



Note su *Flamenca*

Notes on *Flamenca*

LUCIA LAZZERINI - ROBERTA MANETTI

lucia.lazzerini06@gmail.com
roberta.manetti@unifi.it

Università di Firenze

Riassunto: Due contributi indipendenti, ma complementari, su alcuni punti del grande romanzo occitano noto col titolo di *Flamenca*, testo raffinatissimo che, come tutte le opere letterarie colte del medioevo, si presta a più livelli di lettura. Da un lato si riprende in considerazione una *crux* già discussa, per la quale si avanza una nuova ipotesi; dall'altro si ribadisce come l'interpretazione più corretta degli indizi cronologici disseminati nell'opera sia quella che induce a collocare la redazione, secondo ogni probabilità, negli anni Quaranta del XIII secolo (contro la tesi invalsa che la porrebbe nell'ultimo quarto).

Parole chiave: *Flamenca*, romanzo occitano medievale, ecdotica, allegoria medievale, Bibbia

Abstract: The present paper consists of two independent, but complementary contributions on some critical issues concerning the Occitan romance known as *Flamenca*, a very refined text which, like all great literary works of the Middle Ages, allows multiple levels of reading. In the first part, we put forward a new hypothesis as regarding a long debated *crux*. In the second one, we assess again why the most correct interpretation of the chronological clues disseminated in the work should date the composition of the romance back to the forties of the thirteenth century (against the thesis that would place it in the last quarter).

Keywords: *Flamenca*, Medieval Occitan Novel, Textual criticism, Medieval Allegory, Bible

* Questo lavoro è opera di due autrici diverse. Ognuna è responsabile della sua parte.

DATA PRESENTACIÓ: 20/03/2022 ACCEPTACIÓ: 01/04/2022 · PUBLICACIÓ: 01/06/2022

1. Un verso di Peire de Cols e un *locus difficilis* di *Flamenca* (con qualche osservazione su questioni di metodo). LUCIA LAZZERINI

La lirica dei trovatori, sempre così elusiva e non di rado ermeticamente chiusa alla nostra intelligenza, è tra gli oggetti d'indagine che meglio si prestano all'analisi formale. Strutture metriche elaborate, arte allusiva, intrecci di voci e dialoghi a distanza – spaziale e/o temporale – tra *entendedors*, ma soprattutto la diffusa propensione ai sottili artifici dell'*obscuritas* parlano di una società letteraria di livello culturale elevato: *milieu* peraltro mal compatibile col modesto grado d'istruzione dei *paubres cavalliers*, i rudi *masnadiers* che la frustrazione erotica (ossia l'amore impossibile per la dama del castello) avrebbe trasformato in delicati poeti, secondo l'ipotesi tanto fortunata quanto implausibile (e ormai tacitamente dismessa, mi pare) di Köhler e Duby. Peraltro la stessa dominante tecnico-formale, nelle infinite rielaborazioni che si accompagnano alla ben nota ricorsività tematica incentrata sul *Leitmotiv* amoroso, può essere ingannevole, inducendo a generalizzare l'impressione d'un elitario passatempo cortese indifferente a contenuti 'forti', mentre *sub cortice* si annidano le differenze e niente, in realtà, è come appare all'occhio del fruitore moderno, giacché lo stesso tema erotico può farsi involucro di messaggi molto diversi. Nelle pieghe del consueto repertorio si nascondono riferimenti politici o dissimulati riferimenti eterodossi; tra fraintendimenti di copisti e deliberate alterazioni testuali affiorano tracce insospettite di credenze e rituali catari, come, a mio avviso, in certi versi del 'maestro dei trovatori' Giraut de Bornelh.¹ E c'è ancora molto da scavare tra le *paraulas escuras* dell'aspro *prezicaire* Marcabru o tra gli enigmi di Raimbaut d'Aurenga, intreccio quasi inestricabile d'ironia, allusioni biblico-patristiche e dialettica del *trobar*. L'importante è salvare la lirica trobadorica e la *fin'amor* dalla banalità di consunti stereotipi e dall'indifferenza ai contenuti, come se questi – individuato una volta per tutte il tema centrale del canto d'amore nelle sublimati tensioni erotico-sociali dei giovani senza feudo o nell'improbabile rivendicazione di una morale 'laica' in antitesi col rigorismo ecclesiastico – divenissero nel tempo sempre più irrilevanti, surrogati da un crescente virtuosismo: aspetto innegabile di quella poesia, ma forse non il più appassionante. Su influssi arabi, *poésie formelle*, sottili distinzioni fra trovatori aristocratici e cantori di rango inferiore molto si è scritto e credo che resti ormai poco da dire; se non è più tempo di schieramenti contrapposti e di tesi in competizione per il primato, possiamo invece riconoscere a ogni esercizio ermeneutico (quale più quale meno persuasivo) il merito d'aver illuminato di volta in volta un aspetto di quell'esperienza intellettuale così preziosa per la civiltà occidentale. Archivate le grandi teorie onnicomprensive, potrà essere invece ancora produttivo applicare al *corpus* trobadorico una sorta di 'metodo Morelli' aggiornato, concentrando l'attenzione su dati marginali e piccoli indizi, quelle «bazzecole» che svelano l'inganno delle apparenze e servono talvolta «a mettere sulla buona via».² Ma qui prevedo un'immediata obiezione: come, si dirà, quel Morelli di cui Roberto Longhi irrideva la mediocrità – nonostante la stima e l'ammirazione tributatagli da Bernard Berenson

1 Alcune considerazioni al riguardo in Lazzerini (2016: 36-54).

2 Cfr. Morelli (1897: 48) e Ginzburg (1986: 164).

(Minardi 2015: 211), o forse proprio per questo –, disdegnandone le indicazioni «materialistiche», tutte da rivedere «al lume di una educazione formale»? Proprio lui, il critico dileggiato per la sua «metodica presuntuosa ed esteticamente inservibile», bersaglio di una fulminante battuta che definiva «metodo chiromantico» quell'analisi meticolosa volta a rintracciare nelle mani e persino nelle unghie «un segno caratteristico d'un grande maestro» (Morelli 1897: 48)? Eppure, con tutti i suoi difetti, Morelli ha lasciato una traccia indelebile nella cultura europea, influenzando su Conan Doyle e su Freud. A loro volta, il «mediocre e funesto critico di Gorlaw» (per citare un'altra corrosiva freddura di Longhi)³ e l'inventore di Sherlock Holmes sono un po' i numi occulti che presiedono al «paradigma indiziario» su cui si fonda la *Recherche* proustiana, opera senza dubbio ascrivibile, pur con tutti i possibili distinguo e le disquisizioni teoriche in proposito, alla fluida categoria dei *romans à clé*,⁴ dal momento che l'implicita sfida a scoprire la vera identità dei personaggi divenne subito gioco di società, esercizio continuo di critici e biografi (e probabilmente tutto ciò costituiva parte essenziale del progetto narrativo).

Il 'genere' è quanto mai sfuggente, al punto che lo stesso autore di due poderosi tomi sull'argomento rinunciò preventivamente a ripercorrerne la storia a ritroso:

Comment remonter sûrement, d'ailleurs, aux origines des productions à clef, ou, pour mieux dire, d'un art vraisemblablement aussi vieux que l'art d'écrire ? car s'il est vrai, suivant un mot célèbre attribué à un personnage de plus d'esprit que de moralité⁵ que «la parole a été donnée à l'homme pour dissimuler sa pensée», – il ne semble pas moins certain que, du jour même où l'homme a pu, par un procédé graphique quelconque, fixer cette même pensée d'une façon durable, il a dû chercher le moyen de la voiler, de la rendre mystérieuse sinon impenétrable pour le plus grand nombre : *Omnis homo mendax* (Drujon 1888: I, vi).⁶

In compenso sono state analizzate con minuziosa acribia le multiformi tipologie di romanzi a chiave del *grand siècle* e delle epoche successive. Nel Seicento si assiste a un'autentica proliferazione, come dimostra il folto catalogo inserito nel citato repertorio ottocentesco. Ma in concomitanza forse non casuale con questa moda c'è anche un evento che fa riflettere, ossia la pubblicazione del maestoso in-folio dato alle stampe da Desmarets de Saint-Sorlin (1658) e dedicato al cardinal Mazzarino. Al centro dell'opera sta la *clé d'or* che apre le porte della verità, la chiave di David (chiamata così dallo

3 *Gorlaw* 'russifica' la località bergamasca dove risiedeva Giovanni Morelli, ironizzando sullo pseudonimo con cui il critico aveva firmato i suoi primi articoli.

4 Secondo la definizione onnicomprensiva di Drujon (1888: I, v): «Tout livre contenant des faits réels ou des allusions à des faits réels dissimulés sous des voiles énigmatiques plus ou moins transparents, – tout livre mettant en scène des personnages réels ou faisant allusion à des personnages réels sous des noms supposés au altérés, – est un livre à clef». Considerazioni acute sui mutevoli rapporti tra identità reali e fittizie in (Gevrey 2005: 193).

5 Allude a un celebre motto dello spregiudicato Charles-Maurice de Talleyrand-Périgord.

6 Fin troppo severo il giudizio su questo lavoro espresso da (Stewart 2001), che segnala omissioni e incongruenze imputabili a scarso rigore metodologico.

stesso san Giovanni, «parce que Dieu qui aimoit ce Roy Poëte & Prophete, la luy avoit donnée, pour s'exprimer en paroles figurées, en parlant des choses de l'Interieur, ou de la Theologie Mystique») che dà accesso al tesoro dei significati occulti. Dunque il Salmista parla per metafore sia in quanto profeta sia in quanto poeta, né sorprende che tra ispirazione poetica e divina *insufflatio* si colga somiglianza e contiguità: l'idea non è affatto nuova, come vedremo. Certo, è innegabile che esista una differenza sensibile tra 'chiave di romanzo' e *clavis mystica*:

Si le texte de la Bible s'appuie bien sur une histoire réputée «vraie», comme le ferait un roman dit «à clé», la clé mystique n'a pas pour but de reconstruire cette réalité initiale et extra-textuelle, mais bien plutôt d'ouvrir dans le texte même un univers caché. Ainsi, bien que Desmarests propose pour la Bible quelque chose d'analogue aux romans à clés, avec la clé systématique des noms propres, des lieux, des personnes, et même des nombres pour le texte apocalyptique, il ne restitue pas un référent historique mais un référent second, par delà l'histoire, que la qualité pleinement allégorique du texte permet de dévoiler en son sein. Elle semble donc fonctionner à rebours d'une clé romanesque ou satirique, qui «replie l'œuvre sur son référent, ramène le fictionnel à l'historique», puisqu'au final elle ne porte pas sur un décodage des référents mais sur une herméneutique des signifiants (Guiderdoni-Bruslé 2004: 67).

Tuttavia, a ben guardare, la distinzione non è così netta. È vero che la *clé mystique* dell'esegesi allegorica apre nel racconto storico la porta del significato trascendente, mentre nel romanzo la chiave opera in direzione contraria, decodificando la finzione narrativa alla luce di eventi e personaggi reali. Ma la differenza sfuma quando una vicenda nota viene posta, per così dire, in corrispondenza biunivoca con una più antica per svelarne a posteriori la profezia nascosta: in quel caso c'è, sì, la ricerca del significato spirituale, ma in primo piano c'è l'intelligenza dell'interprete capace di risolvere nel modo più brillante l'enigma di testi la cui presenza può apparire incongrua nel *liber digito Dei scriptus*.

È il caso del *Cantico dei Cantici*, falsamente ascritto a re Salomone: come giustificare la presenza, nel canone dei libri sacri, d'un epitalamio ad alta intensità erotica? Parte dell'antica esegesi ebraica (attestata dal Targum, dai Midrashim e dalla tradizione rabbinica) vide in quella raccolta di canti la rappresentazione simbolica dell'alleanza d'amore tra Dio (lo sposo) e il popolo eletto (la bella Sulamita). Presso i cristiani Gesù prende il posto di Jahweh, la Chiesa (o l'anima fedele: le due opzioni sono complementari, non alternative) quello d'Israele. Ma l'assidua *ruminatio* del testo biblico porta alla scoperta di sempre nuovi parallelismi e riscontri ingegnosi, favoriti nella fattispecie dall'apocrifia attribuzione: già Origene, accostando la sposa del Cantico *nigra et speciosa* alla regina di Saba, partita dai confini del mondo – *ab Aethiopiae finibus, extremo terrae* – per conoscere la sapienza di Salomone (III Rg 10), scorge nella *regina Austri* l'*ecclesia gentium*, ossia la paganità pervenuta alla Sapienza prima del popolo eletto (così come la guarigione dell'emorroissa narrata in Mt 9,20 precede quella della figlia dell'*archisynagogus*). Il circuito intertestuale fondato sul significato spirituale determina di fatto l'inclusione dell'epitalamio tra i testi sapienziali, mentre le metafore s'intrecciano in un gioco di specchi: la regina di Saba/la sposa-amante (in accezione allegorica: popolo d'Israele/Chiesa/anima) cercano l'amato Salomone (Jahweh/Cristo-Sapienza). Ma lo stesso Salomone,

presunto autore e presunto protagonista del *Cantico*, nel *Libro della Sapienza* a lui stesso attribuito senza fondamento pronuncia queste parole: «hanc amavi et exquisivi a iuventute mea et quaesivi sponsam mihi adsumere, et amator factus sum formae illius» (Sap 8, 2), con evidente inversione di ruoli tra amante-essere umano e amato-entità divina (quest'ultimo evocato, nei versetti appena citati, sotto simbolica identità femminile). Non solo riconosciamo qui l'archetipo degli *specula principis*, ma dobbiamo anche rilevare come il diverso *status* di Salomone (re d'Israele e personaggio storico piuttosto che 'figura' di Jahweh o Cristo) si riverberi sull'esegesi del *Cantico*: il risultato è un sincretismo già evidente nella parabola *De filio regis* di san Bernardo, che però è solo il prodromo di un gioco mutevole, talvolta anche ironico, destinato a lunga vita.⁷ Metafora erotica e senso spirituale si congiungono nel grande athanor (per citare il termine alchemico introdotto in area romanza da Ramon Llull) del pensiero platonico-agostiniano-boeziano, dove prende forma, all'insegna di una primigenia ambiguità sacro/profano, il nucleo fondativo della tradizione lirica occidentale. Il *Cantico* che ha fornito l'archetipo offre anche la giustificazione allegorica delle rime amorose, perché sotto il velame dell'amor profano – che le interpretazioni transletterali hanno reso inseparabile da quello sacro – virtualmente è sempre possibile rintracciare un senso mistico.

