

Critica del testo

XIX / 3, 2016

Le emozioni nel romanzo medievale in versi

a cura di

Roberto Antonelli
Anatole Pierre Fuksas
Gioia Paradisi

viella



SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA

Giovanna Santini

Emozioni e convenzioni in *Flamenca*

In Flamenca il racconto ruota attorno alla descrizione delle emozioni e delle relazioni affettive che si generano a corte tra un marito geloso, la sua giovane moglie e un altrettanto giovane cavaliere. Il contributo, attraverso l'analisi lessicale, tematica e retorica, studia il modo in cui nel romanzo sono rappresentati alcuni sentimenti fondamentali per la tradizione cortese, lirica e narrativa: il desiderio, la gelosia, la sofferenza e la gioia.

Flamenca si presenta al lettore moderno come una grande e raffinata narrazione in cui la dottrina dell'amor cortese teorizzata dai trovatori provenzali si fonde con i precetti dell'amore cavalleresco della tradizione narrativa francese. Nel romanzo si può trovare una rilettura e interpretazione, quasi una distesa didascalia, della lirica: i sentimenti, le azioni, i ruoli espressi in modo rarefatto nelle poesie trovano la loro collocazione razionale all'interno della storia, tanto che molte delle parole, delle frasi e degli argomenti, sospesi nel loro significato reale e specifico all'interno del discorso lirico, trovano spiegazione e vengono finalmente sciolti e chiariti.¹

1. Nella vastissima bibliografia si può leggere, ad esempio, quanto osserva R. Nelli, *Le Roman de Flamenca. Un art d'aimer occitanien au XIII^e siècle*, Toulouse, Institut d'études occitanes, 1966, p. 86: «Flamenca est donc la somme de l'amour provençal, mais non point une simple compilation exhaustive. Sur bien des points l'anonyme a développé, explicité, enrichi de développements qui les éclairent, les mythes que les troubadours n'avaient jamais exposés que d'une façon décousue et obscure; et dévoilé ainsi toutes leurs perspectives, toute leur profondeur». Anche U. Gschwind, nell'edizione *Le Roman de Flamenca. Nouvelle occitane du 13^e siècle*, texte établi et commenté par U. Gschwind, 2 voll., Berne, Francke, 1976, I, p. 20, descrive il romanzo come un «étude sur la fin'Amor» e nota come l'autore sembri

Al suo autore può essere senz'altro riconosciuta, oltre a una vasta e profonda conoscenza della letteratura volgare e latina, anche una grande capacità di costruzione psicologica dei personaggi: essi sono caratterizzati precisamente attraverso le emozioni che provano e attraverso gli effetti che i sentimenti producono sul loro aspetto e sul loro comportamento.² Il lessico specifico dell'affettività, tipicamente lirico,³ è immerso nel racconto di ciò che essi fanno, delle cose che pensano e che dicono, del modo in cui appaiono e si muovono.⁴ Per

trovare «la synthèse la plus parfait possible entre l'amour chevaleresque et l'amour courtois»; J.-Ch. Huchet, *'Jaufré' et 'Flamenca', novas ou romans?*, in «Revue des Langues Romanes», 96 (1992), pp. 275-300, individua in *Flamenca* una «mise en fiction de la lyrique» (l'espressione è nel titolo del paragrafo a p. 278).

2. L'autore anonimo, per cui di recente è stata indagata accuratamente l'identificazione con Daude de Pradas (J.-P. Chambon, *Un auteur pour 'Flamenca'*, in «Cultura Neolatina», 75 [2015], pp. 229-271), riecheggia e riprende, quando non cita direttamente, autori classici e contemporanei e dimostra di avere un'ampia cultura non solo letteraria. Per un'analisi del romanzo anche nel confronto con la tradizione latina e volgare, francese e provenzale, si vedano almeno: Nelli, *Le Roman* cit.; A. Limentani, *L'eccezione narrativa. La Provenza medievale e l'arte del racconto*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 157-289; U. Limacher-Riebold, *Entre «novas» e «romans». Pour l'interprétation de «Flamenca»*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1997; la serie di saggi riuniti nel capitolo intitolato *Il romanzo di Flamenca* in M. Mancini, *Lo spirito della Provenza. Da Guglielmo IX a Ezra Pound*, Roma, Carocci, 2004, pp. 79-163; D. Luce-Dudemaine, *Flamenca et les novas à triangle amoureux: contestation et renouveau de la 'fin'amor'*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2007; M. Brea, *Los personajes de "Flamenca", paradigma de la fin'amor*, in *Los caminos del personaje en la narrativa medieval*, Actas del Coloquio Internacional (Santiago de Compostela, 1-4 dicembre 2004), a c. di P. L. Gradín, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2006, pp. 77-100.

3. Per la definizione e classificazione del lessico dell'affettività nella tradizione lirica romanza si fa riferimento al volume *Il lessico delle emozioni nella lirica europea medievale e un nuovo database*, a c. di R. Antonelli, M. Brea, P. Canettieri, R. Distilo e L. Leonardi, Roma, Accademia nazionale dei Lincei, 2011.

4. Limacher-Riebold, *Entre «novas»* cit., p. 122, sottolinea come questa caratteristica avvicini *Flamenca* al genere del romanzo realista, che si va sviluppando alla fine del XIII secolo. Vari studiosi hanno usato la definizione di «romanzo psicologico» per *Flamenca*, sottolineando la particolare attenzione posta nel caratterizzare i personaggi attraverso le loro emozioni. Ad esempio, nell'introduzione alla sua edizione, Gschwind si chiede: «S'agit-il d'un roman psychologique dont l'unique but est de démontrer l'empire que les passions exercent sur les êtres humains et décrire méticuleusement les métamorphoses que subit un jaloux et un amant?» (*Le Roman de Flamenca* cit., I, p. 19). Molti hanno rilevato il largo uso di dialoghi e

certi versi, si ha la sensazione che i personaggi siano pensati in funzione della rappresentazione dei sentimenti e delle relazioni che si producono, dati certi presupposti, nell'ambiente della corte. Il cliché del triangolo amante-dama-marito è dispiegato in tutta la sua potenzialità: Guillem è il cavaliere giovane e avventuroso, chierico, amante cortese, spasimante soddisfatto; Flamenca è l'amata, la giovane e bella malmaritata, prigioniera della torre, dama di corte generosa; Archimbaut è il nobile di alto rango, marito geloso *fers* e *braus*, carceriere ingannato e felice cornuto. Tuttavia, il racconto appare lontano dall'essere una semplice riproduzione stereotipata di luoghi comuni, grazie proprio alla forza dell'introspezione che trasforma le figure in persone e fa emergere, dalla superficie dei rapporti convenzionali, il sistema delle emozioni. L'insieme di regole che determinano i rapporti nel mondo feudale e cortese non è coerente con i sentimenti dei personaggi che, infatti, se non riescono o non vogliono contenerli, si isolano dal contesto sociale o in questo si muovono nascostamente, celando la loro reale esistenza.⁵ A causa della gelosia Archimbaut diventa un reietto e quando recupera il suo ruolo, lo fa adeguandosi alla finzione, non è più geloso perché evidentemente accetta di farsi bastare l'apparenza, si accontenta della soluzione proposta dalla moglie, passando improvvisamente da una condotta sospettosa e guardinga a una credulità e un ottimismo *naïf*. L'avventura cortese di Guillem si svolge tutta in completa segretezza, con una copertura che risulta essere un rovesciamento totale della realtà; quando, incoraggiato da Flamenca, torna alla

monologhi interiori, che evidentemente svolgono la funzione di dare voce agli stati d'animo e agli umori dei personaggi, come già I. Nolthing-Hauff, *Die Stellung der Liebeskasuistik im höfischen Roman*, Heidelberg, Carl Winter Verlag, 1959, pp. 94-167 che segnalava il numero elevato di monologhi, sottolineando la modernità del romanzo. Per una riflessione teorica sulla descrizione delle emozioni come strategia narrativa efficace per la rappresentazione realistica dei personaggi e del loro agire nei romanzi medievali, si veda A. P. Fuksas, 'Ire', 'Peor' and their Somatic Correlates in Chrétien's 'Chevalier de la Charette', in *Emotions in medieval arthurian literature. Body, mind, voice*, ed. by F. Brandsma, C. Larrington and C. Saunders, Cambridge, D. S. Brewer, pp. 67-85.

5. M. Mancini, *Finzione, apparenza, cortesia*, in Id. *Lo spirito della Provenza* cit., pp. 143-163 collega il gioco di inganni e dissimulazioni su cui è intessuta la trama del romanzo alla rappresentazione del sistema di convenzioni che regola la socialità della vita cortese. Per un'analisi complessiva dei personaggi principali si veda Limacher-Riebold, *Entre «novas»* cit., pp. 154-209.

vita cavalleresca, mente spudoratamente, conquista l'amicizia di Archimbaut spingendosi addirittura a utilizzarlo come messaggero del suo *salut* amoroso, finge di non aver mai visto prima Flamenca e poi, dopo il torneo, continua a incontrarla nell'ambiente della corte, nella sua camera, affrontando con esibita sfrontatezza la doppiezza del suo ruolo e del loro rapporto. Flamenca fin dall'inizio tollera poco le consuetudini matrimoniali, la gelosia del marito la spinge ad accogliere l'invito ad accedere al mondo segreto della gioia e dell'amore; quando si libera dalla prigionia, da sola e grazie a un "sofisma" che ha un sapore molto letterario, non libera però i suoi sentimenti, che continuano ad avere una vita esclusivamente privata, come del resto si conviene nella dinamica della *fin'amor*.

Tutto ciò certamente ha a che fare con uno sguardo critico sulla società cortese, uno sguardo che sa cogliere e mettere in scena le realtà umane nascoste sotto le apparenze, il mondo interiore mascherato dall'esteriorità delle convenzioni e l'attrito che si produce nella convivenza tra persone, ruoli e strutture ideologiche diverse (tra nobiltà feudale e cavalleria cortese; tra chierici e cavalieri; tra mogli e mariti; tra giovani e vecchi, ecc.).⁶

Uno dei sentimenti principali rappresentati nel romanzo e che quasi guida la sua trama è il desiderio, non solamente inteso come sentimento che determina l'attrazione verso la persona amata, ma anche, in generale, come sentimento che spinge a soddisfare i propri bisogni. Nell'ambito dei rapporti feudali, il desiderio corrisponde alla necessità di definire le proprie alleanze: il conte Gui, padre di Flamenca, desidera stringere amicizia con Archimbaut, e quindi si dimostra contento della sua proposta di matrimonio; Archimbaut a sua volta desidera possedere Flamenca e tutto ciò che questo signi-

6. Vari sono stati gli interventi degli studiosi a proposito delle ragioni ideologico-politiche sottese all'opera, ad esempio, L. Cocito osserva: «l'autore maschera, infatti, dietro la sua particolare squisitezza intellettualistica, un raffinato e costante *humor*, sfiora una satira che non trascende mai in polemica e conduce per tutta la narrazione un suo "gioco" sottilmente ironico nei confronti della società e degli ideali "cortesi", giungendo in sostanza, per diversa via, con diversi mezzi e diverso spirito, allo stesso rifiuto di quella società e di quegli ideali espresso nelle sferzanti e violente satire di un altro epigono della tradizione lirica di Provenza, il conterraneo e contemporaneo Peire Cardenal» (*Il romanzo di Flamenca*, a c. di L. Cocito, Milano, Jaca Book, 1988, p. 10). Anche Ph. Damon, *Courtesy and Comedy in 'Le Roman de Flamenca'*, in «Romance Philology», 17 (1964), pp. 608-615 analizza l'aspetto ironico dell'opera.

fica e per questo gioisce dopo le nozze, passata la prima notte e gli otto giorni di festeggiamento (vv. 346-347).

Per quanto riguarda l'amore, il desiderio è rappresentato, secondo il canone cortese, come un sentimento che non ha limite, che si autoalimenta e si accresce con l'attesa, come se mangiando si avesse sempre più fame (vv. 1954-1960), che infiamma il cuore (v. 3949) e produce sofferenza: opprime, fa sospirare e angosciare esattamente come una vera malattia (vv. 2048-2049), e metaforicamente uccide (v. 7422). *Desir* compare coerentemente associato a sostantivi che esprimono lo stato d'animo triste dell'innamorato, che insieme ama e teme (vv. 4105-4110); poiché l'amante teme sempre di fallire di fronte alla persona desiderata (vv. 3865-3866). Il desiderio è lo strumento attraverso il quale Amore pungola l'amante, nel dargli battaglia (vv. 3422-3423); il desiderare è volere, è tutt'uno con amare e corteggiare (v. 2877 «cui am e voil, desir e blan»)⁷ e trova compimento nel *joi d'amor*, che è la medicina – ossia ciò che il malato, immaginario e reale, desidera (vv. 3522-3523: «e ben vei que vos conoisses / tot so que malautes desira»).

Il personaggio che più desidera nel romanzo è Guillem, che del resto nella trama è rappresentazione dell'io lirico. L'eccesso di desiderio lo fa delirare, trasformando i pensieri in illusioni (vv. 4720-4724: «Per dreg sobredesir follei / que·m fai esser outracujat, / mais per Amor o ai vesat / que·m fai tener midon soven / tot a ma guisa en dormen»):⁸ spesso Guillem nel sonno viaggia con l'*esperit*, sogna

7. Qui e oltre il testo è tratto da R. Manetti, '*Flamenca*'. *Romanzo occitano del XIII secolo*, Mucchi Editore, 2008, che si tiene presente anche per la traduzione e l'interpretazione.