Non meno emblematica e foriera di sviluppi letterari è la vicenda di David e Betsabea narrata in II Sam, una storia d'adulterio mal compatibile con la figura del sovrano valoroso e ispirato salmista. Ma anche in questo caso la provvidenziale allegoria soccorre a risolvere il conflitto tra sacertà della parola divina e cronaca poco edificante di umane debolezze. *La littera veterotestamentaria* cela una profezia che il Nuovo Testamento illumina e inverte: David è *typus* di Cristo; Betsabea è la Chiesa liberata dal giogo dell'antica legge ebraica, rappresentata dal marito Uriah (che per la verità era ittita). Se i libri pseudosalomonici ispirano il bifrontismo sacro/profano della poesia d'amore (e nell'accezione sapienziale, come abbiamo visto, anche il 'genere' degli *specula principis*), la storia di re David adultero che sottrae Betsabea al legittimo coniuge (per giunta inviando il tradito a combattere in prima linea, con prevedibile esito letale) traspare in filigrana nei più diffusi testi narrativi medievali, quasi che il modello biblico sotteso costituisca una sorta di preventiva giustificazione: ogni *fabula* poetica è leggibile – e si scopre spiritualmente educativa – alla luce dell'*altior intelligentia*. I sovrasensi allegorici, beninteso, non sono accessibili a tutti: sommersi da avventure cavalleresche, irruzione del meraviglioso, *contaminatio* con elementi folklorici e miti ancestrali, difficilmente saranno decrittati dal lettore *naïf*, che si fermerà al piacevole *integumentum*. Ma non sfuggirà a «color che sanno» la reiterazione del 'triangolo' biblico nel tema onnipresente (ancorché diffratto in infinite varianti) dell'amore adultero tra il *giovane* amante e la bella sposa d'un *vecchio* marito: Tristano, Isotta e re Marco; Lancillotto, Ginevra e re Artù, con l'illuminante *mise en abyme* del V canto dell'*Inferno* («noi leggevamo un giorno per diletto / di Lancialotto...») dove Dante, replicando lo schema

⁷ Sul fronte giudaico l'interpretazione allegorico-sapienziale del *Cantico* trova un adepto in Yehudah Abrabanel, alias Leone Ebreo, che così scrive nei suoi *Dialoghi d'amore*: «E non solamente questo sapientissimo re dichiarò questa emanazione ideale, principio di creazione, sotto spezie e nome di somma sapienza; ma ancora la dichiarò sotto spezie e nome di bellezza ne la sua Cantica» (Leone Ebreo 2008: 332).

ternario nelle figure degli adulteri dannati Paolo e Francesca (sullo sfondo, il marito omicida Gianciotto, «chi a vita ci spense») parla da autore del *Convivio*, ossia da intellettuale che, consapevole dei rischi insiti nella lettura ingenua, si sobbarca il compito di far accedere i non *litterati* al banchetto di Sapienza. Paolo e Francesca sono appunto (secondo la definizione continiana) ‘usufruttuari’ inadeguati del testo che leggono. Lo leggono *carnaliter*, come si dice nel linguaggio codificato dell’esegesi medievale; in altri termini, senza vedere oltre la lettera (non a caso lo spirituale *disiàto riso* del libro si contrappone alla carnale *bocca* di Francesca). Ma la lettera uccide, come ammonisce san Paolo (2Cor 3, 6), e la fine cruenta dei due cognati-amanti lo dimostra *litteraliter*, per evidente contrappasso. Inutile dire che anche l’ermeneutica di questo celeberrimo canto è infestata da letture psicologizzanti, sentimental-sociologiche e profemministe del tutto estranee alla *forma mentis* della cultura elitaria medievale. Sfugge ai più che fin dall’epoca dei maestri di Chartres la lettura a più gradi di significazione (*les quatre sens de l’Écriture*), tradizionalmente riservata ai testi biblici e praticata con *subtilitas* quasi maniacale dall’esegesi monastica, era stata estesa con grande successo ai poeti classici; che nei *vulgares eloquentes* più colti e raffinati, siano essi trovatori o romanzieri, l’abilità acquisita nell’investigazione dei sensi occulti esonda ben presto dall’ambito dell’esercizio ermeneutico per trasformarsi in principio euristico, come già documenta l’arcaico *refrain* dell’Alba di Fleury (probabilmente del X secolo), la cui interpretazione religiosa e allegorica mi pare ormai fuori discussione.

Non è difficile scoprire che il *roman à clé* nasce col romanzo stesso. A dispetto del profluvio d’interpretazioni banali e anacronistiche da cui siamo afflitti, sotto questo profilo l’*Erec et Enide* di Chrétien de Troyes è emblematico: è riferibile a un preciso contesto storico (quello dei falliti tentativi di conciliazione nello scontro tra Thomas Becket ed Enrico II Plantageneto); il protagonista maschile rappresenta in astratto la regalità (con evidenti connotazioni salomoniche), in concreto il sovrano inglese; Enide, figura non meno simbolica, personifica la *Levitica tribus* cui la Bibbia assegna il compito di guidare con sapienza, secondo il magistero biblico, l’azione di chi siede sul trono. Applicando di nuovo la chiave della trasposizione dal tempo indeterminato della *fabula* all’attualità, dal *conte d’aventure* alla riflessione sul tema scottante dei rapporti tra potere temporale e potere spirituale, possiamo scorgere in Enide un trasparente riferimento al ruolo ‘sapienziale’ dell’arcivescovo di Canterbury.

Il romanzo occitano raccoglie la lezione di Chrétien de Troyes con un’attenzione particolare all’apertura polisemica. *Flamenca* e *Jaufre* sono rispettivamente, a un primo livello di lettura, una scandalosa storia d’adulterio e un *conte d’aventure* trasferito in lingua d’oc. Ma per i chierici abituati a decifrare i sensi riposti della Scrittura non era certo impresa ardua scoprire il versante politicamente impegnato dei due romanzi: nel primo si cela un feroce *pamphlet* anticapetingio e forse cripticamente filocataro, in entrambi il tema cruciale è, *sub integumento*, la speranza del riscatto meridionale affidato al messianico Jaume I d’Aragona, dissimulato sotto le sembianze dei due eroi immaginari (ma non troppo) Guillem de Nivers e Jaufre. Come accennavo sopra, l’esperienza insegna che sono

spesso i minuti dettagli – un po’ l’equivalente verbale dei particolari anatomici morelliani – a suggerire le piste più interessanti: nel caso di *Flamenca*, ad esempio, l’oscura allusione *d’una en fors* (v. 817)⁸ attribuita dall’autore alla *reina de Fransa* infuriata per il presunto ‘tradimento’ del re, o lo strano binomio *rivala e sogra* (v. 4178) che compare nel lamento di Flamenca prigioniera del marito-aguzzino. Tutto si chiarisce, a mio avviso, nella prospettiva del *roman à clé*: la regina si rivela una malevola caricatura di Bianca di Castiglia, e *d’una en fors* implicherà un’allusione a Margherita di Provenza, sposa designata del re (che beninteso non è il marito, ma il figlio della sovrana, ossia il giovane Luigi IX): un matrimonio il cui progetto era appunto attribuito a Bianca, nell’ambito d’un più vasto disegno finalizzato, attraverso un’accorta politica matrimoniale, all’occupazione capetingia del *pays d’oc*. Quanto a *rivala e sogra*, siamo di fronte a uno *specimen* geniale dell’ironia e dell’astuzia con cui l’Anonimo dissemina gli indizi utili alla decodificazione del testo. Un aspetto di questa raffinatissima strategia insieme rivelatrice e dissimulatrice è la stratificazione di mutevoli identità ‘a chiave’ nei personaggi fittizi: se la detestabile regina (di cui il re è l’incolore e un po’ ridicola appendice) adombra la monarchia bicefala di Bianca e del succube Luigi, a sua volta Flamenca diviene simbolo dell’Occitania derelitta e privata della libertà sotto l’opprimente sorveglianza di Archimbaut, braccio armato dell’odiato potere francese; ma il palese riferimento alle dicerie sulla debolezza del re e sulla morbosa gelosia materna nei suoi confronti (Joinville ne ha consegnato ai posteri implacabile memoria) lascia trasparire nella bella reclusa i tratti ‘storici’ di Margherita di Provenza, vittima, al pari della sua terra d’origine, dell’invasione della *tota virago* (beninteso al v. 4178 si deve intendere *rivala en sogra* e tradurre ‘una rivale nella suocera’). L’Anonimo ha dunque costruito un testo a più livelli di lettura: c’è un primo strato, quello della lettera e della *factio* narrativa; c’è un paradigma indiziario (una serie di chiavi) che suggerisce l’identità storica dei personaggi; c’è un’allegoria simil-biblica che recupera il famoso triangolo (Guillem il *giovane* amante, Flamenca la bella prigioniera, Archimbaut il *vecchio* marito) non per rinarrare la storia della redenzione, ma per diffondere un messaggio politico: la speranza, presto svanita, nel giovane Messia-Conquistatore, il redentore dell’Occitania avvilita e *captiva*. C’è anche una spia formale dell’ipotesi biblica. L’antifona gregoriana *Asperges me* (v. 2473), una delle tante citazioni liturgiche sparse nel romanzo, non potrebbe essere più adeguata alla situazione: è tratta dal salmo penitenziale (50, 9) intonato da re David «cum venisset ad eum Nathan propheta quando ingressus est ad Bethsabee», ed è un’altra chiave lanciata a «color che sanno» da un chierico per il quale l’ermeneutica mistica della Scrittura non ha segreti.⁹

8 Le citazioni sono tratte dall’ed. Manetti (2008).

9 La connessione è ben analizzata da (Boitani 2019: 96), che rileva come il contesto biblico del salmo 50 «encourages an intertextual comparison with King David’s own act of adultery»; «Thus, through this liturgical reference the author draws a comparison between the romance’s protagonists and those of the biblical narrative: King David is identified with Guillaume, Bathsheba with Flamenca, and Uriah with the cuckold Archimbaut» (il fatto che il luogo prescelto per gli incontri clandestini siano i bagni termali aggiunge un altro tassello alle analogie col modello soggiacente, giacché proprio la visione di Betsabea al bagno accende la peccaminosa passione del re). A questo tema, con particolare attenzione a quella che ho definito ‘legge Smeets’ (Lazzerini 2010: 98), ho dedicato molte pagine sfuggite a Boitani: basti qui rinviare allo schema proposto in (Lazzerini 2010: 399).

Fatta tabula rasa delle troppe banalità (i soliti richiami decontestualizzati alle storielle salaci dei *fabliaux*, le superficiali considerazioni sull'irrisione alla morale ecclesiastica), trovato il bandolo per un più soddisfacente inquadramento culturale del romanzo e del suo autore, sarà forse utile – per verificare la tenuta delle varie ipotesi nel quadro della nostra interpretazione complessiva – anche un riesame delle *crucis* ecdotiche. Cominciamo da un *locus* particolarmente spinoso, discusso qualche anno fa da François Zufferey nelle sue spigolature tra i problemi testuali di *Flamenca* (Zufferey 2014: 25-29). Lo studioso elvetico segnalava, in vista della nuova edizione del romanzo (Zufferey 2014a), la presenza nelle edizioni precedenti di quello che definisce un *mot fantôme*: *flamencha* nel senso di ‘vello non tosato’. Si tratta del passo in cui Archimbaut, ormai devastato dal morbo della gelosia che gli è stato instillato dalla *reïna de Fransa*, ma ancora in possesso di quel briciolo di lucidità che gli consente l'autocritica, constata il proprio abbruttimento. Il segno più evidente della deriva psicofisica è la crescita incontrollata dell'apparato pilifero (vv. 1161-1163):

Tiei pel son fer et irissatz
Que semblon flamenchaspirat [prima scrizione con successive correzioni]
[f. 22r] E coa d'esquirol salvage.



Carcassonne, Bibliothèque Municipale, ms n° 35, c. 21v (XXv dell'antica numerazione). Il v. 1162 è l'ultimo in basso.

La proposta d'intendere *flamencha* 'vello' fu avanzata da Camille Chabaneau sulla base del lemma *flamenchi* 'toison des bêtes à laine, non encore tondues', registrato come voce delfinatense da (Azaïs 1877-1881, vol. II [1878], s.v.) e accolto nel *TF* con l'aggiunta della forma *flamencho* e del rinvio ad *aus* < lat. *HAPSUS*, che designa invece la lana tosata e piegata (ma anche la capigliatura). Quanto all'*espirat* in rima, l'emendamento *espinat* ne aveva ricavato un 'cespuglio spinoso' coordinato per asindeto al termine precedente; il crine incolto (o l'insieme barba-capelli) di Archimbaut risultava

così paragonato prima a un ispido ammasso di lana ovina, poi a un viluppo di pruni, infine – terza similitudine – a un’irsuta coda di scoiattolo.

Il passo, come si vede, è graficamente tormentato, e va riconosciuto a Zufferey il merito d’aver richiamato l’attenzione su questo dato di filologia materiale. Il copista, dopo aver scritto *flamencha*, ha posto un puntino espuntorio sotto *c*; è intervenuto sulla *n*, mettendo sulla prima gamba un apice onde trasformarla in *z*; ha aggiunto un trattino alla seconda gamba per ricavarne una *r*. Lo studioso elvetico, fidandosi del ripensamento, promuove a testo *flameir espirat*: «des mèches de la chevelure irsute d’Archimbaut sont comparées aux flammes d’un flambeau attisé». Così il testo sembra accettabile, ma se torniamo alla traduzione letterale – ‘i tuoi capelli sembrano una torcia [accesa] su cui qualcuno soffia’ – la *comparatio* non risulta felice: l’immagine che se ne ricava è ridicola (il che peraltro si attaglierebbe al personaggio in questa particolare fase della storia) e alquanto bizzarra. Ma si sa, tra le doti dell’Anonimo spicca la fantasia: «l’auteur [...] se distingue une fois de plus par son imagination», commenta Zufferey, quasi a giustificare l’interpretazione appena escogitata. A dire il vero, più che un brillante esempio d’*inventio*, questa similitudine lambiccata sarebbe (uso il condizionale perché ritengo scarsamente attendibile la proposta) un tipico caso in cui il κακόζηλον, avrebbero detto gli antichi retori, insidia l’originalità creativa. La stravaganza sconfinerebbe nella *mala affectatio* anche per la maldestra trasformazione della chioma fiammeggiante, caratteristica generalmente apprezzata, in tratto di abominevole disordine pertinente all’*auto-effictio ad vituperium*. Quello strambo soffio sulla testa infuocata del geloso non dev’essere apparso molto persuasivo neppure al proponente, che dopo aver aggiustato *ad hoc* la traduzione (*attisé* avrebbe avuto un perfetto corrispettivo nell’occ. *atizāt*: curiosa, per contro, la scelta di *espirat* come attribuito della fiamma che riceve il soffio) cerca di puntellare la sua barcollante opzione adducendo a supporto un brano di Flaubert del tutto incongruo al passo citato. Le capigliature, nella *Légende de Saint Julien l’Hospitalier*, s’infianno come torce per effetto del sole torrido e non di trasandatezza nevrotica; sicché proprio la pezza d’appoggio faticosamente scovata mette fuori gioco il fondamentale *espirat*. Testo e traduzione dell’ed. Zufferey risultano dunque insoddisfacenti. Non fosse per la dubbia documentazione e l’ignota cronologia del lemma mistraliano, *flamencha* ‘vello’, lezione recepita fino all’ed. Manetti, resterebbe preferibile: l’arruffata *toison* avrebbe almeno dalla sua l’*auctoritas* di Vitale di Blois («hirsutum caput est, et cinctum crine caprino», v. 337 del *Getae et Birriae liber*, o *Amphitryoneis*, che Eustache Deschamps tradurrà «chief herissé, cheveux de chievre»; si tratta qui, fra l’altro, di un’*autoeffictio* come quella di Archimbaut). Ma forse si può andare oltre la *pars destruens*.

Nella canzone *Si co l solelhs per sa nobla clardat*,¹⁰ testo intessuto di preziosi riferimenti ai bestiarî e alla materia arturiana,¹¹ al v. 23 compare un *hápax*, *flametz* («si co l flametz, que ses tota mezura / art lo

10 Di attribuzione non univoca: nel canzoniere **C** è assegnata a Peire de Cols, in **f** a Rigaut de Berbezilh.

11 Per l’edizione del testo e il relativo commento rinvio al capitolo «Romanzi arturiani e lirica d’*oc*: casi problematici d’intertestualità, tra animali misteriosi e perfide donzelle» di Lazzerini 2010 (in particolare pp. 409-442). Nell’impossibilità di dirimere la questione relativa alla paternità del testo mantengo l’attribuzione convenzionale a Peire de Cols, fermo restando che la canzone non sfuggirebbe nel *corpus* di Rigaut de Berbezilh.

leo ab son espiramen») la cui prossimità fonetica alla *crux* di *Flamenca* merita forse qualche scavo supplementare. La pertinenza del termine alla categoria degli zoonimi è indubbia; meno facile è individuare l'animale in questione, perché il nome sembra condurre in una direzione, il contesto in tutt'altra. Ricordando, nella sua nota all'enigmatico vocabolo, che il collegamento col flamenco risale a Raynouard, Alberto Varvaro (Rigaut de Berbezilh 1960: 251) obiettava giustamente che il fenicottero «non è però animale noto ai bestiari rimastici. L'unico passo che sembra riferibile al nostro è uno del *Mare amoroso*, vv. 11-14¹² [...]. Il flamenco in realtà ha le ali rosse e le penne del corpo tendenti allo stesso colore e ciò potrà spiegare l'origine della favola». Non possiamo escludere che qualche perduto bestiario riportasse una leggenda con un leone e un fenicottero protagonisti. Esiste però un racconto fantastico che mette in scena il temibile felino e un animale incendiario: è l'*Yvain (Le chevalier au lion)*, il romanzo di Chrétien de Troyes dove l'episodio cruciale è proprio quello in cui Yvain, aggirandosi nella foresta, vede un leone aggredito da un *serpant* che gli brucia il fondoschiena. Anche il verbo è lo stesso della lirica: «si li ardoit / Trestoz les rains de flame ardant» (Chrétien de Troyes 2011: 308, vv. 3352-3353).

E siccome «li serpanz est venimeus, / si li saut par la boche feus», il prode cavaliere decide d'intervenire a favore del leone, che gli serberà eterna gratitudine. La scelta non sorprende: un enciclopedista all'incirca contemporaneo del nostro poeta, Alexander Neckam, racconta una storia quasi identica a quella di Chrétien, salvo il fatto che il serpente aggressore non è un draghetto dal fiato ustorio ma un *constrictor*, non *art lo leo* ma lo strangola: «collum leonis cinxerat» (Neckam 2003: 229). Ha prima elencato tutte le caratteristiche per le quali il leone è simbolo cristologico, mentre il serpente, secondo la consueta interpretazione legata all'immagine del tentatore di Eva, rappresenta il diavolo. Quella singolar tenzone tra un rettile e il re degli animali sta pertanto a significare lo scontro tra il bene e il male, tra il Salvatore e il demonio (il cui peccato di superbia è evocato nella canzone da *ses tota mezura*, la sconfinata presunzione di poter battere il più potente degli avversari).

Resta da spiegare perché, se il poeta s'ispira all'episodio del romanzo, il rettile oitanico sia sostituito nella canzone dall'irrelato *flamet*, ignoto ai bestiari. *Flamet*, termine desueto preceduto dalla debita *crux*, è registrato dai dizionari come variante del nome del *flamant*; si torna insomma al fenicottero e alle sue fluttuanti denominazioni, occ. *flamen(c)*, cat. *flamenc*, sp. *flamenco*, port. e rum. *flamingo*, fr. *flam(m)ant*, sulle quali appaiono giustificate le perplessità esposte da DCECH s. v. *flamenco*: 1) è improbabile che tali ornitonimi siano di derivazione popolare; 2) occ. mod. *flamen* è di recente attestazione, e il *flamant* di Rabelais è pur sempre preceduto di oltre due secoli dal *flamengo* di Juan Manuel (*Libro del caballero y del escudero*, circa 1327).¹³ Il sospetto che il nome popolare occitano si

12 Testo in Contini (1960: I, 483-500): «que' che vuol pigliar l'uccel d'inganno, / veg[g]endol bianco e d'umile sembianza, / si sente sorvenir d'ardente flamma / che gitta quello uccello aprendo 'l becco» (p. 487, vv. 11-14). L'uccello qui è bianco anziché rosseggiante e l'identificazione resta incerta anche se il piumaggio del *Phoenicopterus ruber roseus*, visto «da lontano e ad ali chiuse», appare bianchiccio, come precisa Lőrinczi (2002: 42).

13 L'etimo è controverso. Le ipotesi più diffuse riconducono il nome del trampoliere al lat. FLAMMA (per il colore della livrea) + suffisso *-enc* (FEW III 600; Lőrinczi 2002: 75) o all'etnonimo germanico *flaming* 'fiammingo', per il quale

conservi in *becarut*, relegando *flamen* e simili tra gli appellativi tardi e verosimilmente d'importazione, non è dunque infondato. Ma il rilievo più importante concerne le *res*, non i *verba*: come può l'aspetto del fenicottero aver suscitato una fantasia di tal genere? Dalle penne color fuoco al becco ignivomo il passo non è breve, se riflettiamo sul fatto che il pennuto dotato d'un rostro così conformato correrebbe seri rischi di scottare il proprio collo, anziché la vittima designata.



Se invece il misterioso *flametꝛ* non è un uccello, ma un serpente evocato da un poeta memore dell'*Yvain* (si ricorderà, a proposito della presenza di Chrétien de Troyes nella lirica d'oc, il celebre *incipit* di Rigaut de Berbezilh *Atressi con Persavans*), i bestiari possono fornire spunti validi. L'aspide ignivomo entra nel repertorio della zoologia fantastico-simbolica del medioevo a partire da una fonte classica, il catalogo dei serpenti del *De bello civili (Pharsalia)* di Lucano (IX 700-733): qui si fa menzione del *prester*, leggendaria specie ofidica cui si attribuiva l'emissione di vapori bollenti. Ispirandosi al v. 722 di Lucano, «oraque distendens avidus fumantia prester», Isidoro di Siviglia precisa che «Prester aspis semper ore patenti et vaporanti currit»; chi è morso si gonfia fino a diventare enorme, poi subentra la cancrena (*Etymologiae* XII, iv, 16).¹⁴ Neckam rileva la caratteristica saliente del temibile *serpens fumum exhalans*, e alla citazione del solito verso lucaneo aggiunge la descrizione della morte di Nasidio, moralizzando la mostruosa enfiagione provocata dal morso.¹⁵ Nel canto XXV dell'*Inferno*, dove Dante rivaleggia con Ovidio e Lucano, il «serpentello acceso» del v. 83, che per la bocca *fummava* forte, è un ibrido poetico tra il *seps* ... *exiguus* (v. 764) e il *torridus* ... *prester* (vv. 790-791) del *De bello civili*.

propende Joan Corominas (*DCECH*, s. v. *flamenco*); in posizione neutrale tra le due opinioni (Pharies 1990: 37). È possibile che sia la fiamma sia gli abitanti delle Fiandre abbiano apportato qualche sema allo zoonimo; i secondi non tanto – o non soltanto – nella direzione indicata dal *DCECH* (in riferimento all'incarnato rubicondo dei popoli nordici), quanto nel senso di *flamen* 'indolente', secondo l'ipotesi di Lazare Sainéan che, non condivisa da Corominas («menos sugestivo me parece el andar vacilante del flamenco»), trova tuttavia riscontro nel log. *perdedꝛor(ro)nadas* 'perdigiorno' e nel *gorrones* 'fannulloni' (Lőrinczi 2002: 55) attribuito ai fenicotteri nella zona del lago Gallocanta (Aragona).

14 Cfr. Zambon (2018: 443), dove si troveranno anche le menzioni del *prester* nel *Bestiario oxoniense* (p. 1007) e nel *Tresor* di Brunetto Latini (p. 1793): «cel qui a nom pr[e]stre vet tozjors boche overte, et quant il estraint nului a ses denz, il enfle tant que il devie, et maintenant porrist si malement que c'est d[y]abl[i]e».

15 Neckam (2003: 196-197, cap. cxvii): «prester superbiam designat, que aliis praeesse appetit. Haec ignem evomere naribus videtur, et fumum exhalare. Tumorem fovet superciliosum, et hominis figura perire videtur, dum homo monstrum induit elationis. Rapido accenno al *prester* anche nel *De laudibus divinae sapientiae*, vv. 299-300 (*ibid.*, p. 493): «Subtrahit humanam formam laeso tumor ingens, / Quem prester saevo sauciat ore furens».

Mentre i bestiari latini conservano il nome greco, Dante, dopo aver sciorinato nel canto precedente (*Inf.* XXIV 86-87) «chelidri, iaculi e faree, / [...] e cenci con anfisbena», rinuncia nel caso del *seps* e del *prester* al termine raro, optando per una perifrasi forse memore, com'è stato a ragione segnalato (Camerino 2009: 84), dei biblici *serpentes ignitos* (*Num.* 21, 6), identificati coi *presteres* dai più autorevoli commentatori: il grande ebraista Johan Buxtorf, osservando che Dio non ordina a Mosè di fare un serpente, bensì – con ellissi del sostantivo – un שרף (*saraph*), un 'urente', traduce l'ordine divino *Fac tibi presterem* (Buxtorf 1659: 477). Non è improbabile che anche il nostro *flametz*, se il suo antecessore è il serpente dell'*Yvain*, includa un'eco degli *igniti* veterotestamentari. Lo stesso Buxtorf (1640: col. 1555, s. v. שרף) interpreta il nome dei *Seraphim* שרפים, gli *angeli ministeriales* omonimi dei serpenti, «quasi *Igniti et Flammei*», nel solco di una tradizione esegetica per cui lo stesso ardore può essere ora fiamma amorosa, ora fuoco venefico e letale. Commentando nella sua *Historia scolastica* il citato brano dei *Numeri*, Pietro Comestore dà un'*explicatio nominis* lievemente diversa (*PL* 198, cap. XXVIII, *De serpente aeneo contra ignitos serpentes*, col. 1234):

Profecti de monte Hor, venerunt in Salmana, ubi coepit populum taedere itineris et laboris, dum circumirent terram Edom, et murmuravit contra Moysen [*Num.* XXI]. Ideo misit Dominus in populum ignitos serpentes, qui dicebantur igniti, quia minimi et veloces erant, ad modum scintillarum. Vel ut alii tradunt, tactum veneno inflabant, usque ad tumorem et ruborem igneum.

Per il *decanus trecensis*, contemporaneo e conterraneo di Chrétien de Troyes, i *serpentes igniti* erano simili a scintille. L'ampia diffusione dell'*Historia scolastica*¹⁶ ha forse suggerito al trovatore la trasformazione del *serpant* oitanico in serpentello-scintilla? Plausibile in teoria – *FEW* III 599 registra lion. *flametó*, alv. (Ambert) *flametá* 'fare scintille', fr. (Le Havre) *flammet* 'scintilla' (600); Mistral *TF* ha *flameto* e *flamaroto* 'fiammella', 'scintilla' –, il sospetto appare meno fondato se si considera che *flameta* non risulta avere attestazioni nel *corpus* trobadorico (*COM2*), dove il termine per 'scintilla' è *bel(l)uga*, *-uja*. Sembra invece fuor di dubbio la connotazione demoniaca condivisa dal 'bruciante' aggressore del leone con i biblici *igniti* che uccidevano nel deserto il popolo d'Israele (τοὺς θανατοῦντας nella versione dei Settanta): un tratto semantico decisivo per comprendere la genesi della forma *flametz*, se consideriamo che lo stesso suffisso ipocoristico (esito del latino *-ITUS*) contraddistingue le tipiche denominazioni tabuistiche riservate ad animali nocivi o entità malefiche, ivi compresa una nutrita serie di nomi del diavolo: *aulet* (*avol* + suff.), *le petit Capet*, *monsieur Griffet*, *Georget*, *le Barbet*, e aggiungiamo pure i bretoni *infernalet*.¹⁷

16 Si veda la parafrasi castigliana nella *General Estoria* di Alfonso X: «[Nuestro Señor] envióles serpientes de fuego. E esto dize maestre Pedro que non lo eran, maguer que la Biblia lo diz, mas que fueron serpientes vivas, e que las llamó Moisés serpientes de fuego porque eran unas pequenuelas e muy ligeras como las centellas que salen del fuego much iradas» (*CORDE*).

17 Utili, nonostante qualche rinvio errato, le rassegne di Ernout e Rolland (1892-93).

Forse è giunto il momento di chiederci: il *flamet* di *Si co 'l solelbs* è davvero un *bápa*? E, tornando a *Flamenca*, sarà un caso che il tormentato *flam[...]* *espirat* richiami da vicino il *flamet* della canzone e il suo *espiramen*, quel fiato ustionante che mostra la continuità latino-romanza del lat. SPIRARE in tale accezione? «Haec loca non tauri spirantes naribus ignem / invertere», scriveva Virgilio nelle *Georgiche* (II, 140-141). Un'interpretazione del 'pentimento' del copista alternativa a quella che ci è stata prospettata¹⁸ è possibile: dando per scontato l'effetto-trascinamento del nome della protagonista, restano molte perplessità sull'ipotetico percorso emendativo. Davvero c'era *flameir* nell'originale? O c'era forse una *lectio difficilior* come *flamet*? Accortosi dell'insostenibilità del nome proprio nel contesto, il trascrittore lo ha corretto ricavandone una parola a lui nota: ma quel *flameir* sarà frutto di un'attenta rilettura (nel qual caso non saremmo comunque obbligati a fidarci del precedente scriba) o di una sua congettura? Fatto sta che i *flamet*, diabolici serpentelli *igniti*,¹⁹ renderebbero la metafora ben più arguta: Archimbaut avrebbe letteralmente 'un diavolo per capello', con le sue ciocche ribelli assimilate a piccoli aspidi furibondi. L'immagine ricorda la trasformazione del giovane eroe celtico Cú Chulainn che, attaccato, si prepara a reagire da par suo:

E qui Cú Chulainn cominciò a deformarsi. I capelli gli si rizzarono: sembrava che gli fossero stati martellati nel cranio uno a uno. Si sarebbe detto che sulla punta di ogni capello ci fosse una scintilla di fuoco.²⁰

In *Flamenca* non si tratta più di scintille generate da furore barbarico. La chioma scarruffata di Archimbaut si anima di vita propria per sovrapposizione di reminiscenze colte, scritturali e fors'anche classiche. Non credo sia troppo oneroso ipotizzare una caduta di *titulus*²¹ in *irissa[n]t* – *difficilior* rispetto al participio passato²² – e di conseguenza nell'altro rimante *espira[n]t*; così restaurati, entrambi i termini descriverebbero con realismo umoristico il comportamento dei serpenti imbezziti e pronti all'attacco, che sollevano la parte anteriore del corpo e soffianno. Nella poesia latina abbondano i

18 Zufferey (2014: 27, n. 13): «alors que l'exemplaire portait *flameir*, le nom de l'héroïne qui commençait par les mêmes lettres s'est spontanément présenté à l'esprit du copiste, entraînant la substitution de *Flamencha*».