8. Nel corpus della poesia lirica si trova il verbo *sobredezirar* in Sordello (*BdT* 437,2 v. 26) e, con significato affine, i sostantivi *sobrevoler* e *sobretalan* (ad esempio in Giraut de Bornelh *BdT* 242,8 v. 33 e 242,29 vv. 33). Nell'ambito delle ricerche sull'affettività medievale, potrebbe essere interessante definire una categoria a parte di sentimenti "eccessivi" (individuati dall'uso di prefissi e avverbi come *sobre* o *trop*), messi in correlazione dal venir meno dei freni posti dalla *mezura* e, quindi, dal superamento dei limiti socialmente accettabili; si veda G. Cropp, *Le vocabulaire courtois des troubadours de l'époque classique*, Genève, Librairie Droz, 1975, in particolare per *sobramar* (p. 408) e anche R. Distilo, *Etimi e lemmi del «Trobar»*: fra stati d'animo e sentimenti eccessivi, in *Ragionar d'amore. Il lessico delle emozioni nella lirica medievale*, a c. di A. Decaria e L. Leonardi, Firenze, Sismel Edizioni del Galluzzo, 2015, pp. 13-29, alle pp. 26-29 per una schedatura di altre forme prefissate con *sobra/sobre* e per

secondo i desideri (vv. 3453-3456), si congiunge con l'amata e prova il *plazers esperitals* (vv. 2165-2171).⁹ Quando, in chiesa, Flamenca risponde "Que plans?" a Guillem che le aveva detto "Ailas!", entrambi desiderano di andare a casa a ripensare a ciò che si sono detti, entrambi pensano di aver conquistato molto, però chi gode di più è Guillem perché più era desideroso: «mais Guillems es plus gauzions / tan quan plus ara desirons» (vv. 4361-4362). Nello scambio di battute, quando si incontrano per la prima volta, Flamenca riconosce la necessità che finalmente sia soddisfatto il desiderio di Guillem e lui stesso afferma che questo accadrà se lei si concederà a lui in cambio della sua dedizione: «Doussa domna, totz mos desirs, / mos pessamens e mos consirs / es vos, a cui mi son donatz, / e s'aquest don vos m'autrejat / tut miei desir seran complit» (vv. 5859-5863).

Comunque anche Flamenca desidera e soffre molto. Infatti i due trovano insieme ricompensa alle loro pene quando finalmente possono gioire l'una dell'altro, quando la reciprocità dei sentimenti è necessaria alla condivisione del piacere: «De ren l'us vaus l'autre no-s fein, / ans es totz cels d'entr'els eissitz, / qu'estier non fora jois complitz. / Cascus s'esforsa de grazir / lo cochos mal e-l lonc desir / que l'us a per l'autre suffert» (vv. 5946-5951).

una prima configurazione di una classe di lemmi in riferimento a questo genere di sentimenti. Nel corso di questo lavoro, per le indagini lessicali nell'ambito della tradizione lirica si sono consultati i corpora testuali informatizzati *Trobadors. Concordanze della lirica trobadorica*. 1, a c. di R. Distilo, Roma, Università della Calabria – Università di Roma "La Sapienza", 2001 e *Trouveors. Database della lirica dei trovieri*. 2, a. c. di P. Canettieri e R. Distilo, Roma, "Sapienza" Università di Roma, 2010, consultabili dal sito *Lirica Romanza Medievale* (<http://letteraturaeuropea.let.uniroma1.it/>); per quanto riguarda l'analisi semantica, oltre ai consueti dizionari, si è fatto riferimento a: G. Lavis, *L'expression de l'affectivité dans la poésie lyrique française du moyen âge (XII^e-XIII^e s.)*. *Etude sémantique et stylistique du réseau lexical "joie" - "dolor"*, Paris, Les Belles Lettres, 1972, al lavoro di Cropp, appena citato, e agli studi specifici sull'argomento contenuti nei volumi *Ragionar d'amore* cit. e *A expresión das emocións na lirica románica medieval*, Atti del convegno internazionale di Santiago de Compostela (10-12 marzo 2015), ed. M. Brea, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2015.

9. Nel romanzo il tema del sogno estende e amplifica la rappresentazione del desiderio: «Per introdurci nell'universo della passione, l'Anonimo di *Flamenca* ne sviluppa con compiacimento, con ossessiva, geniale coerenza, la fenomenologia più estrema: svenimenti, estasi, fenomeni telepatici, rêves e rêveries» (M. Mancini, *Flamenca: sogni e visioni*, in Id., *Lo spirito della Provenza* cit., pp. 93-112, a p. 97; cfr. questo saggio per un'analisi complessiva su questo argomento).

Il romanzo inizia, nello stato in cui ci è pervenuto, con la richiesta di parere rivolta dal conte Gui, padre della protagonista, ai suoi consiglieri: la questione è se sia meglio dare in sposa sua figlia al signore Archimbaut, con cui da tempo voleva stringere amicizia, o al re d'Ungheria, che la farebbe regina ma la alienerebbe dagli affetti paterni. Il padre è qui rappresentato come un uomo che valuta coscienziosamente la questione del matrimonio della figlia, commisurando l'interesse per eventuali coalizioni favorevoli al rischio di doversi allontanare da lei.

Dezirar è il verbo utilizzato per descrivere la sua volontà di stringere alleanza con Archimbaut, una volontà che è perdurata nel tempo: «Ieu ai desirat mout lonc temps / c'ap n'Archimbaut agues paria» (vv. 6-7); del resto anche Archimbaut dimostra di desiderare quest'alleanza dal momento che «la quer e la demanda» (v. 9) e per questo chiede in sposa Flamenca, presentando come pegno di fedeltà il suo anello (v. 10); una risposta negativa da parte del conte sarebbe una grande dimostrazione di arroganza: «mout i faria gran ergueil / s'ieu d'aizo dizia de no» (v. 12-13). Qui è evidente che il legame matrimoniale è espresso nei termini realistici in cui veniva normalmente interpretato dalla nobiltà feudale dell'epoca; il brano acquisisce una valenza didascalica in quanto ridefinisce la struttura di fondo dei rapporti feudali che l'esperienza lirica aveva metaforizzato per costruire la struttura dell'amore cortese: per questo il lessico è lo stesso che si sarebbe impiegato per descrivere una profferta amorosa – con l'aspirante che si propone (*desirar*, *querre*, *demandar*) presentando un anello (*anel*) ed esponendosi al rischio di ricevere un rifiuto sdegnoso – ma qui definisce le modalità del contratto tra i due uomini. In ogni caso, sia che la richiesta di matrimonio venga da un qualsiasi signore feudale sia che venga dal re, il padre può dare il consenso secondo la sua volontà (v. 11 e 15), tenendo conto del parere di sua moglie e della diretta interessata, e così, seguendo il suggerimento del consigliere, il conte Gui manda a chiamare le due donne: egli riferisce le due proposte in ordine d'importanza che è poi anche quello che retoricamente guida meglio la risposta verso l'opzione da lui preferita.¹⁰

10. Purtroppo la lacuna di due carte toglie la possibilità di conoscere completamente l'esito della consultazione e anche di seguire le dinamiche dei rapporti famigliari in questa fase. Evidentemente il romanzo dimostra interesse per le que-

L'opportunità di sposare Flamenca al re è connessa alla *causa trop brava* di vedere Flamenca diventare una regina *esclava*, ossia slava o forse anche *schiaiva*,¹¹ e per questo probabilmente di non vederla mai più: il brano fa immaginare un certo sospetto che il matrimonio si possa concludere, come molti altri, con il ripudio e, non si sa mai, con la reclusione della malcapitata. Meglio una collocazione di minor prestigio ma sicuramente più a portata di mano, quindi in sostanza meglio una figlia castellana che si può vedere una volta alla settimana di una figlia regina ma lontana (cfr. vv. 14-23).¹² Tuttavia, il problema di fondo risiede anche nel fatto che il conte non aspira a stringere rapporti con il re, che del resto, come poi osservano i consiglieri, sarebbe meno in grado di soccorrerlo di Archimbaut (vv.

stioni riguardanti la regolamentazione della materia matrimoniale; in particolare il riferimento al consenso esplicitamente pronunciato da tutte le parti (comprese la ragazza e sua madre) e l'amplificazione del numero di vescovi e abbatì presenti alla cerimonia (v. 295 «Sinc evesque e .x. abbat») potrebbe avere il valore di chiarire che il matrimonio tra Archimbaut e Flamenca si era svolto secondo le norme vigenti e che quindi a tutti gli effetti era da ritenersi valido e indissolubile. L'argomento appare sensibile per un lungo periodo, già prima nel IV Concilio lateranense e almeno fino alla definizione nel concilio di Trento; ad esempio, per la vicinanza alla situazione presentata nel romanzo, sembra interessante ciò che afferma Ivo di Chartres sul mutuo accordo come elemento necessario e sufficiente alla validità del contratto matrimoniale e, più specificamente, sulla necessità che ci sia almeno un accordo verbale che esprima chiaramente l'intenzione, quando una ragazza segue il volere del padre (al proposito si veda G. Duby, *Matrimonio medievale*, Milano, Il Saggiatore, 2013, p. 63). Nel corso del XII secolo la teoria del consenso si impone definitivamente: papa Alessandro III afferma il principio per cui *contractus perfectus est per solum consensum*, ossia il consenso delle parti basta per la validità del matrimonio, fermo restando che il consenso deve avere validità, ossia non deve presentare qualche impedimento (ad esempio la consanguineità); nel Concilio lateranense del 1215 si proibisce ai sacerdoti di assistere ai matrimoni senza prelieve pubblicazioni, in modo che la presenza del sacerdote possa garantire l'assenza di impedimenti (G. Kadzioch, *Il ministro del sacramento del matrimonio nella tradizione e nel diritto canonico latino e orientale*, Roma, Pontificia Università Gregoriana, 1997, pp. 53-60).

11. Secondo il parere di K. A. Murphy-Judy, *Reading Flamenca Again, Why?*, in «Tenso», 6 (1991), pp. 66-72, a p. 70, riportato da Manetti, 'Flamenca' cit., p. 79.

12. Alla luce di ciò che poi avverrà, questa sembra quasi una premonizione, anzi un errore di previsione («avvisaglia dell'ironia dell'autore» osserva Manetti, *ibid.*), perché sarà, invece, proprio Archimbaut, preso da una gelosia folle e indiscriminata, a impedire che i famigliari possano continuare a vedere Flamenca (cfr. vv. 1206-1214).

34-36: «Mais vos faria de socors / en Archimbaut, s'ops vos avia, / qu·el reis Esclaus ni·l reis d'Ongria»). Per quanto riguarda la proposta di matrimonio di Archimbaut, invece l'interesse per l'alleanza è reciproco come un amore corrisposto, non avrebbe quindi senso tacerlo, per questo i consiglieri rispondono: «mais tan vos plaz, / a n'Archimbautz no·us deves fener» (vv. 28-29); proseguendo con un'enumerazione delle virtù cavalleresche del promesso sposo e dei vantaggi che deriverebbero dall'unione matrimoniale (vv. 30-36).¹³

L'autore crea qui le premesse per l'evoluzione della vicenda, disegna la traccia di ciò che costituisce il prodromo di un fallimento: in principio Archimbaut non è un amante cortese, è il miglior cavaliere del mondo reale (vv. 29-32) dove il cuore è coinvolto in altro genere di amori e, infatti, quando riceve il responso di Robert, il suo messaggero, dopo aver chiesto di Flamenca, esprime il suo compiacimento verso il buon esito dell'ambasciata: l'accordo gli sembra davvero ottimo e lui si propone di rispettarlo totalmente (vv. 72-73); in stretta successione si preoccupa di gratificare i suoi uomini per aver condotto bene la missione e dell'organizzazione dei cerimoniali, che egli avvia immediatamente, timoroso di non riuscire a rispettare i tempi molto stretti. Evidentemente Archimbaut aspira a stringere rapporti con il conte almeno quanto desidera l'unione con Flamenca.

Fin dall'inizio Archimbaut è presentato come un uomo impaziente di vedere soddisfatti i propri desideri e questo contribuisce a caratterizzarlo come alieno dal sistema dei valori cortesi, perché l'attesa e la speranza covata a lungo affinano le virtù dell'amante, che anzi, almeno teoricamente, si pone come adorante senza alcuna pretesa di ricompensa.¹⁴ Mentre Archimbaut mal sopporta anche il

13. I consiglieri espongono le loro considerazioni sull'opportunità di concedere Flamenca in sposa a Archimbaut e, a garanzia della sincerità delle loro affermazioni, chiamano in causa il cuore e l'amore (v. 33: «lo cors nos o dis et amors»), suggerendo sentimenti che qui hanno a che fare ancora con il legame di fedeltà che si stabilisce nei rapporti feudali tra il signore e i suoi vassalli e cavalieri.

14. Cfr. J.-Ch. Huchet, *'Flamenca', entre poésie et roman*, Caen, Paradigme, 1993, p. 88: «La fin' amor repose sur un rêve de maîtrise, d'une maîtrise de soi et de son désir, suppléant à une impossible maîtrise de l'Autre. Grâce à la continence qui relègue le *fach* dans un passé perdu ou dans un avenir incertain lié au caprice de la Dame, le désir s'épure et s'idéalise dans l'acte poétique qui le confesse, à tel point que la blessure du manque ouvert par le défaut de réponse de la Dame ou son absence provoque une exaltation, une jouissance particulière née de la rencontre du

tempo necessario che serve per conoscere l'esito della proposta di matrimonio e si rallegra fortemente quando sta per averla; l'allegria è generata proprio dalla soluzione dell'attesa: «(...) aqui troberon / n'Archimbaut a cui mout pezava / de Robert car tan demorava. / Et quant lo vi fort s'alegret; / del comte Gui e[l] demandet / e de Flamenca atressi» (vv. 62-67).

Del resto egli invece sembra corrispondere splendidamente, almeno finché tutto gira nel verso giusto, all'immagine del signore feudale che osserva con rigore e sollecitudine (che poi sarebbe la faccia positiva dell'impazienza) gli accordi, che ricompensa con generosità chi lo ha servito fedelmente e che organizza con magnificenza i rituali di corte (cfr. vv. 72-81). Subito il suo stato emotivo è connotato dalla preoccupazione di non tardare (vv. 79-81: «Mais le termes mi par ben prop: / jes non a ops que-i ponhem trop / en querr'aso que-ns a mestier») e la decisione di partire la domenica all'alba è in sé sintomatica (v. 82). Nonostante le previsioni già strette del conte, Archimbaut arriva con tre giorni d'anticipo perché non si trattiene (v. 155: «Ans Archimbautz ges non retenc»), tanta è la sua impazienza, ma per fortuna la corte è pronta ed egli è accolto con tutti gli onori del caso (cfr. vv. 154-158).