19 Osservo, per inciso, che una voce *cara* d'ambito erpetologico mette in imbarazzo il copista al v. 7185, dove *cerastes* si corrompe in *creastes*; e che una terminazione *-et*, dato il frequente scambio *c / t* – vedi i numerosi casi citati da Manetti (2008: 50) poteva incentivare una lettura *flamencha* più del ricostruito *-eir*.

20 Trad. italiana di (Cataldi 1996: 55). Testo originale: «Ríastartha immiseom i sudiu. Indar lat ba tinnarcán asnort cach foltne ina chend lasa comérge conérracht. Indar lat bá hoíbell tened boí for cach óenfinnu» (*Táin Bó Cúailnge*, secondo la redazione del *Lebor na hUidre*: <https://celt.ucc.ie//published/G301900/text022.html>, p. 154, 4879-4881).

21 Altro fenomeno non raro nel ms. (Manetti 2008: 49).

22 Il participio presente *irissa[n]t* varrebbe qui 'che si rizzano'; la forma non pronominale va posta in relazione con casi del tipo *sai on sols es colgans* 'qui dove il sole si corica' (Jensen 1986: 216). Anche in francese soccorrono esempi di uso intransitivo, cfr. *les cheveux luy herissent dans la teste* ancora registrato nella prima ed. del *Dictionnaire de l'Académie française* (1694). Participio passato e presente sono spesso intercambiabili; la preferenza accordata all'uno o all'altro (per esempio *son acordan* vs *son acordaí*) dipende soprattutto dalla rima.

ritratti di personaggi anguicrinati: le Furie delle *Metamorfosi* ovidiane, al contrario del *gilos*, fanno del loro meglio per ravviare la loro orripilante capigliatura (IV 454: «deque suis atros pectebant crinibus angues»), mentre la Tisifone di Stazio (*Thebais* I, vv. 103-104) rivela insospettite analogie col marito di Flamenca («centum illi stantes umbrabant ora cerastae, / turba minor diri capitis»), e confesso che quelle cento vipere cornute ritte (*stantes*) sul capo dell'Erinni (se ne ricorderà Dante per le sue Furie che «serpentelli e ceraste avien per crine», *Inf.* IX 41) sono le principali responsabili della congettura *irissa[n]t*. Si conferma così la metamorfosi infernale di Archimbaut (provocata dalla rabbiosa gelosia che lo rode e rivelata proprio dalla chioma sconvolta: «Diabol semblet de la testa / de cels ques hom irissatz pein»,²³ vv. 3894-3895) più volte rimarcata nel romanzo, a cominciare dagli appellativi *enemic* (v. 2421) e *aversier* (vv. 2440, 5289); trasformazione non a caso parallela a quella inflitta dagli esegeti al biblico Uria, che per qualche allegorista rappresenta appunto il Maligno (Lazzerini 2010: 95), arcigno guardiano della lettera e duro ostacolo per chiunque, intenzionato a penetrarla, voglia accedere alla verità nascosta. Archimbaut, marito-rivale nel 'triangolo' di *Flamenca*, eredita col ruolo di Uria l'intera gamma delle sue pertinenze allegoriche. *Tout se tient*: a penetrazione avvenuta, il *gilos* (ancorché inconsapevole dell'accaduto) non ha più niente da difendere, e infatti Archimbaut cessa la belligeranza, guarisce dalla mattana e recupera il senno. Paradossalmente, l'unico personaggio presentato con generalità inequivocabili e casato prestigioso (re e regina di Francia non hanno nome, Flamenca ne ha uno fittizio, Guillem uno generico benché a suo modo parlante) è forse quello su cui più si esercita il *joc* delle identità multiple e dei sensi ulteriori: «clés de l'histoire et clés de l'imaginaire sont finalement nécessaires au lecteur pour apprécier un jeu de masques qui s'appuie sur un brouillage des repères» (Gevrey 2005: 193). Il *jeu de masques* dell'Anonimo non finirà mai di stupirci per la sua ironica, impareggiabile *subtilitas*.

Ultimo interrogativo: potrebbe esserci un rapporto diretto tra il *flamet* dell'enigmatico Peire de Cols e i virtuali *flamet* qui congetturati? Probabilmente non lo sapremo mai: basti, per ora, aver proposto un'ulteriore riflessione su luoghi difficili di testi semiconosciuti (come la suddetta canzone) o capitali (come *Flamenca*) del patrimonio trobadorico. Ancora una volta gli indizi raccolti – tra intertestualità d'oc e d'oïl, echi scritturali e memoria d'illustri *auctores* – sembrano suggerire percorsi culturali ben distanti dalla vulgata dei *paubres cavalliers* e dei loro amorosi sospiri.²⁴ Se qualcuno vorrà proseguire l'esplorazione, non è escluso che si schiudano nuove prospettive tutt'altro che prive d'interesse.

23 Osservazione acuta e verissima (cfr. ora Zallot 2021: 37, 175-76).

24 Va giusto in questa direzione e merita apprezzamento la proposta, avanzata con cautela ma con eccellenti riscontri da (Chambon 2015), d'identificare l'autore di *Flamenca* col trovatore e canonico rouergate Daude de Pradas. Benché le sue rime non sfavillino d'intelligenza e di *humour* come il romanzo, siamo sicuramente nella cerchia dell'Anonimo.

2. Ancora sulla datazione e l'interpretazione di *Flamenca*. ROBERTA MANETTI

La datazione del bellissimo romanzo occitano²⁵ che va sotto il titolo di *Roman de Flamenca*²⁶ o semplicemente *Flamenca* è sempre stata discussa ed è un problema naturalmente connesso a quello dell'interpretazione dell'opera.

Come noto, la fase centrale della vicenda narrata è scandita su un calendario liturgico che consente di ricavare la data della Pasqua dell'anno in cui detta fase si svolge: 23 aprile, una data che fra XII e XIII secolo ricorre solo nel 1139, nel 1223 e nel 1234. Il 1139 è evidentemente troppo remoto e nel 1224 la Pasqua fu il 14 aprile, dunque non precoce come si dice in *Flamenca*.²⁷ Ne consegue che il 1234 è la data più probabile per la parte principale dell'azione: corteggiamento e conquista di Flamenca – reclusa due anni prima in una torre dal marito geloso – ad opera di Guillem travestito da chierico, mediante lo stratagemma del colloquio bisillabico nell'unica occasione disponibile, la messa,²⁸ per concordare gli incontri (resi possibili dal tunnel sotterraneo scavato fra bagni termali e camera di Guillem). Il torneo per la festa di nozze fra Archimbaut e Flamenca con cui si apre il romanzo sarebbe dunque ascrivibile al 1232,²⁹ mentre l'anno del torneo finale per la festa del rinsavimento di Archimbaut sarebbe il 1235.

Quanto all'epoca di stesura, il romanzo fornisce diversi elementi utili, ma gli indizi da considerare non sono quelli tornati in auge con l'ultima edizione a cura di François Zufferey (2014a), pubblicata in una collana, *Le livre de poche - Lettres gothiques*, ben più diffusa della collana scientifica italiana che ha accolto l'edizione critica precedente (Manetti 2008). Attualmente, se si apre la scheda che a *Flamenca* dedica un repertorio *open access* di ampia consultazione come *Arlima*, alla riga della datazione si legge: «Après 1287 (Zufferey et Fasseur)» e nient'altro.³⁰ Spazzato via un secolo e mezzo d'ipotesi alternative.

Paul Meyer (1865 e 1901), su base linguistica e stilistica, datava il romanzo agli anni Quaranta del

25 L'unico manoscritto superstite (Carcassonne, Bibliothèque Municipale, 35, già 34, sec. XIIIex o XIVin, in rete su *Occitanica.eu*), è acefalo e mutilo in fine. Un frammento coi vv. 2717-2724 è nel canzoniere catalano E o di Estanislau Aguiló, sec. XIVex- XVin: (Asperti 1985: 65) ipotizza verosimilmente che il compilatore della silloge abbia conosciuto l'intero romanzo e ne abbia estratto il frammento. Le citazioni di *Flamenca* sono da (Manetti 2008).

26 Questo il titolo scelto da François Raynouard, il primo a dar notizia dell'opera nel 1835.

27 Vv. 6878-6880: «et es lur vengutz bos espers / de la Pasca qu'er aboriva, / car a l'autr' an fo mout tardiva» [e prende consistenza in loro la confortevole speranza che la Pasqua, che sarà precoce, non tarderà poi molto ad arrivare, perché l'anno precedente era stata molto tardiva]; nel 1235 fu l'8 aprile.

28 Battute pronunciate di nascosto in chiesa tra il 7 maggio e il 1° agosto, che compongono cinque *octosyllabes*: «Hailas!» «Que plans?» «Mur mi». «De que?» «D'amor» «Per cui?» «Per vos» «Qu'en puesc?» «Garir» «Consi?» «Per gein» «Pren l'i» «Pres l'ai» «E cal?» «Iretz» «Es on?» «Als banz» «Cora?» «Jorn breu» «Plas mi».

29 Anno in cui si sposò sua figlia con Thibaut IV de Champagne, il conte-trovatore che nel 1234 diventò re di Navarra; per una proposta di spiegazione del bizzarro dettaglio dell'investitura di *Tibaut lo comte de Bleis* in *Flamenca*, 893 (il vero conte era stato investito, come tutti sapevano, da Filippo Augusto nel 1222), cfr. Lazzerini (2010: 471).

30 Genericamente alla fine del XIII secolo l'opera è assegnata anche in uno stringato manuale rivolto agli studenti universitari (Meneghetti 2010), senza riassumere gli argomenti, dato il taglio della collana.

XIII secolo ed è bizzarro che, con un simile spunto, studiosi ed editori successivi abbiano scavato poco e male nelle vicende di quegli anni e nei dettagli di cronaca del ventennio precedente. Eppure il marito geloso che perde il senno, il valore e le buone maniere, dimentica l'igiene personale e si rende ridicolo in mille modi, prima e dopo aver imprigionato la consorte in una torre, liberandola solo per accompagnarla ai bagni termali e alle funzioni religiose, ha un nome e un casato per nulla mascherati: si chiama Archimbaut de Borbon, Arcibaldo di Borbone. Un personaggio reale e contemporaneo all'azione del romanzo; un uomo potentissimo appartenente a una dinastia che certo non decadde dopo la sua morte; è evidente che, se costui viene dipinto come bestia e diavolo³¹ e poi, sul finale, come cornuto ingannato e contento, ci dev'essere qualcosa oltre il romanzo cortese sulla cui politissima superficie si sono concentrati i più: *Flamenca* è un'opera di politica militante, in linea con altri scritti prodotti in lingua d'oc nella prima metà del secolo, ma più articolata e originale. Un romanzo politico, non un romanzo storico, distinzione che non tutti, forse, mettono a fuoco.

Il primo spunto per questa chiave interpretativa³² si trova in un articolo di Lucia Lazzerini (2005), che riprende un interrogativo irrisolto o mal risolto lanciato dai primi traduttori in francese moderno, René Lavaud e René Nelli (1960): invitato con la regina alla festa di nozze fra Archimbaut e Flamenca, il re di Francia partecipa all'immane torneo; la regina vede che ha allacciato una manica in cima alla lancia, si infuria perché sa che *senbals es de drudaria* e dice che la farà pagare cara a qualunque donna *d'una en fors*, salvo una³³ (v. 817). Col beneficio del dubbio, Lavaud e Nelli glossano che la regina forse si riferisce a se stessa, non riconoscendo una delle sue maniche; sono convinti, come tutti, che sia la sposa del re, benché la parentela non venga specificata mai nel romanzo. (Lazzerini 2005) ha avuto un'idea più sottile e più in linea con quel che si sa sulle relazioni fra Bianca di Castiglia e il figlio Luigi IX, sulla pignoleria nei conti della real casa, sulla parsimonia (avarizia³⁴ per gli oppositori dei Capetingi, compreso l'autore di *Flamenca*) e sull'abituale assenza di sfarzo nel vestiario, deplorata perfino da un estimatore del re come Joinville, autore di una gustosa e informatissima *Vie de saint Louis*: la regina, il personaggio

31 *Diabol* 3894, *enemic* 2421, *aversier* 2440, 5289: cfr. le osservazioni di Lucia Lazzerini nella prima parte delle presenti *Note*.

32 Che non è nemmeno l'unica: sulla polisemia di *Flamenca*, non solo per l'aspetto politico, cfr. (Lazzerini 2018: 25-45), oltre alla parte esordiale di queste *Note*, sempre a firma di Lucia Lazzerini.

33 *Flamenca*, 805-820: «Cel jorn portet armas le reis; * / e dic vos ben non foron treis * / que mieilz las portesson de lui. / Una marcha de non sai cui / ac lassat el som de la lanza: /li reïna non fes semblanza / que mal li fos, pero ben sap /que la manega no i es [per] gap, / car senhals es de drudaria. / Suavet dis que, s'il sabia / don l'avia le reis aüda, / caramen seria venduda / a tota dona, d'una en fors. /De Flamenca li di se cors / qu'il l'agues la manega donada; / no 's pisset ver cella vegada (...)» [Quel giorno il re uscì in armi, e vi assicuro che non ce n'erano altri tre che le portassero meglio di lui. In cima alla sua lancia aveva legato una manica, non so di chi: la regina non diede a vedere di esserne addolorata, però era certa che la manica non stesse lassù per scherzo, perché è il segnale di una relazione amorosa. Tra i denti mormorò che, se avesse scoperto da chi l'aveva avuta, l'avrebbe fatta pagare a caro prezzo a qualunque donna, eccetto una. Il cuore le diceva che doveva essere stata Flamenca a regalargli la manica. Non aveva indovinato quella volta (...)]; come risaputo, le maniche degli abiti erano staccabili e venivano allacciate o cucite a ogni vestizione.

34 Cfr. le osservazioni di (Lazzerini 2018: 34-36) anche sui miseri doni del re e della regina ai 997 cavalieri addobbati in occasione delle nozze di Archimbaut e Flamenca e del re a Flamenca stessa.

più antipatico e velenoso del romanzo, sarebbe dunque non la moglie del re, ma la madre (Lazzerini 2005), odiatissima dai meridionali, essendosi occupata sempre lei del Midi, dalla presa di Avignone del 1226, quando cominciò la sua reggenza, al 1242, quando il re in persona, con Archimbaut de Borbon a capo dell'esercito, mise fine alle ultime disorganizzate rivolte del 1241-1242, sconfiggendo a Taillebourg e a Saintes il re d'Inghilterra, lasciato solo da coloro che lo avevano chiamato in aiuto.³⁵ Luigi IX fu dichiarato maggiorenne e si sposò (con Archimbaut fra gli ospiti) soltanto nel fatidico 1234. Se Filippo Augusto era asceso al trono a quindici anni appena compiuti senza reggenti, il che equivaleva a dichiararlo maggiorenne, Luigi IX, incoronato re a dodici anni, appena morto il padre, dovette invece restare sotto la reggenza di Bianca fino a vent'anni; ma il trono fu biposto anche negli anni successivi e l'esercizio diretto del potere da parte del re iniziò solo nel 1242, sempre però con la madre come consigliera principale.³⁶ Bianca era chiamata usualmente regina, mentre sua nuora Margherita era la regina giovane (cfr. Lazzerini 2018: 38-39); che la primogenita del conte di Provenza fosse o meno già stata selezionata per le nozze regali³⁷ nel 1232, la sola donna esclusa dalle furie della regina per il dono della manica avrebbe potuto essere verosimilmente la fidanzata del re, scelta naturalmente dalla madre.