A caratterizzare i suoi sentimenti è il suo comportamento sempre estremamente sollecito, forse troppo. Il problema è che la rapida successione dei fatti rende Archimbaut incapace di godere degli onori che gli vengono conferiti: subito, appena vista Flamenca, la sua passione è così forte e così univocamente orientata a trovare soddisfazione che è tutto sconvolto dal desiderio di ottenerla subito (vv. 159-188). Egli non è più solo un signore feudale che si occupa dei suoi affari, ma è l'uomo infiammato dal desiderio, che invece di godere della bella accoglienza si dispera (vv. 157-158). Una digressione sugli effetti che la vista di Flamenca produce in Archimbaut, quasi un inserto lirico, si unisce immediatamente all'indicazione della cura che si presenta come la più naturale (160-179), in un con-

désir et de la poésie que les troubadours appellent le *joï*»; p. 89: «La *fin* 'amour des troubadours se donne donc pour une exaltation du désir destinée à oublier que la jouissance demeure impuissante à assurer la fusion avec l'objet d'amour». Sull'impazienza di Archimbaut come preconditione per lo sviluppo della gelosia riflette Limacher-Riebold, *Entre «novas»* cit., pp. 157-158; la sua *hâte possessive* è confrontata con l'amorosa pazienza di Guillem (p. 193).

centrato che definisce la vicenda amorosa tra i due semplicemente come un prologo a tutto il resto della storia. Gli si infiammano il cuore e il corpo di passione (*foc amoros*) e piacere (*doussor suau*), tanto che egli arde dentro e trema fuori e non si vede esteriormente che il suo male è dovuto al calore; per fortuna però a questo male, che altrimenti sarebbe mortale, c'è un rimedio che poi è quello del compimento del desiderio, nella prima notte di nozze. Il desiderio si traduce nell'*amoros consires* che opprime Archimbaut e lo fa disperare (*forment s'esmaia*), nella *granz pena* e nel *grans martires* procurati dal pensiero di dover aspettare; l'attesa fino alla domenica successiva (non più di tre giorni) è un tale tormento che egli farebbe e darebbe qualsiasi cosa per poterla accorciare: «enz Archimbaut forment s'esmaia, / si-l destreinh l'amoros consires; / granz pena-l fon e grans martires / de l'esperar tro al dimergue. / Ben volgr'aver abbat o clergue / que la-il des lo venres o-l sapte: / si per compra ni per acapte / pogues trobar tal indulgenza, / del pagar non volgra crezensa» (vv. 180-188). L'*amoros consires* è la forte apprensione derivata dal sentimento amoroso, è il pensiero angosciato che l'amore produce;¹⁵ il verbo *esmaiar* rimanda al sentimento di sconforto e

15. Sull'afferenza del *cossirar* e dei suoi derivati al campo semantico del dolore si veda M. Mocan, *I pensieri del cuore. Per la semantica del provenzale cossirar*, Roma, Bagatto, 2004, pp. 108-137. Nel romanzo, il sostantivo *consir* si associa o si alterna a *pessamen* nella rappresentazione del sentimento di apprensione legato al pensiero (vv. 1986-1987, 2608-2609, 2265-2271, 3845-3848, 5101) anche in opposizione a stati euforici (il piacere generato dal rapporto erotico che soddisfa i desideri a lungo covati, fa dissolvere pensieri e angosce ai vv. 6617-6625; *trista* e *conssirosa* si oppongono a *joiosa* ai vv. 6915-6916), a volte con una connotazione ancor più intensa (vv. 960-962, vv. 4451-4454): ad esempio ai vv. 4889-4891 *consirosa* si trova come termine intermedio in serie con *doptosa* e *marrida*; ai vv. 5732-5733 si trovano in serie *gran consir*, *gran paor*, *gran marrimen*. D'altra parte, il valore disforico connesso al sostantivo *pessamen* è più volte confermato nel romanzo: ai vv. 5534-5536 in cui l'amarezza di un pensiero infrange la gioia («aissi m'estein ab s'amaror / us pensamens c'ap mi s'irais / lo joi d'amor qu'el cor mi nais»); ai vv. 5541-5544 in cui la paura e l'apprensione affinano l'amore («Quar fin'amor[s] non val nient / ses paor e ses pensamen: / ab pessamen amors s'esmera, / e qui non temses no-l gardera»); ai vv. 2883-2886 in cui la gioia e la preoccupazione connotano positivamente e negativamente le pulsioni dell'amante («mas sol a vos, ma douza res, / que m'aves si liat e pres / que vos est mos entendemens / e mos jois e mos pensamens»). Anche in altri casi *pessamen* ha il valore di un pensiero non privo di preoccupazioni, teso alla soluzione di qualche problema

disperazione, nel senso specifico di perdita della speranza, di chi è inquieto perché dubita nel buon esito di una faccenda (cfr. vv. 113-114, 2792-2793).¹⁶

È di nuovo l'impazienza a dominare i suoi sentimenti: per tutti e tre i giorni Archimbaut non chiude occhio (vv. 254-255) ed è già vestito e calzato quando il conte entra nella sua camera, portandogli i saluti di Flamenca. L'eccitazione incontenibile di cui ci riferisce la voce narrante, attraverso elementi per noi ancora oggi inequivocabili, sono però dal personaggio stesso esplicitate in modo attenuato: Archimbaut manifesta sentimenti più misurati e infatti, salutando il conte Gui, dichiara il piacere (*gauch*) che prova al sentire menzionare Flamenca (vv. 260-261) e, quando il conte lo invita ad andare nella camera di lei, dove gli assicura che troverà, oltre al muschio e all'ambra, altre preziosità che lei potrà offrirgli, alludendo al consenso per le nozze, afferma di volerci andare *volontiers* come in nessun altro posto (vv. 267-268); più avanti, ugualmente accetta di prenderla *volontiers* come nessuna altra cosa, a meno che lei non sia contraria (vv. 276-277). Preso dai suoi sentimenti, gioisce pienamente (v. 283: *gran joi n'ac*) anche dell'*acconsento*, per la verità un po' tirato, di Flamenca; gli piace così tanto che per l'emozione non si trattiene, le prende la mano e gliela stringe (vv. 283-286). Il problema di Archimbaut è l'incapacità di contenersi, l'autore lo sottolinea di nuovo riprendendo al v. 285 («no·s poc tener») ciò che aveva già espresso al v. 155.

A questo punto lui si è veramente innamorato e come tutti i veri amanti si separa dal suo cuore che resta con lei, se ne va verso la porta continuandola a guardare e la congeda con gli occhi; ma

(cfr. vv 365-366, 1772-1775, 3845-3848). Per una definizione dell'insieme lessicale che fa capo all'etimo latino *PENSARE* nel corpus lirico trobadorico, anche a proposito della connotazione disforica e in correlazione agli etimi *CONSIDERARE* e *IRA*, si veda Distilo, *Etimi e lemmi* cit., pp. 18-25.

16. *Esmaiar* e *esmai* si oppongono spesso a *conortar* e *conort*, che invece indicano il consolarsi, il riprendere coraggio: ad esempio si vedano i vv. 4115-4116, dove si osservano due serie di stati d'animo contrapposti *allegria* – *tristezza* / *conforto* – *disperazione*: «leu s'alegra e leu s'irais, / leu ha conort, leu ha esmai», o i vv. 5775-5776: «No·us esmagues e fagz conort / e non aias talent de mort». Lavis, *L'expression* cit., pp. 97-103 colloca *esamier* e *esmai* nel campo semantico della "paura".

Flamenca risponde in modo che sarebbe eufemistico chiamare tiepido: «Ab tan se parton ambedui, / en Archimbautz sab ben a cui / laissa son cor que ges non porta. / Regardan s'en vai a la porta; / de lai pren comjat ab los olz. / A Flamencha non tolz ergueilz / que no·il fez[es] un bel semblan; / soau dis: “A Dieu vos coman”» (vv. 287-294). Il problema è che Archimbaut dopo aver sentito parlare di Flamenca da Robert ha desiderato di vederla e dopo averla vista si è infiammato di desiderio per la voglia di possederla, ma non ha speso una parola nel corteggiamento, quindi non c'è speranza che lei possa corrispondere ai suoi sentimenti: il desiderio di possesso non genera una corrispondenza emotiva; il sistema affettivo di Archimbaut non contempla l'osservazione dei sentimenti dell'altro, egli non conosce i sentimenti di Flamenca, quindi di lei può credere qualsiasi cosa senza che questo sia correlato alla realtà.¹⁷ Egli continua a essere mosso unicamente dal bisogno incontenibile di vedere soddisfatte le proprie pulsioni, addirittura lo disturba il protrarsi della cerimonia e si ritiene appagato solo quando arriva a baciare la sua sposa: «a n'Archimbaut fes destorbier / car l'en fan aitan longa festa. / Ben fon passada ora sexta / avan que l'agues esposada. / Per rix si tenc quan l'ac baisada» (vv. 298-299).

Durante il banchetto Archimbaut non riesce a staccarle gli occhi di dosso e, se potesse, la farebbe finita subito, manderebbe tutti a casa anche senza aver mangiato; per non parlare poi del fastidio che gli procurano i giullari con le loro storie e canzoni (vv. 313-325):

En Archimbaut[z] e·l coms serviron;
 mas l'ueil d'en Archimbaut si viron
 soen e lai on sos cors era.
 Per so vol cascun[s] se levera
 avan mieg manjar de la taula.
 Li juglar comensan lur faula;
 son estrumen mena e toca
 l'us, e l'autres canta de boca.
 E tot[z] aiso fon grans enueig
 a n'Archimbaut e, si la nueg

17. Su questo si può leggere quanto osserva Limacher-Riebold, *Entre «novas»* cit., p. 158: «Dans Flamenca est dépeint l'amour incompatible avec le mariage, et le mari n'a que le droit de possession».

d'aquest dan no·il feses emenda,
ja per poiso ni per bevenda
non cuh que jamais revengues.

Il *dan* che l'attesa gli procura è ancor peggiore di una malattia, non si può curare con medicine, ma solamente con l'*emenda*, con la soddisfazione del desiderio, con il risarcimento del danno. È evidente che qui il lessico è rientrato nell'orbita dei rapporti feudali in modo così schietto, così poco traslato, da non lasciare spazio all'idillio dei sentimenti:¹⁸ Archimbaut brama, desidera prepotentemente anche se cerca, almeno all'apparenza, di mantenere un certo contegno. L'idea è quella del signore che vuole sbrigarsi a prendere ciò che gli appartiene e desidera spasmodicamente, tutto il resto è solo una fastidiosa perdita di tempo. L'*emenda* per tutta la sofferenza provocata dall'attesa, prolungata dai festeggiamenti, è la prima notte di nozze, in cui essendo un gran maestro nell'*adomesgar* le donne, anche quelle più restie, facilmente ottiene i favori di Flamenca, che non riesce a sottrarvisi «ni per forza ni per engien» (vv. 334-335).

Poi Archimbaut, quando finalmente il suo desiderio è stato soddisfatto, è rappresentato come un amante appagato e pieno d'amore, capace di servire colei che vuole onorare, tanto che eccederebbe nelle sue attenzioni, se non avesse ben presenti i limiti imposti dal suo ruolo e i suoi doveri di signore feudale. L'aver soddisfatto il desiderio gli consente di essere ragionevole: evita di comportarsi in modo ridicolo e, passati otto giorni, si rende conto che è giunto il momento di organizzare la sua corte per i festeggiamenti.¹⁹ Nel suo stile, non perde tempo per tornare a fare ciò che gli sembra necessario e il commiato è *bons e breus* (vv. 346-363):

18. Nel romanzo il sostantivo *emenda* occorre solamente in questo contesto, mai è usato in altri luoghi per indicare la ricompensa alle sofferenze dell'innamorato.

19. In questo Archimbaut è, ad esempio, molto diverso da Erec, che invece dimentica l'ideale cavalleresco e si immerge nella vita coniugale; il confronto con il romanzo di Chrétien de Troyes è molto ampio ed è preparato fin dai vv. 269-275 in cui il conte Gui offre Flamenca in sposa ad Archimbautz; diventa poi evidente nelle scene parallele, ma molto diverse, della prima notte di nozze. Per una comparazione tra i due testi si legga Limentani, *L'eccezione* cit., pp. 211-21 e 225-226, e Limacher-Riebold, *Entre «novas»* cit., p. 157.

En Archimbautz a·l cor jauzen,
 car tot ha can vol ni desira;
 de nulla ren mais non consira
 mais com pogues en grat servir
 leis cui vol onrar e blandir.
 Si no·l fos vergonha trop granda
 el eis li dera sa carlanda
 e sa penche e so mirail.
 Mais, quan vi ben que li cort[z] fail
 e vi ben que mal estaria
 si el aqui plus remania,
 al comte parlet a cosseil:
 “Sener, obs m’a que m’apareil
 de faire cort, e so breumen;
 coman vos a Dieu e vauc m’en,
 e vostra filla·m trametes
 al terme que mes i aves”.
 Bons e breus fon aquest comjatz.

Ma questa soddisfazione ottenuta senza grande impegno emotivo, bruciando tappe essenziali perché l’amore cortese possa germogliare, dura poco: Archimbaut cade nella trappola della gelosia.

La descrizione della gelosia di Archimbaut, lunghissima e dettagliata, caratterizza più di ogni altra cosa questo romanzo (vv. 998-1332). Essa è causata da una cattiva interpretazione dei rituali feudali e cortesi, da una latente sfiducia nelle convenzioni sociali. In Archimbaut è scatenata dal sospetto insufflato dalla regina, a sua volta evidentemente colpita dallo stesso male. Il sentimento è generato da un’elucubrazione, da un pensiero infondato poiché tutte le affettuosità che il re rivolge a Flamenca sono in realtà un onore che egli vuole tributare a suo marito: «li reïna non volgra jes / li cortz dures ancar u mes, / car be·s cuja certanamen / le reis am Flamencha per sen; / mas el non l’ama per amor, / anz cujet far mout gran onor / a n’Archimbaut quan l’abrassava / vezen sos ueils e la baisava, /car negun mal el no·i enten» (vv. 981-984). Il re ama Flamenca *per sen* non *per amor* e le effusioni si manifestano proprio sotto gli occhi di Archimbaut, in modo che lui non ci veda del male. Il verbo *cuja* è in entrambi i casi utilizzato per indicare una convinzione, però inappropriata: la regina

pensa male perché interpreta come amore ciò che amore non è, il re pensa male perché crede di fare onore e invece arreca dolore.²⁰ L'eccesso d'interpretazione tradisce una certa perplessità rispetto ad alcune consuetudini feudali, sollecita il dubbio sulla linearità dei rapporti, evidenziando l'ambiguità di comportamenti consolidati dall'uso. Ciò è rimarcato più avanti, attraverso il dettaglio dei gesti estremamente confidenziali del re nei confronti di Flamenca: «le reis s'en eis, e men'ap se / Flamenc', e-l ten la man el se, / cais per vesadura privada. / Li reïna fon mout irada / e n'Archimbautz ben atretan, / mais noca n fes autre semblan» (vv. 939-944); poi anche quando Archimbaut si rende conto di aver lui stesso fornito l'occasione al re per approfittare di Flamenca: «Bastit avem aisi domnei: / per tems o comenset le reis: / avan que de Nemur[s] issis / mi cuh eu be que la sentis, / asaborada la s'avia, / per so tam privatz s'en fazia!» (vv. 1077-1082).