Zufferey (2014a: 104) non mette in dubbio che la sezione principale della vicenda sia scandita sul calendario liturgico del 1234, ma è convinto che chi scrive lo faccia oltre mezzo secolo più tardi³⁸

35 A cominciare dal patrigno Ugo di Lusignano, conte della Marca, che lo aveva convinto a passare la Manica e che al momento di attaccare battaglia non si mosse e corse a inginocchiarsi davanti al re e alla regina (Manetti 2008: 13-16 e 459); fu anche l'occasione in cui caddero le speranze su Giacomo I (Lazzerini 2018: 52). Il 23 agosto 1242, poco dopo la vittoria, Arcibaldo di Borbone il Grande fece la stessa fine che aveva visto fare, standogli al capezzale, a Luigi VIII di Francia dopo la presa di Avignone: morì di dissenteria, in conseguenza di un'epidemia scoppiata nell'esercito.

36 Di nuovo reggente dal 1248 alla morte (27 novembre 1252) negli anni in cui il re partì per la crociata in Terrasanta; sempre Joinville racconta che successivamente Luigi, ogni volta che doveva prendere una decisione, si chiedeva sempre cosa avrebbe fatto la madre. Cfr. anche Lazzerini (2018: 40).

37 Non c'è documentazione, ma la reggente, come dimostrano le clausole del Trattato di Parigi del 1229, programmava attentamente e per tempo le politiche matrimoniali della prole ed è possibile che avesse chiari i suoi disegni molto prima del 2 gennaio 1234, data della dispensa papale per la consanguineità fra Luigi e Margherita; cfr. Le Goff (1999: 91-95), col rinvio all'ipotesi di Gérard Sivery che il progetto di matrimonio con l'erede della contea di Provenza potesse risalire almeno all'anno prima, dato quel che scrive Guillaume de Puylaurens, p. 146: «[Egidius de Flagiaco] transivit per Provinciam, visurus mandato regis primogenitam comitis futuram coniugem ipsius regis»; l'argomento è ripreso con tutti i riferimenti bibliografici in (Lazzerini 2018: 40).

38 La datazione della stesura di *Flamenca* è a fine secolo anche per Fasseur (2014: 49 e 55), che mostra di non comprendere le ragioni di una datazione più alta perché sostanzialmente, nella sua recensione (Fasseur 2014a), è convinta che (Manetti 2008) affronti la questione «de l'interprétation en récapitulant, sans prendre parti ni rien avancer de neuf, les principaux travaux et les principales tendances qui ont marqué la tradition critique de *Flamenca*. Un long chapitre (p. 11-27), en particulier, est consacré à l'identification des personnages qui prennent part au tournoi final, puis d'autres protagonistes (p. 27-40). Si l'apparente précision de la chronologie interne incite à rattacher le récit de *Flamenca* à des événements réels, Georges Millardet, en 1937, avait déjà fait remarquer que les figures historiques dont les noms sont portés par des protagonistes du tournoi, qui n'ont pas vécu simultanément, n'auraient pas pu se rencontrer» (Fasseur 2014a: 462). Così scrivendo, dimostra, nonostante gli anni avuti a disposizione (la recensione è sorprendentemente tardiva rispetto all'uscita dell'ed. Manetti ed è curiosamente vicina all'uscita dell'ed. Zufferey, cui la Fasseur collabora),

in base a tre o quattro presunti indizi. Il primo (cfr. Zufferey 2014a: 103) è quello del blasone di Archimbaut descritto ai vv. 6993-7002:

En Archimbautz y fon, le bar,
car aqui volc som pres cobrar.
E venc tan ricamen garnitz
que pels meillors y fon grasitz,
car .iii. cens cavalliers valens
ac ab si bels e covinens,
ab cubertas et ab sonals;
e triet los totz uns seïnnales,
so fon aquel d'en Archimbaut
ab flors jaunass sus el camp blau.

Vi si presentò anche il nobile messer Archimbaut, per recuperarvi il suo pregio. Arrivò equipaggiato con tanto sfarzo da ricevere l'omaggio dei migliori fra i nobili presenti: aveva con sé trecento alorosi cavalieri, belli e prestanti, le cui cavalcature avevano gualdrappe armorate e sonagli; li contraddistingueva un'unica insegna, quella di messer Archimbaut, con fiori gialli in campo blu.

L'idea, che parte da una tesi dell'Università di Parigi di quasi cent'anni fa (Grimm 1930), è che le insegne *ab flors jaunass sus el camp blau* che questi porta al torneo finale rispecchino quelle adottate posteriormente al matrimonio, nel 1272, dell'erede di Borbon, Beatrix, pronipote di Archimbaut VIII il Grande, con Robert de Clermont, sesto figlio di Luigi IX. Certamente non sono quelle dello stesso Archimbaut VIII, figlio di Guy II de Dampierre, maréchal de Champagne morto nel 1216, e di Mahaut, dame de Bourbon, morta nel 1218: leone rosso in campo d'oro bordato da otto conchiglie azzurre, risalenti al tempo di Archimbaut VI, crociato nel 1147 con Luigi VII; ma non sono nemmeno quelle di Robert de Clermont: gigli d'oro in campo azzurro bandato di rosso, ovvero con la tipica *brisure* dei cadetti. Si tratta dunque di un indizio inconsistente: le armi che Archimbaut de Borbon porta nel torneo finale sono semplicemente quelle del re di Francia, presente al secondo torneo come spettatore e senza la regina; anche Guillaume de Dole, nel *Roman*

di aver effettuato una lettura piuttosto superficiale del lavoro recensito, dal momento che in (Manetti 2008) una lettura nuova c'è: quella in chiave politica, ben supportata dai riferimenti coerenti del testo; la lettura vecchia e stantia sarebbe stata proprio quella volta a «s'interroger sur les aspects littéraires de l'oeuvre» (Fasseur 2014: 462), cosa che hanno fatto in moltissimi limitandosi a questo aspetto; le conclusioni di (Millardet 1937) erano basate su identificazioni mancate o sbagliate dei personaggi del torneo finale. In realtà, al momento in cui viene scritto *Flamenca*, c'è una tradizione letteraria (già sviluppata nel *Roman de la rose* di Jean Renart: cfr. Baldwin 1990, Louison 2004: 202-207 e soprattutto 307-316 e Manetti 2018 § 1.2.2) che si serve dei tornei per inserire un po' di allusioni all'attualità, come aveva già visto Rita Lejeune (1978), pur sbagliando molte identificazioni e mescolando, come Millardet, personaggi del XIII a personaggi del XII secolo; l'attenta lettura di tutte le cronache coeve, tuttavia, permette di decifrare molte allusioni, trovare i personaggi giusti (cfr. anche Manetti 2007 e 2017) e tentare, giustappunto, un'interpretazione complessiva di *Flamenca* che vada oltre la lettera e la forma.

de la Rose di Jean Renart, porta in torneo le insegne del suo sovrano.³⁹ In Jean Renart è un omaggio e così in apparenza anche in *Flamenca*, ma qui ci può essere una punta di veleno nel presentare le armi del re come se fossero quelle del suo fido vassallo («so fon aquel d'en Archimbau», v. 7001),⁴⁰ come a dire che Archimbaut è tutt'uno coi francesi, o che è un lacchè dei Capetingi; i colori sono oltretutto designati con vocaboli non correnti nella terminologia araldica in lingua d'oc: al posto di *jaunas* si sarebbe detto *d'or* e, al posto di *blau*, *azur*; l'autore, frequentando probabilmente la corte di Montpellier, come dimostra la sua familiarità coi nobilissimi Roquefeuil (v. 1724), conosceva di certo la terminologia precisa; da rilevare che, se giallo era sporadicamente usato in italiano antico in alternativa al canonico *oro* per l'araldica, era anche un aggettivo comune nella lingua d'uso, benché nemmeno i famosi *gigli gialli* del canto VI del *Paradiso* siano positivi,⁴¹ mentre l'occitano diceva usualmente *croc*. Non è impossibile che il francesismo *jaunas*,⁴² rarissimo in occitano, sia volutamente applicato al parzialmente francese e soprattutto filo-francese Archimbaut, connestabile di Francia, cioè capo delle armate del re, carica che spiega bene l'odio particolare che l'Anonimo gli tributa, esprimendolo attraverso una satira feroce, ben più comprensibile ed efficace se praticata a caldo e non mezzo secolo dopo. L'autore di *Flamenca* avrebbe inoltre saputo benissimo, anche nell'ipotesi di composizione tardiva, che le armi di un cadetto della Casa reale come Robert de Clermont, sire de Bourbon dal 1283, non avrebbero potuto essere senza una *brisure*, la cui presenza era costante negli stemmi dei cadetti già nel XIII secolo; secondo Zufferey fu aggiunta in pieno Trecento, ma in realtà, sia pure più sottile, è documentata come risalente all'epoca in cui lo studioso pensa che sia stato composto il romanzo.⁴³

39 Vv. 2601-2603: «Quant il ot son heaume lacié, / il a en son mis et drecié / un penon des armes le roi» [«Quando ebbe allacciato l'elmo, ci attaccò in cima un'insegna con le armi del re», cioè dell'imperatore], in *Le Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole*, traduction, présentation et notes de Jean Dufournet avec le texte édité par Félix Lecoy, Paris, Champion, 2008 (Champion Classiques).

40 Tuttavia, dalla metà del XII secolo «cohabitent, pendant près d'un siècle, des armoires individuelles et des armoires collectives, des armoires féodales et des armoires familiales, des armoires militaires et des armoires civiles» (Pastoureau 1985: 6), e Archimbaut, come s'è detto, è addirittura il capo dell'esercito di Luigi IX.

41 Il giallo era il colore, fra le altre cose, della menzogna e del tradimento (cfr. Lazzerini 2018: 53 e nota 119, con bibliografia, segnatamente Pastoureau 1983, 2002 e 2004, che ben spiega la terminologia araldica medievale e la simbologia dei colori).

42 Corrispettivo dell'occitano *grogas* o *gruegas*, ma, a differenza di questo, usato anche nell'araldica in francese, come *bleve*: si può verificare facilmente anche nell'*Anglo-Norman Dictionary* accessibile in rete (www.anglo-norman.net) s.v. *jaune* e in (Brault 1997: 221 s.v. *jaune* e 130 s.v. *bleu*); cfr. anche (Manetti 2018: 51 e nota 55).

43 La vistosa *bande de gueules* sulle armi adottate da Robert de France, conte di Clermont dal 1283, fu secondo (Zufferey 2014a: 104) aggiunta dal duca Louis II de Bourbon (1337-1410), ma lo stemma con la *brisure* è anche sulla statua funebre di Robert de France come la si vede in un disegno della collezione di Roger de Gaignères e hanno la *bande de gueules*, sia pure più sottile, tanto Robert quanto la moglie nel «Registre d'armes» o Armorial d'Auvergne del ms. fr. 22297 della BNF di Parigi (le figure vengono subito dopo quelle di San Luigi e della regina, nelle prime pagine; il codice fu dedicato dall'araldo Guillaume Revel al re Carlo VII). Anche in *L'art de vérifier les Dates des faits historiques, des chartes, des chroniques, et autres anciens monuments, depuis la naissance de notre-Seigneur*, Paris, Valade, 1818, 18 voll. + 1 di tavole; riedizione, a cura

Del tutto irrilevante per stabilire una datazione tardiva è anche il secondo indizio individuato da Zufferey (2014a: 104), perché l'allusione dei vv. 2308-2309: «Mout avem saïnz ric autar / e mout gloriosa vertut» non si riferisce necessariamente al frammento della Vera Croce e alla spina della corona donati da Luigi IX al figlio Robert e portati a Bourbon nel 1287 (intendendo *vertut* 'reliquie'); ben prima, nella cappella del castello di Bourbon si trovava un'antica statua della Vergine,⁴⁴ ritenuta miracolosa (*vertut* potrebbe significare 'prodigio', o meglio, 'oggetto / evento prodigioso'): ad ogni festa di san Giovanni,⁴⁵ fin dall'alba, in chiesa si affollavano i pellegrini, cui pareva che il simulacro, grazie a un raggio di sole proveniente dalle vetrate, si animasse e prendesse un colorito da persona viva; i fedeli credevano di veder battere le palpebre e sollevarsi il petto nel respiro; come ha rilevato (Lazzerini 2018: 54), *Flamenca* la prima volta appare a Guillem in chiesa mentre un raggio di sole la colpisce, come la statua della cappella di Bourbon, e ne fa sfolgorare i capelli scoperti un attimo per la benedizione (vv. 2494-2496).

Un altro possibile spunto indicato da Zufferey (2014a: 29) per la datazione tardiva di *Flamenca* deriva da un fraintendimento. *Flamenca* – traducibile con 'la sfolgorante', ma anche con 'la fiamminga' – viene da una località che si chiama *Nemurs*, scritto due volte senza la -s finale e quattro con la -s (cfr. Manetti 2008: 83-84 nota al v. 103), figlia di un conte Gui. François Zufferey riprende sostanzialmente l'argomento, addotto nella già citata tesi (Grimm 1930), che il romanzo deve essere

di Nicolas Viton de Saint-Allais, della terza edizione curata da François Clément (1783-1787), X, p. 332 al paragrafo *Béatrix et Robert* nel capitolo *Chronologie historique des sires ou barons, puis ducs de Bourbon* si dice: «Le comte Robert, après son mariage, retint dans son écu les armes de France avec la distinction d'un bâton de gueules pour marque de puîné».

44 Cfr. il capitolo *Auvergne - Allier* in (Mozzani 2014: 130-131), dove si dice che la statua risalirebbe al XII secolo, e (Lazzerini 2018: 53-54). Il riferimento alle reliquie della Vera Croce pare anche poco in linea col contesto; una decina di vv. sopra, difatti, si legge: «Quant Guillems ac l'orazon dica / un sautier pren e ubri lo; / un vers trobet de que l saup bo, / zo fon: *Dilexi quoniam*. / «Ben sap ar Dieus que voliam», / ha dih soau, e l libre serra» [Conclusa l'orazione, Guillem prende un salterio e lo apre; l'occhio gli cade su un versetto che gli piace molto, vale a dire *Dilexi quoniam*. «Dio conosce già bene il mio desiderio» bisbiglia, e chiude il libro, vv. 2294-2299]. Nell'allusione a Ps. 114.1: «Alleluia. Dilexi, quoniam exaudiet Dominus vocem orationis meae» (Hill 1965) vede un intento ironico-satirico, dato che *quoniam* era, in lat. med., un termine gergale equivalente a *cunus* (nel passo della *Gemma ecclesiastica* di Giraldus Cambrensis che cita il doppio senso è indubbio). Invece la funzione di proteggere in particolare gli innamorati che incontravano ostacoli nella realizzazione dei loro progetti matrimoniali e allontanare dalle ragazze il rischio di rimanere nubili era attribuita a un'altra statua della Vergine che si trovava nei paraggi, probabilmente usata come reliquiario (per le reliquie, ora scomparse, aveva uno sportello sul retro), databile all'inizio del XIII secolo o alla fine del XII, come suggerirebbero l'aspetto arcaico e il mantello con le maniche a campana (cfr. Anderlini 2014: 96 per le maniche «démésurément longues aux poignets» del XII secolo e 179-181 per le varietà di quelle del XIII); alcune foto sono al link <http://lieuxsacres.canalblog.com/archives/2007/04/10/4588109.html>, dove si legge: «Réputée pour être la protectrice des amoureux, elle donnait lieu à un pèlerinage en septembre au cours duquel les jeunes filles cherchant un mari lui offraient un ruban de couleur moyennant quoi leur vœu était exaucé dans l'année»; la statua è attualmente conservata al Musée des amis du vieux Bourbon di Bourbon l'Archambault, proveniente dal priorato di Vernouillet (cfr. Lazzerini 2018: 54 nota 122, con bibliografia).

45 Peraltro nel romanzo indicata come data significativa per risolvere i dubbi d'amore; cfr. *Flamenca*, 6196-6198: «Ja per lui no m cal trencar jonc / a san Johan per esproar / s'ambedui em en amor par» [Quanto a lui, non ho davvero bisogno di spezzar giunchi il giorno di san Giovanni per vedere se ci amiamo con pari intensità].

posteriore al 1264 perché Gui de Dampierre (1226 circa-1305) divenne conte di Namur nel 1264 e conte di Fiandra solo nel 1273 (malgrado sua madre lo avesse proclamato tale nel 1253). Nel manoscritto sul nome di Gui al v. 66 c'è un errore di declinazione: «Et quant lo vi fort s'alegret; / del comte Gui e[ll] demandet / e de Flamenca atressi» [Quando lo vide, si rallegrò tutto; si informò sul conte Gui e anche su Flamenca]. L'autore sa declinare benissimo *Gui* - *Guizo(n)*, che è anche il nome dell'albergatore di Guillem e compare altre otto volte sempre al caso giusto (cfr. v. 1492, 1522, 1885, 2227, 2939, 3477, 3571, 5715); viene dunque il dubbio che il verso sia stato riscritto malamente da un copista,⁴⁶ magari proprio dell'epoca del conte Gui de Dampierre (gli errori di declinazione non sono usuali per l'autore; quelli presenti nel manoscritto si autodenunciano, di norma, come incidenti di copia);⁴⁷ ma il punto fondamentale è un altro: tutti, compreso Zufferey (2014a: 30-31),⁴⁸ considerano una sola persona il conte padre di Flamenca e il conte di Fiandra, però in *Flamenca*, vv. 6941-6952, il conte di Nemurs / Namur (se, come anch'io credo, è con questa città, il cui nome è incrociato forse volutamente con quello di Nemours nell'Île-de-France, che va identificata la città d'origine della protagonista) e il conte di Fiandra sono persone diverse:

Flamenca venc dese veser
 sos paires, quant saup ben per ver
 qu'en Archimbautz era garitz
 e daveras desgilositz.
 De Guillem de Nivers comtet
 coment en Flandris si portet,
 e cant ric pres lai a[c] conquist,
 e comen el avia vist
 que la cort[z] del comte flamenc
 pel meillor cavallier lo tenc
 ques uncas fos de nullas gens,

46 Idea condivisa da (Zufferey 2014a), che corregge *comte Guiso* a testo (ma cfr. le osservazioni di Lazzerini 2018: 39, nota 86).

47 Un errore di declinazione è anche nel punto in cui si fa il nome del fratello del protagonista maschile Guillem (vv. 1653-1654: «Fraire fon del comte Raols / de Nivers, e no fon ges sols» [Era fratello del conte Raoul de Nevers, e non era certo solo]), ma sarà dovuto alla trasposizione delle parole del primo dei due versi del distico in cui si trova (da «Sos fraire fon le coms R.», come ipotizza Meyer 1901; anche l'attuale v. 66 potrebbe derivare da qualcosa come «del comte Guizo l demandet»). D'altronde non c'era nessun conte Raoul, all'epoca dei fatti del romanzo, ma era il nome del vescovo della città di Nevers: Raoul de Beauvais, città quest'ultima che, fra il 1230 e il 1234, con Milon de Nanteuil (cui Jean Renart, forse tutt'uno col vescovo-signore di Liegi Hugues de Pierrepont, dedicò il *Roman de la Rose*), era diventata una roccaforte degli avversari di Bianca di Castiglia (Lazzerini 2010: 111); tra il 1234 e il 1236 è vescovo Godefroi de Clermont-Nesle, che continua il conflitto contro Luigi e Bianca iniziato da Milon, e Gui de Niele è il nome del menestrello che parla a Joufroi de Poitiers di Agnes de Tornuerre (un caso? O un dettaglio che fa sistema con altri accenni anticapetingi?) in un romanzo francese che probabilmente trae ispirazione, in parte, proprio da *Flamenca*; cfr. *infra* e (Manetti 2018 e 2018a).

48 (Zufferey 2014a: 30), pur precisando che sarebbe «erronné de faire de Flamenca la fille réelle d'un personnage historique: le comte de Namur Gui de Dampierre», prosegue: «L'auteur de Flamenca se contente de produire des effets de réel en s'appuyant sur des vraisemblances historiques. Quand il mentionne "la guerre de Flandre" (v. 6930), à laquelle participe Guillaume, sans doute sollicite-t-il la mémoire de ses auditeurs-lecteurs: il doit faire allusion aux conflits opposant vers le milieu du XIII^e siècle les maisons d'Avesnes et de Dampierre pour la succession de la Flandre et du Hainaut».

tant es sos cors adautz e gens.

Il padre di Flamenca, appena fu informato che messer Archimbaut era guarito e si era liberato davvero dalla sua gelosia, andò subito a trovare la figlia. Raccontò della condotta di Guillem de Nivers in Fiandra, del gran pregio che vi aveva acquistato e di come avesse constatato che la corte del conte di Fiandra lo considerava il miglior cavaliere del mondo, tanto era destro e di nobili maniere.

Il conte padre di Flamenca sembra essere non il conte di Fiandra, ma un frequentatore della sua corte; in questo caso l'aggancio alla realtà è davvero più con quella dell'epoca di redazione che con quella dell'epoca d'ambientazione: nel 1235 difatti non c'era un conte di Fiandra, ma una contessa, Giovanna, che si risposò nel 1237 con Tommaso di Savoia; lui fu conte di Fiandra e di Hainaut fino al 1244, quando, alla morte della moglie, lasciò il titolo alla di lei sorella, Margherita; Giovanna e Margherita erano figlie del conte Baldovino, che partì per la IV crociata nel 1202 e fu eletto imperatore di Costantinopoli nel 1204; la moglie volle raggiungerlo con l'idea di tornare nel giro di un paio d'anni, ma morì di peste e le due bambine crebbero sotto la tutela dello zio paterno, Filippo conte di Namur per eredità e conte di Fiandra per reggenza (i due titoli erano appartenuti al padre, Baldovino il valoroso, conte di Hainaut e Namur, oltre che di Fiandra per matrimonio); alla morte di Filippo (1212) Namur passò alla sorella Iolanda e poi al figlio di lei Filippo II, che, dopo essersi distinto nell'assedio di Avignone con Luigi VIII di Francia, morì nella stessa epidemia che falciò il re. Gli succedettero Enrico II (1226-1229), Margherita (1229-1237) e Baldovino II, ultimogenito di Iolanda di Fiandra, che ebbe il titolo di conte⁴⁹ di Namur fino al 1256. In quest'anno Enrico V di Limburgo, approfittando del fatto che Baldovino, imperatore latino dal 1228, era in oriente, conquistò Namur e fu acclamato conte; Baldovino nel 1263 vendette la contea a Guido di Dampierre, Gui de Dampierre: lo stesso nome del padre di suo zio, il vero Archimbaut VIII de Bourbon-Dampierre, detto il Grande, marito della fittizia Flamenca; quanto al casato dell'amante di lei, Guillem de Nivers, si può osservare che Gui di Nevers, nato Guy de Châtillon, conte di Saint-Pol, fu conte di Nevers dal 1221 al 1226, quando, nell'esercito del re all'assedio di Avignone, morì;⁵⁰ se fosse vissuto più a lungo, sarebbe stato consuocero di Archimbaut VIII, visto che il figlio ed erede Archimbaut IX ne sposò nel 1233 la figlia Yolande: un conte Gui padre della sposa di un Archimbaut era esistito davvero, dunque.

L'autore, coi personaggi d'alto rango, salvo Archimbaut il Grande, messo alla berlina con nome e casato dall'inizio alla fine, si compiace di imbrogliare un po' le carte, ma non al punto che i contemporanei avvisati non le sapessero riordinare, cogliendo l'umorismo degli scambi, secondo

49 O marchese, essendo stata la contea elevata a marchesato nel 1188.

50 Poi il titolo passò a Guigues IV di Forez, che aveva sposato Mathilde de Courtenay, vedova di Hervé de Donzy (conte di Nevers dal 1193 al 1213).

una tecnica già in uso nel *Roman de la rose* di Jean Renart⁵¹ e che si ritrova nel *Joufroi de Poitiers*, un romanzo che da *Flamenca* deriva diversi dettagli e con cui condivide lo spirito anticapetingio (rilevato nell'edizione più recente, Manetti 2018a). Se l'autore di *Flamenca* dipinge come cornuto, con tutte le implicazioni che la cosa può avere anche fuori dalla sfera coniugale, Archimbaut de Borbon, morto dopo aver comandato l'esercito del re di Francia nella repressione dei moti del 1242, l'autore del *Joufroi de Poitiers* fa lo stesso proprio con Guy de Châtillon conte di Saint-Pol, morto durante la presa di Avignone nel 1226 al fianco di Luigi VIII: Guy era difatti nella realtà marito di Agnes II contessa di Tonnerre, Auxerre e Nevers (1205-1225) ed Agnes de Tornuerre è il nome della dama imprigionata in una torre dal marito geloso di cui si invaghisce per sentito dire – come Guillem si innamora di *Flamenca* – Joufroi, conte di Poitiers, che parte a conquistarla travestito da chierico. Sono molti i punti di contatto e vari studiosi si sono interrogati circa la direzione degli eventuali prestiti; da alcuni il *Joufroi de Poitiers* è stato ascritto ai primi decenni del secolo, ma non può essere così precoce, perché la serie di *impossibilia* dei vv. 3579-3586 ne include uno inequivocabile:

«Riches serez?» fait li borgeis;
«Iche sera quant Deus li reis
non amera foi ne creanche,
et Provence conquerra Franche
par armes sans neguns content,
et or sera plus vil d'argent,
et Judas iert de pechiez quites,
quant ce sera que vous me dites».

«Sarete ricco?», ribatté il borghese, «Questo accadrà quando Dio che regna non amerà né fede né osservanza, e la Provenza vincerà la Francia con le armi senza nessuna resistenza, e l'oro sarà più vile dell'argento e Giuda sarà assolto dal peccato, quando accadrà quello che mi dite!» (ed. e traduzione Manetti 2018a).

Forse reputare la (ri)conquista della Provenza ai danni della Francia possibile quanto lo spregio di *foi e creanche* da parte di Dio, il ribaltamento della scala di valori tra oro e argento e l'assoluzione di Giuda si colloca meglio dopo il fallimento degli ultimi tentativi di ribellione nel 1242; oltretutto l'autore, probabilmente originario di una zona orientale al confine tra area d'oïl e area francoprovenzale, finge di aver tradotto dal latino e verseggiato una storia trovata a *Saint Peire de Maguelone*, la Magalona del canonicato di Daude de Pradas (come rileva anche Chambon 2018: 18), che è come dire che ha trovato la storia a Montpellier:⁵² un indizio per capire la direzione dei

51 Dove il fittizio imperatore Conrad adombra probabilmente l'imperatore Ottone IV e forse anche il successore Federico II (Manetti 2018 § 1.2.2). Anche i lettori dell'*Escoufle*, sempre di Jean Renart, avranno riconosciuto Riccardo Cuor di Leone nel personaggio del conte Riccardo di Normandia e Raimondo VI di Tolosa in quello del conte di Saint-Gilles, nonostante qualche deformazione dei dettagli biografici (Baldwin 2000: 38).

52 Non è una scelta banale, visto che Montpellier non è città importante nella biografia del personaggio ispiratore del protagonista, ovvero il primo trovatore noto, Guglielmo conte di Poitiers; mi pare evidente che il dettaglio voglia indicare qualcosa.

prelievi, da *Flamenca* (scritta da un autore nell'orbita della corte di Montpellier) a *Joufroi de Poitiers*. Quest'ultimo è un romanzo scherzoso, ma vi traspare una vena anti-capetingia (ogni dubbio si fuga vedendo la brutta figura che il re di Francia fa in torneo, dove viene subito disarcionato e privato del cavallo da Joufroi, vv. 1020-1044). Come rileva anche Maria Luisa Meneghetti (2014), far fare la parte del cornuto (oltre che del tonto, visto che si fa ingannare dal falso eremita Joufroi) a un personaggio come Guy de Saint-Pol, così facilmente identificabile, è in definitiva un atto politico.⁵³

Un altro argomento addotto dai fautori della datazione tardiva di *Flamenca* è il prelievo di un verso intero, proprio a introdurre il perduto *salut d'amor* che avrebbe dovuto essere incastonato nel romanzo,⁵⁴ da un *salut d'amor* di Amanieu de Sescas, *A vos que ieu am deszamatz*, v. 164: «E per so que mielhz m'en crezatz», che l'autore stesso, negli ultimi versi, data al 24 agosto 1278.⁵⁵ Tuttavia è un argomento a doppio taglio: perché dovrebbe essere l'autore di *Flamenca* a prelevare il verso e non Amanieu? Questi forse apparteneva a una famiglia nobile che dal 1255 risulta in ottime relazioni con la casa reale d'Inghilterra (*DBT*: 45b); in un suo famoso *ensenhamen*⁵⁶ elogia il re d'Aragona, suo signore:

Car, enaisi com es
le rey Aragones
montatz sobre [ls] pus fortz
d'onor per son esfortz,

53 Meneghetti (2014: 295): «Mais il y a une dernière réflexion à faire, une réflexion qui pourrait nous expliquer pourquoi l'auteur du *Joufroi de Poitiers* (Bourguignon du Sud, rappelons-le) a décidé de rendre si ridicule un personnage de son roman qui n'a rien à voir avec le Poitou de Guillaume (et de Jouffroi), c'est-à-dire le sire bourguignon de Tonnerre, mari berné et trompé de la belle Agnès dans l'épisode le plus ample du récit. Contrairement aux héros du *Joufroi de Poitiers*, dont la généalogie est bouleversée et l'ancrage à la contemporanéité presque impossible, dans le cas du couple de Tonnerre on constate qu'il y aurait la possibilité d'indiquer une correspondance assez précise, sur le plan chronologique aussi bien qu'onomastique, avec deux importants personnages de l'époque: Gui II de Châtillon, comte de Saint-Pol, et Agnès de Donzy, comtesse titulaire de Tonnerre, morte en 1225: en raison de son mariage avec Agnès, à partir de 1221 le comte de Saint-Pol a droit au titre de comte consort de Tonnerre (aussi bien que de Nevers et d'Auxerre). Mais Gui de Saint-Pol, qui était membre de la cour française et l'un des meilleurs amis de Louis VIII, a gagné une certaine place dans l'histoire de son temps surtout en raison de sa participation à une aventure assez discutée: il accompagna son souverain à la croisade dite royale de 1226-29 contre les Albigeois, et mourut au siège d'Avignon de 1226». Ritengo *Joufroi de Poitiers* posteriore di qualche anno rispetto a *Flamenca*, ma non di molto; forse l'autore avrà visto anche le nozze forzate di Beatrice di Provenza con Carlo d'Angiò nel 1246 e la morte del conte Raimondo di Tolosa nel 1249.