La sintesi perfetta degli effetti che la gelosia produce sul piano sociale è fornita dal proprietario dei bagni in una conversazione con Guillem: la gelosia ha trasformato Archimbaut, lo ha sottratto alla comunità sociale (v. 2321: «Mais gelosia lo-nz a tout»), da *gais* che era, ora *languis* e *mor d'enveja*²¹ (vv. 2321-2330). Le parole che la regina rivolge ad Archimbaut (vv. 881-886), verso la fine della festa

20. A tale proposito Huchet osserva: «La *gelosia* est une affection de la sémiologie courtoise, dont le premier symptôme se manifeste par un excès herméneutique» (Huchet, '*Flamenca*' cit., p. 105). Il verbo *cujar* è il verbo utilizzato per indicare la convinzione che si produce osservando la realtà da un punto di vista personale anche in evidente contrasto con la realtà effettiva (oltre ai luoghi citati, cfr. a titolo d'esempio, vv. 1005, 1042-1043, 1221, 1778, 2341, 2351); il *cujars* è il sospetto (vv. 908, 6215 dove è in dittologia con *sospeissos*).

21. Al riguardo della connotazione antisociale della gelosia, si veda Huchet, '*Flamenca*' cit., p. 97: «La jalousie ne corrompt le lien vassalique (d'homme à homme) que parce qu'elle prétend modifier le lien d'un homme à la femme, à la dame. Faute de pouvoir posséder toute son épouse (*Ben fai parer que non es nostra*, v. 1086), Archimbaut prétend la soustraire à tous les hommages et à tous les regards» e più avanti, p. 98: «Le *gilos* privatise un bien collectif»; e anche E. Köhler, *Les troubadours et la jalousie*, in *Melanges de langue et de littérature du Moyen âge et de la Renaissance offerts à Jean Frappier par ses collègues, ses élèves et ses amis*, 2 voll., Genève, Librairie Droz, 1970, I, pp. 547-559. Per un confronto con gli altri mariti ingannati della tradizione letteraria cfr. A. Micha, *Le Mari jaloux dans la littérature romanesque des XII^e et XIII^e siècles*, in «Studi medievali», 17 (1951), pp. 303-320. Riflette sulla figura del geloso e sulla sua funzione letteraria nella lirica e nei romanzi J. de Caluwé, *La jalousie, signe d'exclusion dans la littérature*

che egli ha organizzato alla sua corte, durante il torneo, sono percepite come una divinazione e, infatti, congedando gli ospiti, che se ne vanno tutti soddisfatti (vv. 990-991), Archimbaut viene attanagliato da una gran pena. Il suo stato emotivo è descritto minuziosamente, non solo mediante un lessico specifico, ma anche e soprattutto attraverso una dettagliata rappresentazione del suo agire.²² La *destreissa*, il tormento, che Archimbaut ha nel cuore e per cui è *mout dolentz*, è provocato dalla gelosia, ossia un *mals cozentz*, un male ardente,²³ che stringe e conduce in uno stato di erranza fisica e mentale; l'accento è posto sull'eccesso di pensiero che conduce ad uno stato confusionale: «En Archimbautz totz los esdreissa, / mais al cor ha una destreissa / per que s'en torna mout dolentz. / Aisi·l destrein us mals cozentz / ques om appella gelosia; / soven lo geta de la via / e·l fai pensar tan que non sap / de som pessat venir a cap» (vv. 995-1002). *Destrenher* è normalmente usato per indicare il senso di oppressione e costrizione provocato dai sentimenti:²⁴ come la gelosia (anche al v. 1031), l'*amoros consires destrein* (v. 181), il *desir* (v. 2049), l'amor (v. 1284) o l'*amor coral* (v. 2826) e i dolori d'*amors* (v. 5188) e in generale il *mal*, immaginario o reale che sia (v. 1987); anche Paura, Amore e Vergogna personificate opprimono e angosciano (*destrein e angossa*; vv. 5556-5557); la *destreissa* è la sensazione di profon-

médiévale en langue occitane, in *Exclus et systèmes d'exclusion dans la littérature et la civilisation médiévale*, in «Senefiance», 5 (1978), pp. 169-171.

22. Micha, *Le Mari* cit., p. 316: «Pour la première fois la jalousie est ici représentée comme une souffrance du corps aussi bien que du coeur, d'autant plus que ce jaloux ne l'est pas par système, mais par complexion». Anche Huchet, '*Flamenca*' cit., p. 95, scrive: «*Flamenca* offre une clinique de la jalousie».

23. Più avanti l'amore è definito *mals durs e cozens* (v. 3047); in generale *mal* è la parola utilizzata per definire la sofferenza provocata da sentimenti molto forti (anche la paura per l'eventuale separazione dall'amata figlia, vv. 24-26) e specificamente lo stato di sofferenza psico-fisica patito dall'innamorato, precisato con la locuzione *mal d'amor* (ad esempio v. 3002).

24. Il verbo è usato raramente nel romanzo con il significato proprio di costringere, imprigionare (al v. 4520 «gilos qui vol domna destreiner»); la correlazione tra l'uso proprio e quello metaforico del verbo è disvelata ai vv. 5183-5189: «Ma dousa domna, ben viatz, / sol que vos creire m'en vullatz, / aurai eu bon engien trobat / per que serem ben desliurat, / vos de prison de mal senor / et eu de las dolors d'amor / que per vos tot jorn mi destrein». Per il valore affettivo degli esiti del verbo latino DISTRINGERE nella tradizione lirica romanza si veda G. Gubbini, *Patologia amorosa. Due fenomeni nella lirica d'oil*, in *Ragionar d'amore* cit., pp. 83-96, a p. 83.

da oppressione provocata dalle affezioni fisiche o mentali, dovute a fatti esteriori o interiori.²⁵

Quando Archimbaut torna nella sua dimora è talmente disorientato che tutti si accorgono che non sta bene (v. 1005: «e cujon ben non sia sas»);²⁶ a causa della *malesa*, della collera,²⁷ egli si torce le mani e addirittura quasi piange, è impaziente di andare nella camera della moglie per poterla picchiare. Il degrado mentale è così grave che, poiché non riesce a batterla, ne esce *dolentz et iratz*, insieme addolorato e arrabbiato, e per la disperazione si butta su una panca lamentandosi come se avesse mal di pancia (vv. 1006-1021). Egli disprezza la sua vita tanto che resterebbe tutto il giorno nel letto, ma ancora mantiene un minimo di lucidità visto che si rende conto che ciò gli porterebbe un gran discredito: gli effetti della gelosia evidentemente poco si addicono a un uomo del suo rango. Egli se ne sta *sols* e *adolentitz*, solo e addolorato, e si lamenta, rimpiangendo di essersi sposato e maledi-

25. La gelosia provoca *destreissa al cor* per cui Archimbaut torna *mout dolentz* (v. 996); Guillem ha timore che qualcuno alzandosi in chiesa possa provocargli *destreisa*, impedendogli di guardare nella direzione in cui si trova Flamenca (v. 2518); *destrecha* è nell'elenco dei mali che attanaglia Flamenca (per la reclusione) ai vv. 4162-4169, e le opprime il cuore dopo la prima parola che Guillem le rivolge in chiesa (v. 4185), poi ancora insieme a *vetz* 'divieto', raddoppia la prigionia (ai vv. 5432-5434). Appare significativo il fatto che questa forma sia quasi assente nella lirica occitanica (non è infatti registrata in Cropp, *Le vocabulaire* cit.): si trova un'occorrenza notevole, anche per la vicinanza del tema trattato, in Raimon Jordan (*BdT* 404,4, vv. 28-29): «Ai Dieus, tal destressa-m fai / de liei vezer tors e mur!»: S. Asperti (*Il trovatore Raimon Jordan*, ed. critica a c. di S. A. Modena, Mucchi, 1990, p. 263) traduce: «Ah, Signore, che doloroso impedimento mi fanno / torri e mura, che non me la lasciano vedere!» e nel commento specifica il significato di 'doloroso impedimento, ostacolo che causa sofferenza'. Nella lirica oitanica è invece variamente presente la forma *destrece* (*destresse/destreche/destresce*), in coppia con *tormet* (Linker 265,136 v. 19), *mautalent* (Linker 265,494 v. 22), *amour* (Linker 265,144 v. 4) e *mort* (in riferimento alla passione di Cristo: Linker 154,18 v. 10) e in serie con *angoisse* e *dolor* (Linker 265,182 v. 12); cfr. Lavis, *L'expression* cit. pp. 297-299 per la semantica del verbo *destraindre* e dei nomi da esso derivati.

26. Qui è evidente il contrasto tra la sua confusione e la lucidità dei suoi compagni che *cujon ben*, ossia, diversamente da lui, sanno ben interpretare ciò che vedono.

27. Il sostantivo indica lo stato d'animo bilioso scatenato in Archimbaut dalla gelosia, come anche più avanti al v. 4586. Nel romanzo *malesa* è utilizzato anche per indicare la malvagità, la cattiveria in associazione a sostantivi come *ergulz* e *vilttenensa*, in riferimento ai sentimenti negativi che si oppongono a quelli propri degli amanti cortesi (vv. 2226-2228, 6273-6274).

cendo i suoi parenti per averglielo consigliato. Le sue elucubrazioni prendono una piega bassamente misogina, in una forma proverbiale: dal prendere moglie non può venire alcun bene, anche perché allo status di marito è connaturata la gelosia (vv. 1026-1031).

Il risultato è una condizione di totale straniamento e un forte sentimento di inadeguatezza: non sa come comportarsi, è inconcludente e irrequieto, arde dentro e fuori; non governa se stesso e gli manca anche il minimo discernimento; si comporta da folle, facendo versi animali, impreca e prega come un eretico, inoltre non sopporta la presenza di estranei e trova scuse per allontanare gli ospiti (vv. 1037-1070). Il suo timore è che chiunque voglia concupire la moglie: gli sembra addirittura che lo farebbero proprio lì, davanti a lui. Ciò che caratterizza il suo stato è una continua agitazione del corpo e dell'animo, l'attenzione è posta sull'andare e venire continuo (vv. 1039, 1063, 1360, 1362-1363), sui ghigni bestiali e sull'ossessione paranoica e delirante, espressa in monologhi più o meno interiori in cui se la prende con tutti: con i genitori che lo hanno fatto sposare, con la moglie e il suo comportamento ammiccante, con se stesso per aver dato spunto ad un rapporto confidenziale tra sua moglie e il re ancor prima delle nozze; si maledice per essere così impotente da non riuscire nemmeno a fare la guardia e maledice la regina che gli ha predetto quella gelosia senza fornirgli una medicina. In tutto ciò, è pienamente cosciente del suo stato e delle conseguenze che porta: a causa della moglie si trova a perdere l'«enseinament / et tot zo qu'atain a Joven» (vv. 1103-1104); inoltre, essendo il primo dei gelosi, merita a buon diritto anche di essere cornuto (vv. 1113-1114). E questa consapevolezza lo rende ancora più irato e fuori di senno: «A si meseis fortmen s'irais, / tira-s los pels, pela-s lo cais, / manja-s la boca, las dens lima, / fremis e frezis, art e rima, / e fai trop mals oils a Flamenca» (vv. 1117-1121). Insomma mostra i segni di una vera disperazione che sfocia in una folle aggressività: egli cova pensieri violenti verso Flamenca e mima dialoghi con lei; ciò che in particolare lo ossessiona è che, mentre lui si tormenta, lei sia totalmente tranquilla, per questo medita una vendetta (vv. 1141-1146, come già ai vv. 1033-1035).

Difronte a chi lo biasima, Archimbaut razionalizza i suoi sentimenti, giustificando la gelosia con la necessità di prevenire eventuali danni, considerata la bellezza di sua moglie (rinchiuderla si configura come una misura più che mai giustificata). Ma, evidentemente, si trat-

ta comunque di un ragionare da folle, visto che la discussione intessuta con un amico continua in un parlottare tra sé e sé, in cui Archimbaut mette in dubbio la capacità di chi lo critica, assegnandogli l'attributo di folle. Subito dopo, infatti, ricomincia a fare il matto, correndo e ballando scatenato: «Ab aquest mot si lev'en trot / e vai ades al plus que pot, / e vol sas pels d'amon d'aval, / auza sos pans e fai lo bal / de la pagesa hon plus corre» (vv. 1245-1249). Trova la moglie in buona compagnia e lo coglie una rabbia ancora più forte e a momenti ruzzola giù dalle scale (vv. 1251-1254): ciò che sistematicamente lo riempie di livore è trovare la moglie in compagnia (già al v. 1012). Poi si rialza e vorrebbe di nuovo picchiarla, ma riflette sul fatto che non sarebbe utile e si convince sempre più che l'unica soluzione al problema sia una sorveglianza stretta e diretta. Allora si immerge completamente nella realizzazione di quello che va progettando per poter mettere in atto un controllo totale, e in questo si abbrutisce sempre più.

La gelosia di Archimbaut si manifesta attraverso atteggiamenti scomposti tipici di chi è governato dalla follia:²⁸ «Le malastrucs malaüratz / grata l[o] suc, grata la cota, / leva-l braier, tira la bota; / poissas si dreissa, pois s'asetà, / pois s'esterilla, poissas geta / un gran badail e pois si seina» (vv. 1260-1265). Il suo delirio è fatto di un continuo parlare tra sé e sé, di dialoghi rivolti a interlocutori presenti o immaginari, di minacce rivolte a Flamenca; a volte sembra schizofrenico: simula un dialogo in cui si dà un consiglio e controbatte, e poi subito dopo dice di volerlo seguire (vv. 1271-1286). Egli agisce sempre in gran fretta, come un cavaliere all'attacco, e non si ferma finché non porta a compimento il suo piano di controllo totale su Flamenca (vv. 1314-1315: «ges non i demora ni resta, / ans s'en vai tot dreih a la tor»; vv. 1320-1323: «El non dorm ni pausa ni fina, / anz poinet en far so que volc»). L'impazienza continua a caratterizzarlo anche più avanti, quando aspetta che le donne escano dalla messa (vv. 1451-1458) e poi dai bagni (vv. 1525-1529); l'ansia che gli ha procurato l'attesa lo fa diventare aggressivo, si morde le mani (forse per evitare di usarle) e insulta le tre donne dando loro delle oche (vv. 1542-1545).