54 Vv. 7069-7070: «E per so que mielz m'en cresas, / un breu qu'en esta borssa m jas / de que l preguei que l m'escriusses / per tal que de s'amor saupes, / vos mostrarei ara dese» [Perché mi crediate con più facilità, vi mostrerò immediatamente una lettera che ho in questa borsa, e che lo pregai di scrivere per darmi contezza del suo amore].

55 L'edizione più affidabile è Guadagnini (2009).

56 *Insegnamento alla donzella*, vv. 657-680; ed. e traduzione in Sansone (1977: 237-256), che a p. 288 annota come sia dubbio se Amanieu alluda a di Pietro il Grande (1276-1285), a sua volta poeta, o al figlio Giacomo II (1291-1327); Artal d'Alagó era consigliere di Giacomo II fin da quando questi era re di Sicilia e il conte di Empurías era Ponç Hug IV (1277-1313), che servì entrambi i sovrani.

vos vey sobrar de sen
las de vostre ioven
per sobrebon atur.
E prec Dieu que us melhur
en totz faitz, Na marqezza:
de nulh'Aragoneza
ni de las Catalanas
no say las pus sertanas.
Mar lay vuelh enviar
Falconet lo ioglar
al rey, cap de valor,
d'Arago, mon senhor,
que m digua, si l sap bo,
ab N'Artal d'Alago
et ab sos Catalas,
e l coms Empurias,
empeiraire d'amor,
et al procurador
quier que m diguo, si ls play,
de las donas de lay

Giacché, così come il re aragonese ha superato i più forti in onore per sua valentia, vi vedo sopravanzare in assennatezza quelle giovani come voi con impegno più che lodevole. E prego Dio che vi renda migliore in ogni azione, signora marchesa: non conosco più perfette delle aragonesi e delle catalane. Ma là, al re d'Aragona cima di valore, mio signore, voglio inviare il giullare Falconetto, affinché mi dica, se gli piace, con messer Artal d'Alagó e con i suoi catalani, e al conte Empurias, imperatore d'amore, e al procuratore chiedo che mi dicano, se piace loro, delle donne di là...

La frase si ritrova anche al v. 2953 di *Flamenca* («E per so que [mielz] m'en cresaz, / faitz vos aisa antre mos bras» [E perché mi crediate più agevolmente, venite qui fra le mie braccia]) e Sansone (1977: 231) rileva che «l'insegnamento dedicato alla donzella da Amanieu de Sescas serba intatti i toni e i timbri di una preziosità cortese che sembra ignorare il cammino della storia». Amanieu è un poeta che mostra contatti stretti con la corte d'Aragona e i Catalani⁵⁷ e che tende a guardare al passato: forse è più probabile che la direzione del prestito (se non è uso indipendente di una *locution figée*) sia da *Flamenca* a lui che non il contrario.⁵⁸

D'altronde ci sono punti di contatto ben più numerosi e interessanti tra *Flamenca* e un trovatore che si colloca ben più indietro di Amanieu: è Daude de Pradas, come ha messo in luce con dovizia di riscontri Jean-Pierre Chambon (2015), che, con cautela, ne avanza la candidatura

57 Si ricordi che un frammento coi vv. 2717-2724 di *Flamenca* è nel canzoniere catalano E o di Estanislau Aguiló, indizio di lunga circolazione del romanzo in Catalogna (cfr. *supra*, nota 1).

58 Lo stesso può dirsi per i probabili punti di contatto tra *Flamenca* e il *Roman de la Rose* di Jean de Meun (Manetti 2018 § 2.3.2).

quale autore di *Flamenca*.⁵⁹ Non tutte le correlazioni sono esclusive e i contesti sono per lo più diversi, ma non si può negare che il tutto faccia in qualche modo sistema: in molti casi l'intertestualità appare lampante e di alcuni termini usati da Daude e dall'Anonimo non si reperiscono continuatori nella lingua più recente; inclino tuttavia a pensare, non ritrovandosi nelle opere attribuite di Daude la verve, la leggerezza e il senso dell'umorismo dell'autore di *Flamenca*, che si tratti di persone vicinissime, ma diverse e che l'Anonimo di *Flamenca* abbia copiosamente attinto alle opere liriche e ai poemetti di Daude,⁶⁰ ai suoi tempi noto⁶¹ e la cui «figura era circonfusa d'un alone di credito culturale ed esperienziale» (DBT: 164a). Le occasioni di conoscerlo non saranno mancate: Daude de Pradas, canonico della cattedrale a Rodez (Chambon 2015: 264; Melani 2016: 11), è rouergate come l'autore di *Flamenca* ed appare legato, come questo, ai fratelli Arnaut (il *sener d'Alga* del v. 1724)⁶² e Raimon II de Roquefeuil,

59 Chiedendosi se, invece di creare «une sorte de double de DPrad, il ne serait pas plus convenable, afin de rendre compte du faisceau des corrélations observées, de recourir à un seul facteur explicatif général. C'est-à-dire d'envisager l'hypothèse selon laquelle l'Anonyme et DPrad ne sont qu'un seul et même écrivain» (Chambon 2015: 263). L'ipotesi è ripresa in (Chambon 2018: 16-19), a partire dall'indicazione del luogo in cui l'autore del *Joufroi de Poitiers* dice di aver reperito la presunta fonte latina della sua storia, *Saint Peire de Maguelone*, come si è visto sopra: l'unica fonte ben riconoscibile del *Joufroi* è *Flamenca* (Chambon 2018: 17); Daude de Pradas fu *canorgues de Magalona* secondo la *vida* e anche secondo una proposta di identificazione di Paul Meyer per un *Deodatus canonicus Magalonis* che compare in un documento del 1225; inoltre nel 1242 un *magister Deodatus de Pratis* è testimone, menzionato subito dopo il rettore dell'Università di Montpellier, in un atto «par lequel l'évêque de Maguelonne Jean II de Montlaur approuve les statuts de la Faculté des Arts de ladite Université» (Chambon 2018: 19, che conclude: «Dans ces conditions, est-il interdit de penser que, dans l'intermède de la source latine, la mention de Saint-Pierre de Maguelonne a été pour l'auteur de *Joufroi* une manière allusive et plaisante de reconnaître sa dette envers l'auteur (préssumé) de *Flamenca*? Dans l'hypothèse où la paternité de *Flamenca* reviendrait à Daude de Pradas, le roman occitan aurait ainsi précédé *Joufroi*. Dans la même hypothèse, l'auteur de *Joufroi*, qu'il se soit rendu lui-même à Maguelonne ou non, aurait su – pour le moins – que l'auteur de *Flamenca* avait ou avait eu un lien avec la cathédrale de cette localité: au XIII^e siècle, l'anonymat de *Flamenca* n'était peut-être que relatif»).

60 Cfr. Chambon (2015: 246 e 252); i poemetti sono quello sulle quattro virtù cardinali e soprattutto il trattato sui rapaci da caccia (*auzels cassadors*): da questo parrebbero essere stati effettuati 40 prelievi contro i 26 del poema sulle virtù cardinali (che però è lungo la metà); più numerosi, in proporzione, gli echi dai componimenti lirici: 18 su una somma di 869 vv. (Chambon 2015: 261). Che *Flamenca* sia posteriore al poemetto sulle quattro virtù cardinali è più che verosimile, essendo questo dedicato «al vescovo di Puy-en-Vélay, Esteve III de Chalença, che sedette sulla cattedra podiense dal 1220 al 1231»; cfr. (Melani 2016: 17), che suppone il *Roman dels auzels cassadors* (a sua volta volgarizzamento di trattati latini, il più antico in occitano: cfr. Larghi 2011: 54) anteriore al volgarizzamento in versi della *Formula Vitae Honestae* attribuita a Martino di Braga.

61 Bastino, come esempi, il fatto che fra le tre canzoni occitane cantate dai personaggi del già menzionato *Roman de la Rose* di Jean Renart (ben noto all'autore di *Flamenca*), ci sia BdT 124.5, attribuita dal canzoniere occitano C a Daude de Pradas, e la sopravvivenza di ben 5 mss., tra integrali e frammentari, del *Roman dels auzels cassadors*.

62 Proprio nel punto in cui questi viene evocato sorge un altro ostacolo per l'identificazione dell'autore con Daude; parlando del *sener d'Alga*, ai vv. 1733-1738 si dice: «Del sieu ben dir no m'antremet, / mais, si non fos pe n Bernardet, / de que m sap mal quar plus non l'ama, / e nonperquan ges non s'en clama, / ben pogra dir, senes mentir, / que lausan lui nom puesc fallir» [Non mi dilungo a cantare le sue lodi, ma, se non fosse per [la vicenda di] messer Bernardet, che con mio gran dispiacere più non ama e che ciononostante non fa sentire affatto i suoi lamenti, potrei affermare, senza mentire, che a lodarlo non corro il rischio di sbagliare]; se l'autore, come pare verosimile, allude a se stesso, si chiama

cui indirizza una canzone;⁶³ ebbe un titolo magistrale e secondo la *vida* fu *canorgue de Magalona*; nel 1242 «il suo nome si ritrova tra quelli dei *magistri* che sottoscrissero l'approvazione degli Statuti della Facoltà delle Arti di Montpellier da parte di Jean de Montlaur, vescovo di Magalona» (Melani 2016: 17 e anche 11); doveva essere deceduto da poco quando, nel 1244, un certo Uc de Deu fece una donazione «alla casa ospitaliera di Creissels (sempre nel territorio dominato dal lignaggio dei Roquefeuil) “*per amor de Deu e de la soa arma e de la arma de mestre D. de Pradas*”» (DBT: 164b); morì probabilmente nell'estate 1244, in tarda età,⁶⁴ e potrebbe aver fatto in tempo a conoscere *Flamenca*, opera a parer mio ultimata forse tra la fine del 1242 e il marzo del 1244, ovvero poco dopo le rivolte del 1242 puntualmente parodiate nel torneo finale (Manetti 2007, 2008, 2018), dove compaiono molti dei personaggi coinvolti da una parte e dall'altra, e prima della strage di Montségur, dopo la quale forse il re non sarebbe stato dipinto meglio della madre da un meridionale. Anche l'autore di *Flamenca* dà l'idea di essere un uomo molto navigato, forse non giovanissimo; lo si potrebbe definire, sul modello dell'Amico di Dante, un Amico di Daude; la particella onorifica preposta al nome al v. 1734 induce a escludere una bassa estrazione sociale. Ha ragione (Chambon 2015: 268-270) a pensare che la questione dell'attribuzione meriti un supplemento d'indagine; l'autore non si individuerà mai con certezza, ma il fatto che la lingua appaia così prossima a quella di un poeta già attivo alla fine del XII secolo concorre a screditare l'ipotesi di una composizione di *Flamenca* alla fine del XIII; d'altronde, un *roman à clef* satirico – come, a differenza di Zufferey (2014a: 30), credo che sia⁶⁵ – ha sicuramente più mordente, se diffuso quando era ancora viva Bianca di Castiglia.

Collocandosi l'autore nell'orbita del *sener d'Alga*, Arnaut de Rocafolh, cugino di Giacomo I d'Aragona, ci si ritrova a Montpellier, che nel XIII secolo era ben lontana dall'annessione alla Corona di Francia (avvenuta per via diplomatica a metà Trecento) e, di conseguenza, era una possibile zona franca per la circolazione di opere satiriche fortemente anticapetinge. Arnaut era stato addirittura designato successore di Maria di Montpellier (la madre di Giacomo I d'Aragona), nel caso non avesse avuto figli; non divenne signore della città, ma ne fu a lungo luogotenente un suo figlio prematrimoniale di nome Guilhem, braccio destro di Giacomo sia in battaglia sia nelle missioni

en Bernardet (Bernart), non Daude o Daudet; potrebbe essere un soprannome o addirittura un'alterazione di copia, ma è pur sempre un nome diverso che aggiunge una difficoltà, né pare opportuno chiamare in causa il trovatore Bernard de Pradas, di cui poco o nulla si conserva e si sa (DBT: 98).

63 Il conte di Rodez sposò nel 1230 la figlia maggiore ed erede di Raimon II de Roquefeuil.

64 L'omonimo che compare in documenti della seconda metà del secolo, fino al 1282, dovrebbe essere un nipote. Cfr. Melani (2016: 9-11) che sintetizza le indagini di Gerardo Larghi.

65 Si può anzi dire che in *Flamenca* ci siano già le basi del *roman à clef* che tanto successo avrà nell'Ottocento francese fino alla *Recherche* di Proust (Lazzerini 2018: 44). Naturalmente non è facile individuare i personaggi giusti, specie in casati che usavano sempre gli stessi nomi di battesimo; bisognerà setacciare cronache e documenti, alla ricerca di nomi che a volte nelle opere letterarie possono essere leggermente mascherati, com'era d'uso per i personaggi più importanti, e di eventi che possono essere richiamati o parodiati; e bisognerà soprattutto trovare delle identificazioni che facciano sistema e significhino qualcosa, come mi pare si verifichi abbondantemente in *Flamenca*.

diplomatiche (e per questo da lui poi legittimato e nobilitato); al tempo in cui ritengo sia stato scritto il romanzo Guilhem aveva una ventina d'anni o poco più e si era già messo in luce nella presa di Valencia. Alla stessa corte aragonese di Montpellier fu redatto l'altro grande romanzo occitano in versi del XIII secolo, *Jaufre*: l'autore dice espressamente di scrivere alla corte del re d'Aragona e su sua richiesta.⁶⁶ Anche se *Jaufre* si mantiene nel solco tradizionale della liberazione con le armi e *Flamenca* suggerisce la via più subdola della dissimulazione e del fingersi amico del nemico per continuare a godere di nascosto di quel che lui ha preso, ritengo i due romanzi pressoché coevi, il che naturalmente non si rileva affatto dal data base *Arlima* da cui siamo partiti, che ignora⁶⁷ le osservazioni dell'editrice più recente (Lee 2006) sull'identificazione del re d'Aragona dedicatario e sulla datazione presumibilmente non antecedente agli anni Trenta.

Flamenca è un testo raffinatissimo sotto tutti gli aspetti; un'opera complessa che si presta a vari livelli di lettura; quella in chiave politica, trascurata o lasciata troppo nel vago dalla stragrande maggioranza degli studiosi, non è l'unica, naturalmente, ma è quella dominante: è un caustico *pamphlet* anticapetingio, nel solco dei romanzi di Jean Renart, ma con un'avversione per la Casa regnante e per i suoi più fervidi simpatizzanti comprensibilmente amplificata, essendo l'autore un meridionale che scrive a crociata antialbigese già conclusa, probabilmente a ridosso del 1242.

In definitiva, lo studio sistematico della narrativa in versi del XIII secolo in lingua d'oc e d'oïl, se si prova a decrittare con criterio le allusioni all'attualità,⁶⁸ può ancora rivelare molte cose; un lavoro quest'ultimo non sostitutivo, ma complementare alla critica formale, che da sola è insufficiente per l'interpretazione.

Bibliografia

Anderlini, T. (2014), *Le costume médiéval au XIII^e siècle (1180-1320)*, avec la participation de Beryl-Alexandra Brard, Steeve Mauclert, Marie de Rasse, Séverine Watiez, Baieux, Heimdal.

Arlima = *Arlima Arlima - Archives de Littérature du Moyen Âge*, a cura di L. Brun, in rete all'indirizzo www.arlima.net

Asperti, S. (1985), «*Flamenca* e dintorni. Considerazioni sui rapporti fra Occitania e Catalogna nel XIV secolo», *Cultura Neolatina*, 45, pp. 59-103.

66 I due testi condividono l'allegoria di fondo, in cui una dama sfolgorante fino dal nome rappresenta il Meridione oppresso e il protagonista maschile adombra Giacomo I, cui almeno fino al 1242 i meridionali guardavano come a un possibile messia liberatore. *Flamenca* sdoppia l'allusione dando all'eroe il nome non solo dei signori di Montpellier, ma anche del valoroso e savio figlio del *sener d'Alga* cui si è accennato sopra. Cfr. Manetti (2017) e Lazzerini (2010: 445-503).

67 Forse perché all'estero non circola molto la collana italiana in cui si trova l'edizione.

68 Giova ripetere che non sono romanzi storici: per gli autori quella che per noi è storia è attualità.

- Azais, G. (1877-1871), *Dictionnaire des idiomes romans du Midi de la France*, 3 voll., Montpellier/Paris, Société pour l'Étude des Langues Romanes/Maison neuve et Comp^{ie}.
- Baldwin, J.W. (1990), «Jean Renart et le tournoi de Saint-Trond: une conjonction de l'histoire et de la littérature», *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 45, 3, pp. 565-588.
- Baldwin, J.W. (2000), *Aristocratic Life in Medieval France. The Romances of Jean Renart and Gerbert de Montreuil, 1190-1230*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- Boitani, G. (2019), «A Note on liturgical and mystical Quotations in *Flamenca*», *Medium Aevum*, 88 (1), pp. 93-115, in rete al link <https://aevum.space/88/1>
- Brault, G.J. (1997 [1a ed. 1972]), *Early Blazon. Heraldic terminology in the twelfth and thirteenth centuries, with special reference to arthurian literature*, Oxford, Oxford University Press.
- Buxtorf, I. (1640), *Lexicon chaldaicum, talmudicum et rabbinicum*, Basel, König (ed. anastatica New York/Hildesheim, Georg Olms Verlag, 1977).
- Buxtorf, I. (1659), *De serpente aeneo*, in Eiusdem *Exercitationes ad historiam*, Basileae, Typis Georgii Deckeri.
- Camerino, G. A. (2009), «“Se fior la penna abborra”». *Inferno XXV e le invenzioni del mutare e trasmutare*, *Tenzzone* 10, pp. 75-97.
- Cataldi, M. (1996), (a cura di), *La grande razzia [Táin Bó Cúailnge]*, Milano, Adelphi.
- Chambon, J.-P. (2015), «Un auteur pour *Flamenca*?», *Cultura neolatina*, 75, pp. 229-271.
- Chambon, J.-P. (2018), «Glanures troubadouresques: possibles attributions de deux *coblas* et du *Roman de Flamenca* (Garin d'Apchier, Daude de Pradas)», *Cultura neolatina*, 78, pp. 9-20.
- Chrétien de Troyes (2011), *Il cavaliere del leone*, a cura di F. Gambino, introduzione di L. Spetia, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- COM2 = *Concordance de l'Occitan Médiéval. Les troubadours - Textes narratifs en vers*, a cura di P.T. Ricketts, Thurnout, Brepols, 2005.
- Contini, G. (1960), (a cura di), *Poeti de Duecento*, Milano-Napoli, Ricciardi, 2 voll.
- CORDE = Real Academia Española, *Corpus diacrónico del español* (Banco de datos en línea) <http://www.rae.es>.
- DBT = Guida, S., Larghi, G. (2014), *Dizionario biografico dei trovatori*, Modena, Mucchi.
- DCECH = J. Corominas - J. A. Pascual, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid, Gredos, 1980-1991.
- Desmarest de Saint-Sorlin, J. (1658), *Les Delices de l'esprit. Dialogues dediez aux beaux esprits du monde*, Paris, Augustin Courbé, Henry Le Gras, Jacques Roger.
- Drujon, F. (1888), *Les livres à clef: étude de bibliographie critique et analytique pour servir à l'histoire littéraire*, Paris, Édouard Rouveyre, 2 voll.
- Ernout, É. (1892-1893), «Les noms du diable», *Mélysine. Recueil de mythologie, littérature populaire, traditions & usages*, 6, coll. 64-66.

- Fasseur, V. (2014), prima parte dell'Introduzione a (Zufferey 2014a: 9-94).
- Fasseur, V. (2014a), Compte rendu dell'ed. (Manetti 2008) di *Flamenca, Romania*, 132, pp. 461-466.
- FEW = W. von Wartburg, *Französisches etymologisches Wörterbuch*, Bonn, Klopp (poi Basel, Zbinden) 1928 sgg.
- Gevrey, F. (2005), «Lectures à clés de la Princesse de Clèves au XVIII^e siècle», *Littératures Classiques*, 54 (numero monografico *Lectures à clés*), pp. 191-203.
- Ginzburg, C. (1986), *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, in Id., *Miti emblemici spie. Morfologia e storia*, Torino, Einaudi, pp.158-209 (p. 164).
- Grimm, Ch. (1930), *Étude sur le roman de Flamenca, poème provençal du XIII^e siècle*, Paris, Droz (Tesi dell'Università di Parigi).
- Guadagnini, E. (2009), edizione di Amanieu de Sescas, *A vos que ieu am deszamatz* in Gambino, F. (a cura di), *Salutz d'amor. Edizione critica del corpus occitanico*, Roma, Salerno, pp. 564-585.
- Guiderdoni-Bruslé (2004), «*Clavis mystica*: de l'exégèse chrétienne à l'allégorie dans *Les Délices de l'esprit* de Desmarets de Saint-Sorlin (1658)», *Littératures classiques*, 54, pp. 59 -75. <https://www.cairn.info/revue-litteratures-classiques1-2004-2-page-59.htm>
- Hill, T.D. (1965), «A note on *Flamenca*, line 2294», *Romance Notes*, VII, pp. 80-82.
- Jensen, F. (1986), *The Syntax of Medieval Occitan*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag.
- Larghi, G. (2011), «Daude de Pradas trovatore, canonico e maestro (... 1191-1242 ...)», *Cultura Neolatina*, 71, pp. 23-54.
- Lavaud, R., Nelli, R. (1960) *Les Troubadours: Jaufre, Flamenca, Barlaam et Josaphat*, Bruges/ Paris, Desclée de Brouwer, I, pp. 621-1063.
- Lazzerini, L. (2005), «Une jalousie particulière: la “reina de Fransa” dans le roman de *Flamenca*», in Billy, D., Buckley, A. (edd.), *Études de langue et de littérature médiévales offertes à Peter T. Ricketts à l'occasion de son 70^{ème} anniversaire*, Turnhout, Brepols, pp. 47-57.
- Lazzerini, L. (2010), *Silva portentosa. Enigmi, intertestualità sommerse, significati occulti nella letteratura romanza dalle origini al Cinquecento*, Modena, Mucchi.
- Lazzerini, L. (2016), «L'enigma dell'alba di Giraut de Bornelh (*Reis glorios*, BdT 242,64): dalla lettura *facilior* al dubbio metodico», *Cultura Neolatina*, 76, pp. 9-66.
- Lazzerini, L. (2018), *La Fée et la diablesse. Histoire d'une bantise poétique et mondaine de Flamenca à Calendau et Pinocchio jusqu'à La Recherche du temps perdu*, Ventadour, Cahiers de Carrefour Ventadour.
- Le Goff, J. (1999), *San Luigi*, Torino, Einaudi, 1999 [ed. originale: *Saint Louis*, Paris, Gallimard, 1996].
- Lee, Ch. (2006), a cura di, *Jaufre*, Roma, Carocci (Biblioteca medievale, 105).
- Lejeune, R. (1978), *Le tournoi de Bourbon l'Archambault dans le Roman de Flamenca. Essai de datation de l'oeuvre*, in *Mélanges de philologie romane offerts à Charles Camproux*, Montpellier, CEO, 1978, I,

- pp. 129-147, poi in Lejeune, R. (1979), *Littérature et société occitane au Moyen Âge*, Liège, Marche Romane, 1979, pp. 379-94.
- Leone Ebreo (2008), *Dialoghi d'amore*, a cura di D. Giovannozzi, introduzione di E. Canone, Roma/Bari, Laterza.
- Lőrinczi, M. (2002), *Il libro del Fenicottero. Immagini della "Gente Rossa" nelle lingue e nelle arti*, Cagliari, AM&D Edizioni.
- Louison, L. (2004), *De Jean Renart à Jean Maillart. Les romans de style gothique*, Paris, Champion (Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge, 69).
- Manetti, R. (2007), «Satira e propaganda in *Flamenca*?» in Castano, R., Latella, F., Sorrenti, T. (edd.), *Comunicazione e propaganda nei secoli XII-XIII*, Roma, Viella, 2007, pp. 437-61.
- Manetti, R. (2008), *Flamenca. Romanzo occitano del XIII secolo*, Modena, Mucchi.
- Manetti, R. (2017) «Jacques I^{er} d'Aragon et les deux grands romans occitans du XIII^e siècle (*Jaufre* et *Flamenca*): une métamorphose?», in Carrera, A., Grifoll, I. (eds.), *Occitània en Catalonha: de tempses novèls, de novèlas perspectives*. Actes de l'XI^em Congrès de l'Associacion Internacionala d'Estudis Occitans, Barcelona/Lhèida, Generalitat de Catalonha/Institut d'Estudis Ilerdencs, pp. 575-582.
- Manetti, R. (2018), «Da Nord-Est a Sud-Ovest e ritorno: Jean Renart, *Joufroi de Poitiers* e i due grandi romanzi occitani (*Jaufre* e *Flamenca*)», *Medioevo europeo*, 2/1, pp. 33-72.
- Manetti, R. (2018a), *Joufroi de Poitiers. Romanzo francese del XIII secolo*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- Melani, S. (2016), *Per sen de trobar. L'opera lirica di Daude de Pradas*, Turnhout, Brepols (Publications de l'Association Internationale d'Études Occitanes, XI).
- Meneghetti, M.L. (2010), *Il romanzo nel medioevo. Francia, Spagna, Italia*, Bologna, Il Mulino.
- Meneghetti, M.L. (2014), *Quand Guillaume devint Joufroi... Sens et élaboration du Joufroi de Poitiers, in Guilhem de Peitieu. Duc d'Aquitaine, prince du trobar* suivi de «Hommage à Pierre Bec», Moustier Ventadour, Carrefour Ventadour, 2015, pp. 287-295 (atti delle *Trobadas* di Bordeaux-Lormont 2013 e Poitiers 2014).
- Meyer, P. (1865), *Le Roman de Flamenca*, publié d'après le manuscrit unique de Carcassonne, traduit et accompagné d'un glossaire, Paris/Béziers, Librairie A. Franck/J. Delpech.
- Meyer, P. (1901), *Le Roman de Flamenca*, publié d'après le manuscrit unique de Carcassonne, traduit et accompagné d'un vocabulaire, Paris, Librairie Émile Bouillon. Il vol. I, unico uscito, contiene il testo e il glossario; il vol. II avrebbe dovuto contenere l'introduzione, la traduzione e l'indice dei nomi propri.
- Millardet, G. (1937), *Le Roman de Flamenca*, Paris, Boivin, s.d. (Bibliothèque de la Revue des Cours et Conférences).
- Minardi, M. (2015), «Morelli, Berenson, Proust. "The art of Connoisseurship"», *Studi di Memofonte*, 14 (2015), pp. 211-226.
- Morelli, G. [pseudonimo: Ivan Lermolieff] (1897), *Della pittura italiana. Studi storico critici – Le Gallerie*

- Borghese e Doria Pamphili in Roma*, Milano, Treves.
- Mozzani, É. (2014), *Légendes et mystères des régions de France*, Paris, Laffont.
- Neckam, A. (2003), *De Naturis Rerum Libri duo*, ed. Thomas Wright (ristampa anastatica dell'ed. 1863), con uno scritto di Mino Gabriele, Lavìs, La Finestra.
- Pharies, D. A. (1990), *The Origin and Development of the Ibero-Romance -nc-/-ng- Suffixes*, Tübingen. Max Niemeyer Verlag.
- Pastoureau, M. (1976), *Les armoires*, Turnhout, Brepols (Typologie des sources du moyen âge occidental, 20).
- Pastoureau, M. (1983), «Formes et couleurs du désordre: le jaune avec le vert», *Médiévales*, 4, pp. 62-73 (in rete su www.persee.fr).
- Pastoureau, M. (1985), fascicolo di aggiornamento di (Pastoureau 1976), Turnhout, Brepols.
- Pastoureau, M. (2002), *Bleu: histoire d'une couleur*, Paris, Seuil (traduzione italiana: *Blu, storia di un colore*, Milano, Ponte alle Grazie, 2018).
- Pastoureau, M. (2004), *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*, Paris, Seuil.
- PL = J.-P. Migne, *Patrologiae Cursus completus*, Series Latina, Paris 1844-1855, 217 voll. (più 4 voll. di indici).
- Rigaut de Berbezilh (1960), *Liriche*, a cura di A. Varvaro, Bari, Adriatica Editrice.
- Rolland, E. (1892-1893), «Les noms du diable», *Mélausine. Recueil de mythologie, littérature populaire, traditions & usages*, 6, coll. 29-30.
- Sansone, G. E. (1977), *Testi didattico-cortesi di Provenza*, Bari, Adriatica Editrice.
- Stewart, P. (2001), «Le roman à clefs à l'époque des Lumières», in Popovic, P., Vigneault, É. (eds.), *Les dérèglements de l'art. Formes et procédures de l'illégitimité culturelle en France (1715-1914)*, Montréal, Presses de l'Université, pp. 183-195.
- TF = F. Mistral, *Lou Tresor dóu Félibrige ou Dictionnaire provençal-français embrassant les divers dialectes de la langue d'oc moderne* [1a ed. Aix-en-Provence/Avignon/Paris 1879-1886], avec un supplément établi d'après les notes de J. Ronjat, Raphèle-lès-Arles, Michel Petit, 1979.
- Zallot, V. (2021), *Sulle teste nel Medioevo. Storie e immagini di capelli*, Bologna, il Mulino.
- Zambon, F. (2018), (a cura di), *Bestiari tardoantichi e medievali*, Milano, Bompiani.
- Zufferey, F. (2014), «Glanures philologiques pour une nouvelle édition de *Flamenca*», *Cultura Neolatina*, 74 (2014), pp. 23-39.
- Zufferey, F. (2014a), *Flamenca*. Texte édité d'après le manuscrit unique de Carcassonne par François Zufferey et traduit par Valérie Fasseur, Paris, Librairie générale française (Le livre de poche, 32551. Lettres gothiques).