28. Della gelosia di Archimbaut in rapporto alle rappresentazioni della follia nei testi medievali ha scritto C. Segre, *Quattro tipi di follia medievale*, in Id., *Fuori dal mondo. I modelli nella follia e nelle immagini dell'aldilà*, Torino, Einaudi, 1990, pp. 89-102.

La descrizione dello stato d'animo di Archimbaut è arricchita dai particolari sull'incuria in cui si trascina, quasi intenzionalmente per apparire ancora più temibile alla moglie (vv. 1551-1562). Per alcuni versi, la gelosia ha tratti simili a quelli dell'innamoramento: è caratterizzata ugualmente da una smodata attività del pensiero²⁹ e, spesso, il lessico usato per esprimere gli stati emotivi ad essa legati sono gli stessi usati per descrivere il sentimento amoroso (vv. 1322-1326: «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»). Ciò che è diverso è la violenza con la quale il personaggio reagisce e l'effetto somatico che ne scaturisce: il problema è che il sentimento amoroso in linea di massima migliora l'amante, mentre la gelosia lo peggiora fin nell'aspetto fisico (ad esempio ancora ai vv. 1327-1334 e poi in vari altri luoghi).

Per una buona parte l'ossessione di Archimbaut si concentra sull'idea del *gardar*, il fare la guardia e il controllare, e infatti il verbo ritorna più volte con accezioni diverse 'fare la guardia, controllare, tutelare, custodire, vedere, prevenire, stare attento', anche in contrappunto tra il 'fare la guardia' e il 'guardare cupidamente' (vv. 1154-1158, vv. 1196-1197, v. 1206-1208, vv. 1230-1233). Archimbaut trascura la sua persona, perché pensa che la cosa più importante sia fare la guardia alla moglie (vv. 1554-1555), fino al punto che il controllare diventa una vera e propria fissazione (vv. 1287-1305):³⁰

29. Si vedano per esempio i vv. 1000-1002 (citati a testo) in cui si descrive l'effetto che la gelosia ha su Archimbaut. Guillem è assorto nei suoi pensieri fin dall'inizio della sua avventura: «Guillems vai pensant, e be·il les, / car negus hom mot no li sona» (vv. 1880-1881); più avanti il pensare lo porta a disputare tra sé e sé: «Aissi·s combat, aissi·s tenzona / Guillems, que mout pensier si dona» (vv. 4465-4466). Del resto nella fisiopatologia di amore il pensiero annienta i sensi, «e per cesta rason s'ave / qui pessa fort que meinz ne ve, / men[s] sen e men[s] parla et au» (vv. 2381-2383), e il desiderio stesso si nutre del pensiero della persona amata: «e son de leis tant envejós / que-l pensars m'en es saborós; / et on mais pens mai voil pensar / que no m'en puese neis abenar» (vv. 4707-4710). Per quanto riguarda la centralità del pensiero nell'ideologia cortese, con riferimento particolare all'aspetto lessicale, si rimanda a Mocan, *I pensieri* cit., da cui si ricava anche una ricca bibliografia.

30. Nel brano, l'ossessione è rimarcata dalla ripetizione del verbo *gardar*: quattro volte in tutto, di cui tre in rima, a cui si aggiunge il sostantivo *garda*.

Mais eu segrai aquest cossell:
 de trop freg e de trop soleil
 la gardarai ben, e de fam.
 Mal aia mos cors, pos tan l'am,
 si de totz autres non la garda!
 Ja no·i metrai nuil'autra garda
 mai mi meteis, car plus fize
 non trobaria, neis en cel.
 Nulla ren als non ai a far:
 pron ai a beur'es a manjar
 e de cavalgar sui totz las;
 repausar m'ai per esser gras,
 car repausar si deu homs veils;
 mais autramens pausera miez,
 car veils hom nom pot repausar
 can l'aven toset'a gardar.
 Mais eu, si puese, la gardarai,
 engien e forse i metrai,
 en zo sera totz mos aturs.

Il fare la guardia diventa uno spiare morbosamente i momenti della vita quotidiana di Flamenca con le due damigelle, evitando, nello stesso tempo, che nessun altro possa vederla (vv. 1362-1364, 1375-1385, 1443-1445, 1505, 1530-1531): non gli basta di averla reclusa nella torre, vuole controllarla personalmente, perciò fa aprire un buco nel muro in modo che possa tenerla sott'occhio anche mentre mangia; l'ossessione è aumentata dal fatto che lui è un vecchio e lei una ragazzina (vv. 1301-1305). Il *gardar* lo fa diventare come un cane e in ciò si umilia: più che un cane da guardia, diventa un cane che cerca di rimediare qualche osso (vv. 1505-1508).

Questo guardare, fare la guardia, si oppone al vedere, ammirare estasiato, di Guillem: Archimbaut spia Flamenca mentre lei mangia dentro la torre, Guillem guarda la torre dove lei è reclusa mentre lui stesso mangia; Archimbaut si serve di muratori per costruire una torre in modo da escludere Flamenca dalla vista degli altri e per aprire un buco nel muro, per poterla spiare, non visto; Guillem si serve di muratori per scavare un tunnel attraverso il quale poter finalmente raggiungere e vedere Flamenca. È chiaro che attorno al *vezer* si

concentra in gran parte il desiderio di Guillem: il desiderio di vedere Flamenca è generato dalla fama della sua bellezza e amplificato dall'impedimento posto da Archimbaut. Fin dall'inizio le virtù della giovane donna sono tali da catalizzare l'attenzione e gli sguardi di tutti, maschi e femmine (vv. 525-532 e 558-559), e Archimbaut è subito ossessionato da questo fatto perché è consapevole del ruolo che ha la vista nella fenomenologia amorosa. Guillem prima concentra tutte le sue attenzioni sulla torre, fino allo svenimento (vv. 2127-2139), poi in chiesa trova un posto nel coro da cui poter vedere Flamenca, attraverso un *pertus*, e la fissa continuamente, cercando di scorgere particolari del corpo che sfuggono alla copertura del velo: la scriminatura dei capelli, la mano, la bocca (vv. 2412-2429, vv. 2456-2469, 2486-2500, 2522-2536, 2562, ecc.); e così i suoi occhi sono appagati dalla vista quanto il cuore dal pensiero (vv. 2573-2574: «quar siei oil son alques pagat / del vezer, e'l cor del pensat»); il suo ardimento aumenta proprio per l'impossibilità di poterla vedere (vv. 2828-2841). Il paragone tra i due personaggi (marito/signore feudale vs amante/cavaliere cortese), che evidentemente si estende ai sentimenti che essi rappresentano (desiderio di possesso/gelosia vs amore cortese) è attivato continuamente da rinvii e parallelismi.

Il racconto dell'amore tra Flamenca e Guillem de Nevers è preceduto da una lunghissima descrizione delle virtù dell'amante, a partire da un confronto con una sintesi dei pessimi, anche se contingenti, atteggiamenti di Archimbaut: il parallelismo è stringente, con le due terne di aggettivi che si oppongono: *gelos, fers, braus* contro *savis, belz e pros* (v. 1564 e v. 1573; con il rinforzo più avanti dei tre sostantivi al v. 1573: *sen, valor, beutat*). Le ragioni del successo dell'avventura di Guillem risiedono proprio nelle sue virtù: è saggio, bello e valoroso quanto Assalonne e Salomone perché ha più bellezza, valore e senno di Paride, Ettore e Ulisse messi insieme; il suo bell'aspetto è corredato dall'educazione ricevuta a Parigi nelle sette arti liberali; sa leggere e cantare in chiesa meglio di un chierico e ugualmente sa destreggiarsi con le armi; è molto generoso e impiega tutte le sue rendite e i suoi profitti nel partecipare alla vita di corte e nel servire i suoi signori, tanto che è amato da tutti anche quelli che ancora non lo conoscono; procura piacere e gioia alle donne che conversano con lui d'amore, quando lo guardano; è fortunato anche nei tornei e nelle giostre, da cui esce sempre vittorioso. Gli piace

tutto ciò che piace a un gentiluomo e in più sa cantare ogni genere di canto meglio di qualunque giullare, persino di Arnaut Daniel; è sempre munifico non solo con i suoi compagni, ma anche con albergatori e giullari. Del resto, è nobile di nascita, è fratello del conte Raul de Nevers, che lo sostiene sempre, e quando è stato addobbato cavaliere dal duca, suo zio, gli sono state assegnate rendite anche dal conte di Blois e da suo fratello, dal re di Francia, dall'imperatore e dal re d'Inghilterra (suo cugino). In sintesi l'epiteto che lo contraddistingue è quello di *cortes* (v. 1755), perché è ornato di tante buone qualità quante ne basterebbero per mille cavalieri, e inoltre ha il cuore tanto puro e nobile (v. 1759) da riuscire a portare avanti facilmente qualsiasi cosa, per quanto difficile. Insomma, nel momento in cui egli entra in scena, per completare l'immagine del perfetto cavaliere cortese, *segon Joven*, gli manca solamente l'esperienza diretta dell'amore; per questo, poiché ne ha piena consapevolezza, pensa di cercarsi un'avventura amorosa da cui possa guadagnarsi del bene e una buona fama (vv. 1769-1775).

Date queste premesse, essendo concentrato su ciò (v. 1775: «En aiso ac som pessamen») e avendo sentito parlare di Flamenca, una donna piena di virtù come nessun'altra, tenuta prigioniera come se fosse una preda, si convince che potrebbe innamorarsene se solo potesse parlarle. È qui che, mentre è preso da questo pensiero (v. 1784: «Mentre qu'estai en cest pensar»), Amore non perde l'occasione ed entra in gioco, con modi accattivanti e parole lusinghiere promette a Guillem che gli farà vivere un'avventura che gli sarà vantaggiosa (vv. 1785-1802). Amore inizia il suo assedio, tormentando Guillem non meno di quanto la gelosia tormentava Archimbaut: non gli dà pace, anzi lo assale da ogni parte, che dorma o sia sveglio (vv. 1806-1808) gli si avvicina all'orecchio e gli dice di darsi una mossa; gli dà battaglia duramente perché lo ha trovato solo e al riposo; infatti, se fosse stato impegnato in un torneo, a dare e ricevere colpi, non avrebbe pensato ad Amore (vv. 1815-1818).

Guillem è preso da quello che inizialmente è un amore *ses vezer* e Amore lo nutre di puro nulla, dal momento che gli fa piacere una cosa che non ha mai visto, non solamente perché si è messo ad amare una donna di cui ha solo sentito parlare, ma anche perché è tutto teso verso qualcosa di cui non ha mai fatto esperienza, perché non ha mai sperimentato l'amore e i suoi piaceri: «Mout es Guillems en

greu torment: / Amors lo pais de bel nient, / plaser li fai so qu'anc non vi» (vv. 1835-1837). Da una parte vorrebbe avere a disposizione un indovino che potesse prevedere l'esito dell'avventura, dall'altra invece preferisce godersi il sapore dell'attesa «car esperansa trop segura / non a tan de bona sabor / con sil que·s mescla ab paor (vv. 1842-1844). Come ci si può facilmente aspettare, a caratterizzare l'innamoramento sono le parole relative a sentimenti contrastanti: il tormento (*greu torment*), provocato dal desiderio per qualcosa che ancora non si conosce, e la speranza (*esperansa*) mista alla paura (*paor*) per l'esito della vicenda.

All'alba Guillem inizia la sua avventura, senza fare colazione per non perdere tempo, si mette in viaggio per Borbon; siccome è il primo a uscire dalla città, non incontra nessuno, ma è tutto preso dai suoi pensieri ed è contento che nessuno gli rivolga la parola. Dunque anche Guillem, come Archimbaut, è impaziente (v. 1864) di raggiungere l'oggetto del suo desiderio e anche lui è completamente assorbito dai suoi pensieri (vv. 1880-1881: «Guillems vai pensant, e be·il les, / car negus hom mot no li sona»). Quando arriva, sceglie di alloggiare presso Peire Gui, che gli viene consigliato come miglior oste del luogo: da qui prende le mosse ufficialmente il racconto sull'amore e infatti l'autore richiama esplicitamente l'attenzione del pubblico su questo argomento (v. 1945). Guillem è finalmente arrivato in prossimità della torre, dove, come in un gioco di scatole cinesi, è rinchiusa colei che a sua volta rinchiude il suo cuore; egli si siede a mangiare e mentre mangia guarda la torre, cosa che gli procura una grande gioia. Il gioire è connesso alla possibilità di vedere l'oggetto del desiderio o almeno, per il momento, la sua icona. Allora Guillem non è mai sazio, più mangia e più ha fame di vedere il luogo in cui il suo cuore risiede.

Il desiderio è descritto attraverso la metafora della fame, una fame che aumenta quanto più si mangia, per cui non ci si sente mai pieni, soprattutto quando l'oggetto desiderato si fa attendere molto (vv. 1945-1960):

Oimais pense, qui·s vol, d'amors,
que pres es de Guillem li tors
on es le cors que son cor ha;
mais de lonc tems non o sabra

cil qu'es enclausa et enclau
 lo cor de cel que mout s'esgau
 quan pot vezer ni remirar,
 de lai on s'assis al manjar,
 la tor on es so que tant ama.
 On plus manja e plus afama
 de vezer lai on sos cors es;
 ia cil non er sadols ni ples,
 car plus ques abis non a fons:
 aiso sap totz homs desirons,
 e majorment cel que desira
 joia d'amor quant trop li tira.

Presso l'ostello, Guillem sceglie come appartamento quello da cui meglio può osservare la torre dov'è rinchiusa Flamenca; quando Peire Gui comincia a parlargli della gelosia di Archimbaut, Guillem cambia discorso per accennare al male che lo tormenta; per celarlo, metaforicamente allude al suo amore parlandone come se fosse una malattia curabile con i bagni, sfruttando però un lessico metaforico lirico (vv. 1985-1989): ciò per cui ha maggiore *consire* è un *mal* che lo *destrein*; così pure l'oste, che poco prima aveva proferito un augurio che, tra le righe, poteva far intendere la funzione effettiva dei bagni e della residenza (vv. 1974-1975: «Saïns estares ben segur; / ben poires far vostre plazer»), risponde assicurando l'efficacia delle cure termali di fronte a qualsiasi tipo di male (vv. 1994-95: «que ja nuls hom non sa venra / tan destreitz non garisqu'el bain»). Ma la metafora diventa presto reale, come Archimbaut, anche Guillem la notte non chiude occhio (vv. 2032-2033).

La scena è introdotta dal contesto stagionale, come ogni lirica che si rispetti (vv. 2027-2029): è passata la Pasqua, è primavera e Guillem si sente ora prigioniero di Amore e con lui, all'alba, al canto di un rigogolo, inizia un lungo dialogo che al principio è un lamento. Prende coscienza di essere passato improvvisamente dall'essere libero all'essere prigioniero e servo (vv. 2036-2037) e descrive egli stesso il *desir* che lo *destrein*: «Tot jorn sospire es angois / per un desir que mi destrein. / Vers es que malautes mi fein, / mais a longas no-m calra feiner / si'naissi-m deu gaire destreiner / le mals que-m sent, que mals non es / ans mi plas mais que nulla res. / Anc mais ses mal ta mal non aic» (vv. 2048-2055). Guillem si rende conto che il desiderio si sta trasforman-

do veramente in una malattia, per cui a breve non avrà più bisogno di fingersi malato: il *desir* è quindi descritto come un *mal que mals non es*, un *mal ses mal*, che piace più di ogni altra cosa. Gli effetti somatici sono quelli attesi: egli sospira e si angoscia (v. 2048: «Tot jorn sospire es angois»); piange, sospira e supplica (vv. 2130-2131: «per ques el plais e sospiret / e sopleguet li de bon cor») e poi addirittura sviene (vv. 2138-2139: «e no·s poc em pes sostener; / la color pert, le cors li fail») per quanto è tormentato (*cochat*) per amore. Tutto il tempo Guillem tiene fisso lo sguardo sulla torre (vv. 2198-2200); come si conviene ad un innamorato *soen sospira de preon* (vv. 2207, 2234). Mentre si dirige con l'oste verso la chiesa, a distinguere i due personaggi sono i loro diversi *consiriers*: se tutti i pensieri di Guillem (v. 2267 *som pensamen*) sono rivolti ad amore, quelli di Peire Gui sono rivolti al guadagno (vv. 2266-2268). La pena amorosa, invece, avvicina Guillem ad Archimbaut: in chiesa non è *gais* e *leri* della sua cultura clericale come non è più *gais* Archimbaut per via della gelosia, entrambi sono presi da una fissazione che li avvilita e che li allontana dalla società (vv. 2312-2330). Usciti dalla chiesa, a stimolare lo stato di rapimento dell'amante è il canto dell'usignolo, nell'idillio di un contesto primaverile: Guillem si immerge nella frescura sotto un melo in fiore. Il desiderio d'amore è come una malattia, che fa impallidire e priva l'amante dei sensi, perché tutti sono concentrati verso un'unica intenzione.³¹

L'innamorato sembra essere colpito da una vera e propria *malautia*, da cui si guarisce quando si raggiunge ciò che si vuole (vv. 2344-2345: «fort prega Deu que·l don santat / e·l lais complir tot zo qu'el vol»);³² il motore è Amore che acceca, toglie l'udito e la parola, fa sembrare folle l'amante quando crede di avere più senno. La sintomatologia prodotta dalle emozioni provate nell'innamoramento

31. Sul tema della "malattia d'amore" e sui suoi effetti è stato scritto molto, per una panoramica generale si vedano almeno M. Ciavolella, *La "malattia d'amore" dall'Antichità al Medioevo*, Roma, Bulzoni, 1976 e M. Peri, *Malato d'amore. La medicina dei poeti e la poesia dei medici*, Soveria Mannelli, Rubettino, 1996.

32. Nei due contesti in cui è utilizzata (vv. 2340 e 6006), la parola *malautia* serve a istituire un legame ambiguo tra apparenza e realtà: in occasioni diverse, Guillem e Flamenca si fingono malati per poter portare avanti i loro piani e poter guarire da quella che è la loro vera malattia, ossi quella determinata dal desiderio; si vedano anche i vv. 2050 e 6119-6121 in cui il verbo *fenher* è impiegato insieme all'aggettivo *malaute* proprio per indicare la finzione messa in atto dai due.

è espressa attraverso un'insistenza lessicale quasi ridondante. L'innamorato è pallido (*escolorit/descolorat*), appare scuro e sbigottito (vv. 2367-2368: «om es defors totz ecurzitz / et estai quais esbalautitz») e come privato dei sensi: «qu'Amors homen encega / e l'auzir e·l parlar li tol / e·l fai tener adonc per fol; / cant aver cuja plus de sen» (vv. 2348-2349); «Guillems non aus ni ves ni sen, / ni·ls oils non mou, ni ma ni boca» (vv. 2352-2353); «per qu'estai cecs e sortz e mutz» (vv. 2356); «qui pessa fort que meinz ne ve, / men[s] sen e men[s] parla et au» (vv. 2382-2383).³³ L'innamorato passa momenti di assoluto rapimento, in cui il *pessar fort* gli oblitera i sensi, e solamente nel momento in cui smette di pensare, riesce a sentire nuovamente (v. 2392: «Guillems enten, car plus non pensa»). Quando poi i due rientrano in chiesa e si sistemano nel coro, Guillem è inquieto (vv. 2414-2415: «ades apinsa et agarda / de Flamenca cor'intraria»; vv. 2435-2436: «En gran baticor estai ara / Guillems per sidons ques agara») e quando poi finalmente Flamenca arriva, il fatto che non la possa vedere completamente lo fa addolorare: «Adonc la vi prumieramen / Guillems de Nivers si com poc; / los cieilz ni·ls oils de leis non moc, / mais languì, plais, fo·l desplazer / car del tot non la poc vezer» (vv. 2456-2460). Nel momento in cui il prete con l'aspersorio si dirige verso Flamenca, Guillem è tutto teso nel tentativo di scorgere qualche dettaglio delle sue fattezze (vv. 2484-2485: «mais soen gara vaus la muda, / que del pertus los ueils non mou») e riesce in effetti a vedere la scriminatura dei capelli che Flamenca scopre per ricevere l'acqua benedetta: a questo punto il suo cuore gioisce e il canto che era rimasto completamente affidato a lui piace a tutti moltissimo.³⁴

33. In cosa consista la patologia amorosa e quali siano i sintomi è illustrato poco più avanti: «Amors es plaia d'esperit, / en que·s deleiton li ferit / tan que de garir non an cura, / per que no·s n'entramet Natura. / E qui d'Amor es ben feritz / mout deu esser escoloritz, / maigres e teinz e flacs e vans, / et en als sia fort ben sans» (vv. 3031-3038). Questa descrizione della sintomatologia amorosa (si veda tutto il brano a partire dal v. 2995) ben s'inquadra nella dottrina pneumatica medievale, di origine filosofico-medica ma diffusamente recepita anche nei testi letterari per cui si rimanda allo studio di G. Gubbini, *Pneuma: la scuola siciliana, la scuola salernitana e l'eredità di Petrarca*, in «Romance philology», 68 (2014), pp. 231-247 utile anche per la bibliografia citata.

34. Come in molte liriche d'amore, il cantare scaturisce dalla gioia e ciò che scatena la gioia è la vista (seppur parziale o traslata) di ciò che più si desidera; qui però il canto gioioso d'amore si confonde con il giubilo del canto liturgico.

Quando è ormai pronto per cominciare il corteggiamento, Guillem preso dalla nuova determinazione stimolata dal desiderio diviene impermeabile ad altri sentimenti (vv. 3798-3799): gira per la città tutto solo (v. 3797), incurante di ciò che ha intorno perché Amore stesso lo guida e gli fa fare cose imprevedibili. Addirittura l'amore lo spinge a travestirsi da monaco: mentre normalmente gli amanti si fanno belli per corteggiare una donna, lui assume le sembianze di un patarino in modo da poter arrivare al suo obiettivo (vv. 3810-3822). Guillem si muove come un automa, in un isolamento per cui non si preoccupa di niente e di nessuno e nessuno si preoccupa di lui (vv. 3798 e 3827); ciò che lo mette in ansia davvero e non lo fa dormire è la pianificazione di ciò che deve fare. Fatto tutto il resto «trobat ha un novel consir» (v. 3846): ora lo angoscia ciò che deve dire perché teme il fallimento.

La prima scena del dialogo si svolge secondo i canoni più stretti del corteggiamento: come ogni *homs ques ama*, Guillem si muove senza perdere di vista *sos jois* (v. 3930), si sente *tan esperdut* (v. 3934) all'idea di poterle finalmente parlare e si affida totalmente ad Amore, sperando che lo porti da qualche parte, ma il *desir* che gli *afflama* il cuore gli dà l'impressione che questi esiti troppo (3947-3949). Detta la prima parola «Ailas!», se ne va *humils e clis* (come un adorante), pensando di aver fatto un gran passo (v. 3957 «e cuj'aver mout enansat»), e prova una gioia che non potrebbe essere più perfetta (vv. 3962-3964: «car res el mon tan non deleiga / tot fin aman con cel jois fa / que ven de lai on son cor ha»); quando lei se ne va Guillem l'accompagna con gli occhi. Ma la gioia che inizialmente lo fa sgambettare (vv. 3988-3989), una volta che si trova da solo svanisce, perché subito lo assale il dubbio di non essere stato ascoltato (e se la prende con il velo, che impedisce la vista e l'udito), allora ripensa all'incontro e si sente morire, l'avvicinarsi alla sua amata gli ha provocato solo pena, dal momento che gli ha solamente attizzato il desiderio come il canto della sirena (vv. 4043-4049); subito dopo però si riconforta, prima di tutto pensando al fatto che il soffrire potrà essere ripagato dalla gioia di cui godranno lui e Flamenca insieme e poi riconsiderando il fatto che lei l'abbia effettivamente sentito, e che quindi non è necessario che si angosci tanto.

Guillem innamorato è rappresentato in uno stato confusionale attraverso l'accostamento di parole corrispondenti a sentimenti ed emozioni contrastanti: perché chi *ben am, ben tem*, e se quando si

ama si prova *gaug*, ossia piacere, non mancano *pessamens* e *conort*, *desir* e *marrimens* (vv. 4101-4115):³⁵

“Ar qu'en vail meinz car mi conort?
 Ans mi val mais, que desconort
 aconsec hom assas per tems.
 Hom dis: Si ben amas, ben tems.
 E per so car ben am ben tem,
 e ja non aurai *gaug* mas sem
 si davaus midonz *gauh* no·m ve
 que·m pot mot *gaug* d'u mot far ple,
 e no·m pot fallir *penssamens*,
 conort, *desir* ni *marrimens*”.
 Et aitals es totz fis amaire
 que per un ben vol .c. mals traire.
 Mout es Guillems en greu pantais:
 leu s'alegra e leu s'irais,
 leu ha conort, leu ha esmai.

Le emozioni si leggono sul viso dell'innamorato. Guillem stesso sa di aver pronunciato la prima battuta del dialogo sospirando (vv. 4000-4001: «ab un sospir, / c'a pauc le cors no·m trasanet») e agli occhi di Flamenca appare visibilmente intimidito come dev'essere un innamorato: «mi fo veja[i]re que mudes / color, et un pauc sospires, / aici com cel ques a paor / e pois vergoina e calor. / Non sai donc que dire m'en deja. / Auria donc de mi enveja? / Volriam ges aissi enquerre?» (vv. 4155-4158), e poi più avanti: «Amiga, un pauc sospiret, / quant m'o dis, e vermeilz tornet» (vv. 4229-4230).

35. Nella serie *penssamens* – *conort*, *desir* – *marrimens* elementi positivi e negativi si presentano in chiasmo, quindi sostanzialmente *conort* e *desir* sembrerebbero rappresentare il «lato positivo» di *pessamens* e *marrimens*; al proposito cfr. Manetti, 'Flamenca' cit., p. 287 che ripristina *conort* del ms. contro la correzione *dolors*, proposta da C. Chabaneau, *Une nouvelle édition du "Roman de Flamenca"*, in «Revue des Langues Romanes», 45 (1902), pp. 5-43, a p. 40. Nel romanzo *pessamen* compare altre due volte associato a *marrimen*, sempre in una serie disforica ampliata anche da *ira* e *dol* (vv. 6655-6656 e 6795-6796; in entrambi i casi si fa riferimento alle sofferenze degli amanti: Flamenca e Guillem, le damigelle e i donzelli), mentre appare associato a *desir* e *consir* come estremi di un *climax* in cui aumenta il livello di angoscia collegato alla meditazione amorosa (vv. 5859-5861: «Doussa domna, totz mos desirs, / mos *pessamens* e mos *consirs* / es vos, a cui mi son donatz»).

Gli effetti somatici dell'innamoramento sono tali da fugare qualsiasi dubbio sulla sostanza reale dei sentimenti e sulla loro purezza, di là da qualsiasi mascheramento; le emozioni sono rivelate attraverso segnali esteriori evidenti (noti a tutti e ampiamente descritti dalla letteratura di tutti i tempi): chi sospira parlando e arrossisce non può che essere infiammato da amore.³⁶

Ma Flamenca non è da meno, anzi *pres li estai* (con l'animo), è turbata per ciò che ha sentito e se ne dà pena. A questo punto anche lei si pone il problema di trovare le parole giuste per rispondere, che siano anche ben articolate rispetto alle circostanze (vv. 4237-4247): bisogna prima di tutto accertare bene le intenzioni del corteggiatore, ma poi è giusto che, una volta appurato il sincero sentimento dell'amante, la donna non tenga celato il suo, mentre sarebbe amore falso e sleale se lei cambiasse improvvisamente idea. Lo stato in cui si trova Flamenca è descritto come *gran pesser*, poiché lei aspetta (metaforicamente ma anche realmente, nella liturgia) che lui le porti la *pace* e la *gioia* (*paz* e *gauzimens*). Al secondo incontro, con un po' d'ardimento risponde a Guillem e subito lo guarda in faccia per vedere qual è la sua reazione, dall'espressione e dal cambiamento di colore capisce che è sincero e che ha tutte le doti dell'amante cortese, compresa quella di saper dissimulare: «a dig: “Que plains?”, pois dreissa·l cap / et esgaret ben la semblansa / de son amic e la mudansa / de sa color, e ben conois / que savis es e trics e mois, / e canta ben et a bels pels. / E si daus ella no·s pert cels, / ja per lui non sera sauput / res qu'il diga ni conogut» (vv. 4348-4356). Se l'amata “guarda bene” l'amante, ciò che delle

36. Il sospiro è descritto come l'effetto psicosomatico tipico dell'innamoramento, in quanto espressione esteriore di un pensiero fisso e angosciato, non solo nella tradizione letteraria ma anche nella trattatistica medica medievale (cfr. Gubbini, *Patologia amorosa* cit., p. 88-93). Da questo punto di vista si comprende ancor meglio la caratterizzazione di Archimbaut, come personaggio estraneo a un certo sistema sentimentale, visto che non gli capita mai di sospirare; invece Guillem e Flamenca sospirano frequentemente, le loro parole sono inframezzate da sospiri (soprattutto quelle di lui: vv. 2234, 2969, 4000, 4156, 4229, 4987, 6527) e il loro stato d'animo emerge attraverso serie ampie di lemmi che descrivono la fenomenologia corporea del sentimento amoroso: ad esempio Guillem insonne mostra i sintomi chiari di una malattia ai vv. 3303-3310: «Apres manjar Guillems intret / en sa cambra; lai si pauset, / si pausar pot hom appellar / tremblar d'angoissa ni sudar, / estendillar e trassallir, / e badaillar e sanglotir, / planer, sospirar e plorar, / estavanir et ablesmar».

emozioni trapela attraverso l'aspetto esteriore basta a chiarirle quale sia il rapporto tra realtà effettiva e apparente.

Alla fine della messa, i loro sentimenti sono simili, entrambi vogliono ripensare a cosa è accaduto. Quando Guillem è a casa e cerca di dormire i suoi occhi, ancora eccitati, iniziano a dialogare con le orecchie che hanno potuto sentire la voce *bonaürosa* dell'amata, e la bocca ingaggia una lite con il cuore che, preoccupato, inizia a raccontare una storia su un cavaliere che a lungo aveva corteggiato una donna senza ottenerne alcun risultato: il cuore è timoroso perché a esso si addicono *grans angoissas e grans martires, cossires* che invece non pertengono agli organi sensoriali, occhi, orecchie e bocca, che possono invece godere tranquillamente del piacere provato (vv. 4451-4454).³⁷ Guillem e Flamenca sono entrambi molto combattuti e pensierosi: «Aissi·s combat, aissi·s tensona / Guillems, que mout pensier si dona. / Flamenca es en gran doptansa; / a ssi meseissa pren esmansa / se poc auzir so qu'il a dig / sel qu'en son cor o a escrig» (vv. 4465-4470). Al pari di Guillem, Flamenca è molto tormentata per amore, tuttavia la sua sofferenza è più complessa, perché le nuove angosce si sommano alla sua ordinaria afflizione.

Come Guillem, di fatto, è ipostasi del desiderio e Archimbaut della gelosia, nel romanzo Flamenca è il personaggio che meglio incarna la sofferenza nelle sue diverse declinazioni, prima per la sua condizione di reclusa, poi come innamorata: le enumerazioni più lunghe e varie di emozioni e stati d'animo disforici sono, infatti, dispiagate proprio per descrivere la condizione di sofferenza in cui è costretta a vivere a causa della gelosia di Archimbaut (vv. 1401-1406 e 4164-4169). Il personaggio viene realmente presentato quando sono descritte le pene che deve patire a causa della stretta reclusione e delle continue aggressioni e minacce a cui la sottopone il marito. Il v. 1270 in cui Flamenca *es fort irada*, è molto rattristata, per le occhiatecce che le getta Archimbaut, costituisce la premessa per la descrizione più ampia dei suoi sentimenti ai vv. 1345-1350: «Li bona res non sap que·s fassa; / mout ergueil e mouta menassa / l'aven del gilos a suffrir:

37. Nelli, *Le Roman* cit., pp. 90-99, sottolinea l'importanza materiale e spirituale conferita al cuore, *seners e paire* dei sensi, nella teoria erotica proposta nel romanzo (in part. ai vv. 2362-2386): tutti i temi principali sembrerebbero ruotare intorno ad una *mitologia* del cuore (l'innamoramento attraverso i sensi, la gioia, la purificazione del desiderio, l'*amour-communion*).

/ sos viures val meins de morir. / Si-l jorn a mal, pietz ha la nug / car ren no i te mas sol enug. / E sa pezansa e sa mort / non troba ren que la conort». Il suo vivere è peggio che morire, poiché tale condizione gli procura dolore (*mal-enug*) giorno e notte e nella sua afflizione / morte (*sa pezansa e sa mort*), non trova alcuna consolazione.

La descrizione si concentra intorno ai sentimenti di *dolor* e *ira*, che si manifestano e rappresentano in una varietà di effetti: «Mout trais Flamenca greu trebail, / car mout sospir e mout trebail, / mout'angoiss'e mout sospir / l'aven per son marit suffrir, / e mouta lagrem'a beguda: / dolenta es et irascuda» (vv. 1401-1406). Flamenca è addolorata e afflitta (*dolenta e irascuda*), per la profonda pena (il *greu trebail*) che porta, sospira e si affanna, prova angoscia e martirio, e piange molto; si lamenta e si considera morta (v. 1417: «mais lonc tems plais e-s tenc per morta»). Anche più avanti, quando Alis ricorda a Flamenca l'importanza dell'istruzione e della lettura,³⁸ il sentimento di profonda afflizione che caratterizza il suo stato è denominato *ira* (vv. 4817-4830).³⁹

38. Nei due anni trascorsi nel dolore, la tristezza, per cui sarebbe morta e crocefissa, è stata attenuata dalla lettura (e del resto Flamenca conviene che l'uomo non può godere dell'ozio se *letras non sap*, anzi ne risulterebbe svilito e quasi morto, vv. 4828-4830). Sulla letterarietà «irridente e sofisticata» del romanzo si legga il saggio di M. Mancini, '*Flamenca*': l'elogio delle «*letras*», in Id., *Lo spirito della Provenza* cit., pp. 79-92 (la cit. a p. 92).

39. Nel romanzo, l'*ira* è un sentimento negativo che può avere connotazioni diverse: è l'afflizione rabbiosa provocata dalla gelosia in Archimbaut e nella regina ma è anche, appunto, l'avvilimento che prova Flamenca a causa della reclusione. Nella seconda accezione, *ira* si trova spesso associata ad altri stati d'animo che ne chiariscono il significato: si trova in serie con *dol* e *pesansa* in opposizione alla serie euforica *solaz, joi, benenansa* (vv. 4201-4202) e poi compare con *marrimen, dol e pessamen* (vv. 6655-6656 e 6795-6796). In serie con *corros, cujars* e *sospeissos* (vv. 6214-6215), può invece essere interpretata secondo la prima accezione. L'*ira* dolorosa è, in fondo, il sentimento che connette Archimbaut a Flamenca: sia perché la rabbia del primo provoca la pena dell'altra, sia perché la gelosia nello stesso tempo lo rattrista (è *iratz* e *dolens*, al v. 1015, come poi lei è *dolenta e irascuda* al v. 1401); si aggiunga che per la pseudo-malattia di lei improvvisamente Archimbaut è *dolens, iratz* e *marritz* (v. 5720) dimostrando un certo grado di empatia nei suoi confronti. Sulla doppia valenza semantica di *ire* nel provenzale e nel francese antico si possono leggere, oltre a Lavis, *L'expression* cit., pp. 42-44 e Cropp, *Le vocabulaire* cit., pp. 287-290, anche P. Bec, *La douleur et son univers poétique chez Bernart de Ventadour*, in «Cahiers de Civilisation médiévale», 11 (1968), pp. 545-571, e 12 (1969), pp. 565-566 e G. Kleiber, *Le mot «ire» en ancien français (X-XIII siècles). Essai d'anly-*

Fin nelle premesse, a margine della descrizione delle sofferenze di Flamenca, l'amore è menzionato come eventuale fattore d'incremento del dolore: il narratore osserva che la pena sarebbe stata peggiore se lei fosse stata innamorata e non avesse potuto godere dell'amore, o se avesse avuto dei figli (vv. 1407-1412). E in effetti nel momento in cui l'amore si presenta, la sua prigionia e la sua afflizione raddoppiano. Quando per la prima volta Guillem le rivolge la parola, Flamenca cade ancor di più nello sconforto: uscita dalla chiesa, la parola che ha sentito (e che ritiene ben a mente) le provoca smarrimento (v. 4120: «Quesacomet ne fo marrida»); dopo aver pranzato ne rimane pensierosa, si considera una sventurata, si addolora e si lamenta, chiamandosi triste e dolente, e piange, considerandosi più che mai imprigionata: «Flamenca remas consirosa; / mout si clamet malaürosa, / mout si doloira e·s gaimenta, / trista s'apella e dolenta; / ab l'aiga del cor sos oils moilla; / ben fan parer que trop si doilla. / Anc mais per caitiva no·s tenc» (vv. 4127-4132).

Ma il suo smarrimento, almeno all'inizio, non è direttamente connesso all'amore, deriva piuttosto dalla sensazione di essere stata schernita, dal contrasto tra l'incontro inaspettato e la sua vita da reclusa (vv. 4146-4149: «Dieus! E que dis? Que vol? Que·m quer? / Non sui assas lassa cativa? / Non estauc per mal traire viva?»). Il fatto che Guillem le sia apparso come un innamorato, tanto da farle venire in mente che la desideri, le dà modo di descrivere il tipo di amore che lei conosce (quello del marito geloso), che non è amore anzi è dolore in tutto e per tutto: «li mi' amors non es amors, / ans es angoissa e dolors, / plena d'enui e de trebaill. / Sanglot e sospir e badaill, / caitivers, destrechas e plors, / tristors de cor et amarors / so mei vezi e mei privat» (vv. 4163-4169). Più che amore è angoscia, dolore pieno di afflizione e tormento, singhiozzi, sospiri e spasimi, infelicità, contrizione e pianto, tristezza profonda e amarezza. Pensando a questo, Flamenca *si marris* e prova *gran destrecha al cor*, anche perché quella parola le sembra detta proprio per ricordarle il suo stato: «per mal de mi e per despieh, / e car sap qu'ieu non ai deleig, / solaz ni joi ni benanansa, / mais dol et ira e pesansa, / mi dis: Ai las! con si el fos / mout fort, et eu

se sémantique, Paris, Klincksieck, 1978; per un approfondimento sulla complessità semantica della parola *ira*, soprattutto in prospettiva dantesca, si può aggiungere R. Rea, *L'ira: note sulla semantica di un'emozione complessa (e su alcune occorrenze dantesche)*, in *A expresión das emocións* cit., pp. 161-176.

non, consiros. / Hanc non ho dis mais per menbrar / que·m dei tot jorn lassa clamar» (vv. 4199-4204).⁴⁰ Tuttavia, parlando con le damigelle, arriva alla conclusione che Guillem sia realmente innamorato e che necessiti quanto prima di una risposta.

La condizione peculiare in cui si trova Flamenca, la *fesica dels mals* (v. 5450), connessa alla doppia prigionia (a cui si era accennato sopra come eventualità), è chiaramente spiegata da Margherita (vv. 5418-5444):

“el non a mais una preiso,
et aquil es alques joiosa
e per vostr'amor saborosa,
mais vos aves doas preisos:
l'una es del marit gilos
que tot jorn tensa e menassa
e ja ren no·us dira que·us plassa;
l'autra es cors e voluntatz
de faire so que vol Beutatz,
Honors e Jois, Prets e Jovens,
Domnei[s], Solatz e Causimens.
E car acabar non podes
so que·us plaz, per presa·us tenes.
E per so li preisos es dobla
quar vetz e destreissa la dobla:
le vetz vos tol fors'e poder
e·l destrecha fai vos doler.
A lui non sofrain ren mais vos,
totz l'autre mons es a ssos pros,
e vos est a ssecle perduda
et el a vos, car no·us ajuda.
E per so provi per rason

40. Più avanti lei stessa descrive con parole crude il suo stato di disperazione denunciando l'ignavia dei cavalieri del suo paese che non si sono impegnati a liberarla: «Pauc deg amar los cavalliers / de mon país: dos ans entiers / hai estat en greu marrimen, / et anc negus non fes parven / que·il peses; e cil d'esta ter[r]a, / que veson con hom mi soterra / tota viva, e·m fai languir / a gran dolor, a mi venir / ni auson ni volon ni deinon. / Tort n'auran, si cortes s'en feinon, / c'aital dompna, paura estraina, / laisson murir» (vv. 5339-5350).

ques en la soa garison
 prendes vos plus de garimen
 ques el meteïs, car doblamen
 seres guerid' et el gueritz
 del mal don es per vos feritz”.

La prigioniera reale, del marito geloso, l'altra quella procurata dalla forza e volontà di fare ciò che vogliono *Beutatz, Honors, Jois, Prets, Jovens, Domneis, Solatz* e *Causimens*, raddoppiata da *vetz* che impedisce di fare ciò che si vuole e *destreissa* che procura dolore. A pressare Flamenca, insieme ad Amore, concorrono Paura e Vergogna: la paura di essere scoperta dal marito e la vergogna di esporsi al disonore (vv. 5553-5572).

Nell'attesa tra una battuta e l'altra del dialogo che i due amanti si scambiano in chiesa, l'angoscia dei due è dovuta alla necessità di trovare le parole più appropriate; in particolare Flamenca è assillata dal fatto di dover equilibrare la risposta evitando da una parte di mostrarsi troppo superba poiché, come suggeriscono le damigelle, questo potrebbe procurare la rinuncia dell'amante, dall'altra di esporsi troppo rapidamente all'amore senza conoscerne le conseguenze e senza, per di più, conoscere in alcun modo lo spasimante. La sua angoscia è pienamente comprensibile: si trova in una situazione del tutto nuova, mai sperimentata, senza la possibilità di poter scegliere liberamente perché l'alternativa è continuare a condurre quell'esistenza da reclusa. Dunque, la sua è una situazione estrema, non è la donna amata che sceglie se corrispondere o meno al corteggiamento, ma è la donna per cui quel corteggiamento costituisce la speranza di essere salvata, rifiutare vorrebbe dire rinunciare per sempre all'amore, alla libertà, alla gioia. La sua non è una semplice pena d'amore, la sua è una sofferenza che implica l'insieme della sua condizione di coercizione; i sospiri la opprimono, singhiozza e spasima, si sente mancare, piange e si lamenta insieme della sua vita piena di dolore e per la ferita che Amore le ha inferto, che le procura il più grande dei dolori:⁴¹ gli *afans* sopportati in tutta la sua vita sono superati dal *greu mal* che ora subisce a causa dell'amore e per cui potrebbe mo-

41. Si può notare che, in fondo, l'amore vero produce effetti molto simili al “non amore” del marito geloso, il dolore che esso provoca è addirittura peggiore, per entrambi Flamenca si scioglie in *sanglot*, *sospir* e *badail* (vv. 4166, 5622-5623).

rire; tuttavia il colpo che si trova a sopportare è, com'è ovvio, *suau*, quanto peggiore tanto più è dolce. La risposta che formula è dunque "Plas mi", perché altrimenti non potrebbe vivere (vv. 5622-5652):

Adoncs la cochon li sospir,
soven sanglotis e badailla,
veja[i]re l'es que·l cor li falla,
als oils si pren, teunamen plora:
"Lassa!", fai ssil, "e mala ora
nasquei, e cric e fui tan grans
que mon viures mi fos affans;
e mi non amas .i. conort ...
- E qual? deu! car venrai a mort
per Amor que m'a si naffrada
que vaus leis non ai plus durada!
Per Deu!, Amors, mal sabes traire
quar mi fagz aissi greu mal traire:
anc mais vostr'arcs tam mal non trais,
nis eu per ren tan mal non trais;
non cujera tam mal traisses
sol per amar neguna res!
Mais, pos vei qu'a suffrir m'ave
vostre colp, qu'aitan suau ve
c'on peiers es plus douces par,
no·i a mai ren mai d'albergar,
e descendez a vostr'ostal;
mais non aguest aitan lial,
car mon cors, que·us er ben corals,
vos sera cambra et ostals,
que ja contrast no·i trobares,
quar eu farai tot quant volres;
et a cel que per vos demanda
so qu'eu tenc de vos en comanda
respondrai: 'Plas mi' a desliure,
quar ben vei qu'estiers no·m puese viure".

Alle sue stesse parole, in cui prepara la risposta «Plas mi», *Flamenca* sviene, per amore, e rimane senza sensi (vv. 5653-5654 e v. 5660: «que per amor blesmada s'es»). Nel momento in cui rinviene,

di fronte ad Archimbaut, fa un lungo sospiro (v. 5673) e descrive ambiguamente il suo male, secondo una modalità tipica in questo romanzo, usata ampiamente anche da Guillem, in cui si dice e non si dice la verità (vv. 5675-5677: «al cor ai una gota / que m'auçi e m'afolla tota, / e cug que d'aquest [mal] morrai / si conseil de mege non ai») e propone, come cura, di essere condotta ai bagni; quando Arichimbaut esce, Flamenca che era *revenguda de passion* (v. 5717), piange, si lamenta e sospira, si duole di se stessa e si lamenta di amore (vv. 5721-5723: «et il plora, plain e ssospira / et a ssi meseissa pren ira, / e clama ssi d'Amor soven»). Quando in chiesa pronuncia “Plas mi”, si deve sedere immediatamente perché non ce la fa a sopportare, prova un grande smarrimento per aver acconsentito senza conoscere il suo spasimante, ma del resto se non avesse acconsentito non avrebbe mai potuto conoscerlo (vv. 5731-5738). Passata la notte, al risveglio Flamenca si lamenta per il male che non l'ha fatta dormire, con parole la cui ambiguità è convalidata dal narratore: Flamenca non mente al marito perché soffre realmente (vv. 5759-5761: «Al dimerces, quan jorns parec, / Flamencha plais, e far o dec, / car la nueit non ac ren dormit»). Piangendo con grande angoscia, lo prega di portarla ai bagni, per cercare rimedio al dolore insopportabile che altrimenti la condurrà alla morte: «Anc mais, lasa, tan mal non trais, / sener, con eu ai fag anueg! / Levas d'aissi, e no-us enueig / quar de mi seres tost desliures; / e plus mi plas murirs que viures, / tan son destrecha e cochada! / e s'un pauc, quant serai bainhada, / d'aquesta dolor non revenc / per morta, sapias, mi tenc» (vv. 5764-5776). Il riuso della locuzione *mal traire* già usata con insistenza nella serie di versi in cui Flamenca si lamentava con Amore (vv. 5633-5638), rafforza l'ambiguità generata nel discorso tra i due tipi di male a cui si fa riferimento.

Ma a tutte queste sofferenze si può trovare rimedio: ad attendere Flamenca ci sono Amore e Gioia che la libereranno dalla prigionia e dalle pene amorose e lei finalmente guarirà: «Mais, s'una ves posc avenir / lai on Amors ab Joi m'aten, / no-m calra temer pueis tormen, / ni-m calra doptar de ma vida / pos una ves serai garida» (vv. 5510-5514). Infatti, il compimento del desiderio nella reciprocità del sentimento amoroso e nella condivisione del piacere sensuale permette ai due amanti di accedere alla sfera delle emozioni positive.

In tutto il romanzo Archimbaut gioisce pochissimo: è felice quando ottiene il consenso di Flamenca per il matrimonio (vv. 283-286) e poi nella prima notte di nozze; ma per il resto è quasi incapace di provare gioia. Anche nei momenti conviviali, alle cerimonie nuziali, mentre tutti se la spassano allegramente, Archimbaut non trova il modo per divertirsi, prima, alla corte di Nemurs perché è troppo impaziente di trovarsi solo con lei, poi a Borbon, perché già è assediato dalla gelosia. La gelosia è la causa della sua angoscia e, sul lungo termine, della felicità di Flamenca: se non fosse stato geloso, non si sarebbe angosciato e non avrebbe indotto Flamenca a fingersi malata per poter fare quello che voleva; il risultato è che mentre lui soffre, lei prova piacere e gioia: «mais so ques es a lui dolors / a leis era jois e dousors» (vv. 6123-6124). La cosa paradossale è che per buona parte del romanzo Archimbaut passa il tempo a rodarsi e solo verso la fine si mostra gioioso, assurdamente, nel momento in cui racconta le splendide prodezze di Guillem ai tornei e, poco appresso, quando si fa messaggero tra i due amanti, tirando fuori il *salut* (vv. 7046-7051 e 7095-7103).⁴²

42. In questa scena Archimbaut appare pienamente integrato nel sistema dei valori cortesi perché finalmente condivide la gioia veicolata dai componimenti poetici, anzi diventa addirittura protagonista diretto del *trobar* in quanto è lui stesso a portare e recitare il *salut*; si riscatta, dunque, da quella aridità sentimentale e intellettuale che lo rendeva incapace di comprendere e apprezzare la dimensione sociale della vita aristocratica (si rileggano i vv. 313-325, citati *supra*, in cui i giullari gli provocano solamente *grans enueig*). Per capire quest'aspetto dell'evoluzione del personaggio è interessante il riscontro con il brano delle *Leys d'Amors* in cui si descrive la *gaia sciensa* del trobar attraverso la metafora della fonte: «E la fons aquesta qu'en sera mays agradan e mays plazen e de major fama e mays habondans a totz. E la dotz d'esta font qu'en sera mays plazens e mays gracioza ad aquels que amon e volon aquesta gaya sciensa de trobar e majormen als entendens ques han cor valoros e subtil. Quar aquella gaya sciensa de trobar lunh temps no-s met ni pauza en coratge d'ome dur, rude, avar, enic, ni fals. Ans lor es aquesta plazens ayga sobredura et amara. E per so tostemps aquel deslausa e vitupera et ha en mespretz sciensa al coratge del qual no-s met ni-s pauza. Quar ignoransa es causa, la quals es grans enemiga de saber» (*Las flors del gay saber estier dichas las leys d'amors*, 2 voll., Tolouse, 1841-1843 [rist. Geneve, Slatkine Reprints, 1977], I, p. 4). Per un discorso sulla «valenza euforica dell'arte dei trovatori» anche in rapporto al lessico emotivo lirico (invece prevalentemente disforico) si legga P. Canettieri, *Scienza e gaia sciensa. Ragione e sentimento nella lirica romanza del medioevo*, in *A expresión das emocións* cit., pp. 17-38 (che menziona e interpreta in tal senso il brano delle *Leys*, a p. 19).

Gli amanti, invece, sperimentano la gioia e il piacere variamente nel corso del romanzo, trovando risarcimento alle loro sofferenze nel *joi d'amor complitz* (vv. 5936-5986).⁴³ Il *plazer* (fatto o detto) ricompensa (*rend loguier*) l'amato degli *afan* patiti per conquistare l'amata, il *mal* è risarcito dal *ben*, che lui può farle per liberarla dalle pene (*enuei*) della reclusione e condurla verso la gioia (6229-6246). Durante i loro incontri, i due amanti passano dai bagni alla *cambra bell'e genta*, il loro rifugio (*repaire*) dove possono trovare ristoro, attraverso un corridoio che è anche metafora del loro percorso; si addentrano nel sentiero della gioia liberandosi dai dispiaceri: «Ges el[s] bains non esteron gaire, / ans aneron a lur repaire / que lur plas mais et atalenta; / so fon li cambra bell'e genta / on l'autre jorn si repauseron. / Per lur sendier laïns intreron / on non lur faill jois ni deportz, / ans es cascus d'enuei estortz» (vv. 6399-6406). Flamenca è disposta a concedere a Guillem qualsiasi favore, che sia bene o male, senno o follia, non importa, purché lui lo voglia e a lui piaccia, dal momento che il bene di lei a lui si accorda (vv. 6418-6419: «quar totz mos bes a vos s'autreja / per vostre plazer consentir»). Quando Guillem propone a Flamenca di presentare i suoi cugini, Ot e Clari, alle due damigelle, insiste sulle pene patite nell'impresa (*angoissa e pantalais, dolor e perill*), che sono ora ripagate da *gauhz* e *bens* (v. 6428-6433); la stessa dittologia si oppone alle afflizioni della prigionia, di cui, grazie ai due giovani, vengono ricompensate Alis e Margarida (vv. 6654-6659). Il sistema di opposizioni lessicali è chiaramente definito: *angoissa e pantalais, dolor e perill*, così come *pensamen, ira, dol, marimen*, sono annullati da *gauhz* e *bens*, che in entrambi i casi alludono all'insieme dei piaceri sensuali.

Secondo l'ideologia espressa nel romanzo, lo statuto del piacere sensuale richiede che esso sia condiviso, poiché non è possibile godere se non di un piacere reciproco. Nel protrarsi lento del dialogo in chiesa, Guillem teorizza questo principio che poi, nei fatti, si realizzerà; egli considera di poter sopportare il male che gli procurano

43. Nel romanzo il *joi* scaturisce dall'amore spirituale e carnale: i due amanti sperimentano infatti sia il *joi coral* attraverso l'unione dei loro cuori, sia il *joi complit*, attraverso l'unione dei loro corpi; ma non esiste gioia d'amore senza la condivisione dei sentimenti e del piacere. A tal proposito interessante il paragrafo sul *Joi* in Nelli, *Le Roman*, cit. pp. 99-105.

il desiderio e l'attesa a patto che poi lui e Flamenca possano guarire e godere insieme (vv. 4053-4070):⁴⁴

quar soletz vol lo mal sufrir,
 sol que siam dui al garir;
 quar de mi dons non gausiria
 si del mieu gaug il non gausia;
 quar aissi·m pren bona sabor
 le bon[s] saber[s] c'om ha d'amor:
 quan l'us de l'autre si gausis
 le bon[s] saber[s] assaboris;
 car s'eu am fort, aissi con fas,
 e tenc midons antre mos bras,
 bais et acol e fas que·m voil,
 se·m pes qu'il s'o teng'as ergoil,
 si·m cuh qu'en ren non s'o te,
 mas suffris o non sai per que,
 no m'a sabor mos bos sabers.
 Doncas m'a obs le sieu[s] plazers
 que mon bon saber adousisca
 e l'us per l'autre saborisca.
 E qui non sap aiso saber,
 non sap gaire de bon saber;

Non è possibile avere un completo piacere (un *bos sabers* che abbia *sabor*) se non in totale sintonia con l'amata e infatti Guillem si limita a chiedere a Flamenca solo ciò che lei vuole concedergli: «Anc Guillems trop non clergueget, / quar ren non quis ni demandet / mais tant con sidons li presenta, / que de far plasers non fon lenta, / ans li fes mais honors e bens / non saup grasir eissa Merces / qu'es, so·m cug, de grasir maïstra» (vv. 5965-5971). Tutt'altra storia rispetto alla prima notte di nozze con Archimbaut che, sebbene con le

44. Il brano è molto interessante anche dal punto di vista della valenza semantica che acquista il sintagma *bos sabers* in rapporto al corredo lessicale che lo accompagna (*gaug, bona sabor, plazers*, ecc.). Per un'analisi delle occorrenze di questa espressione nella poesia trobadorica, in riferimento particolare al doppio valore attribuibile alla nozione di *bos sabers*, in quanto esperienza sensoriale e conoscitiva insieme, si veda M. Mocan, '*Bos sabers*': la '*sapida scientia*' dei primi trovatori, in «La parola del testo», 9 (2005), pp. 9-27.

buone maniere, evidentemente aveva preso Flamenca senza che lei ne provasse alcun piacere, privandosi a sua volta di un pieno godimento amoroso (vv. 326-340).

Molto ancora ci sarebbe da dire sulla rappresentazione dell'affettività in *Flamenca*, ad esempio sui sentimenti e sulle emozioni che qui non si è avuto modo di trattare o sulla fitta rete di contatti intessuti con altre opere a partire da questo punto di vista, e via dicendo. Insomma questo tema potrebbe generare una molteplicità di argomenti e di nuove e più approfondite interpretazioni, forse proprio perché in larga misura in *Flamenca* la storia ruota attorno alla descrizione dei sentimenti, in modo tale che l'affettività risulta espressa attraverso componenti diversificate che interessano vari aspetti della narrazione: al lessico, alle immagini e ai motivi ampiamente codificati si aggiungono i materiali che si acquisiscono direttamente dalla focalizzazione del racconto sui comportamenti, sui pensieri, sui discorsi che caratterizzano i personaggi.