

Creazzo
De Santis
Fuksas
Gatti
Lalomia
Landolfi
Murgia



Le emozioni nel romanzo medievale in versi

Perrotta
Petricca
Punzi
Santini
Serra
Spetia
Virdis

viella



SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA

«Critica del testo», rivista quadrimestrale
Fondata da Roberto Antonelli

ISSN 1127-1140

ISBN 978-88-6728-866-3 (carta) 978-88-6728-867-0 (e-book)

Registrazione presso il Tribunale di Roma n. 125/2000 del 10/03/2000

Direzione: P. Canettieri, L. Formisano, M. L. Meneghetti*, A. Pioletti

Direttrice responsabile: A. Punzi

* Per tutta la durata del suo impegno all'ANVUR, M. L. Meneghetti non si occuperà della direzione della rivista.

© Dipartimento di Studi Europei, Americani e Interculturali,
“Sapienza” Università di Roma

Questa rivista è finanziata da “Sapienza” Università di Roma

Viella

libreria editrice

via delle Alpi, 32 – I-00198 ROMA

tel. 06 84 17 758 – fax 06 85 35 39 60

www.viella.it – info@viella.it

Critica del testo

XIX / 3, 2016

Le emozioni nel romanzo medievale in versi

a cura di

Roberto Antonelli
Anatole Pierre Fuksas
Gioia Paradisi

viella



SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA

Premessa di R. Antonelli, A. P. Fuksas e G. Paradisi	vii
Luca Gatti <i>Il lessico delle emozioni nelle redazioni del Roman de Thèbes</i>	1
Silvia De Santis <i>La polisemia del lessico emozionale: «ire» nel Roman de Troie di Benoît de Sainte-Maure</i>	23
Annalisa Landolfi, Filippo Petricca <i>Il re che ride. Le emozioni nel Roman d'Alexandre di Alexandre de Paris</i>	71
Arianna Punzi <i>Emozioni narrate / emozioni patite: rileggendo il Tristan di Thomas</i>	97
Anatole Pierre Fuksas <i>Il sistema delle emozioni nei romanzi di Chrétien de Troyes (Erec et Enide, Cligès, Chevalier de la Charrette, Chevalier au Lion)</i>	121
Lucilla Spetia <i>L'espressione del dolore nel Partenoepus de Blois: una chiave interpretativa del romanzo</i>	153
Giulia Murgia <i>«Escouter cuer et oreilles cest roumant»: sulle risposte emotive dei personaggi nell'Escoufle</i>	183
Giovanna Perrotta <i>La frequenza delle emotion words nella rete lessicale del Jaufre</i>	221
Patrizia Serra <i>La descrizione delle emozioni nel Meraugis de Portlesguez</i>	247
Gaetano Lalomia <i>Le emozioni di Galvano, tra stupore e meraviglia: la Vengeance Raguidel e il Chevalier à l'épée</i>	275
Maurizio Virdis <i>Emozioni dominate. Sentimenti liberati. Gauvain nell'Atre Périlleux</i>	299

Giovanna Santini	
<i>Emozioni e convenzioni in Flamenca</i>	325
Eliana Creazzo	
<i>La trama delle emozioni nel Florian et Florete</i>	367
Summaries	401
Biografie degli autori	407

Premessa

Presentando, undici anni fa, il numero tematico di «Critica del testo», VIII (2005), 1, dedicato a *Sensi, sensazioni, sentimenti*, si spiegava come la ricerca sulle emozioni in letteratura (iniziata ormai da molti anni) fosse partita dalla lirica trobadorica e romanza (con l'approntamento di un *data base* esaustivo di tutta la relativa tradizione lirica medievale) in quanto «uno dei terreni fondamentali sui si è formata la sensibilità europea nel corso dei secoli». Si sottolineava anche «la convinzione che sul problema delle “emozioni” e sul loro ruolo nella società moderna si gioc[asse] gran parte del senso e del futuro delle scienze umanistiche, e in particolare della letteratura, nel mondo globalizzato, una volta entrate in crisi molte ragioni fondative della cultura europea».

Dopo un cospicuo numero di saggi, monografie e convegni dedicati alla ricerca (resi possibili anche grazie alla realizzazione di un metamotores della lirica romanza medievale, URL: <<http://www.annoluca.net/SapienzaDef/interrogaCollettivo.asp>>), si è estesa ora l'indagine al romanzo medievale in versi dei secoli XII e XIII, aprendo una nuova prospettiva sul senso e la funzione delle emozioni nella letteratura europea delle Origini.

Nel romanzo, al contrario di quanto avviene nella lirica, come risulta del resto anche da tutti i saggi raccolti nel volume, le emozioni possono essere esplorate dall'Autore in articolazioni, interrelazioni e stratificazioni complesse su un orizzonte amplissimo. Non più l'Io (maschile) quasi esclusivamente al centro della scena, con un Tu il più delle volte di fatto inesistente e necessariamente stereotipato, ma un Io e un Tu dialetticamente e fisicamente ben presenti e agenti, in dialettica fitta anche con vari altri personaggi, solo apparente-

mente minori, cui anzi a volte è delegata una funzione diegetica e rivelatrice fondamentale.

Ciò ha comportato un'elaborazione teorica che consentisse di risolvere alcuni problemi metodologici e l'elaborazione di una griglia di domande che potessero fornire un utile strumento euristico, secondo modalità illustrate nella parte introduttiva del saggio sui romanzi di Chrétien de Troyes. Naturalmente gli Autori hanno risposto in modo autonomo all'invito, sollecitati prima di tutto dalle caratteristiche e dalle problematiche dei singoli romanzi, ma la lettura dell'insieme sembra fornire indicazioni e stimoli spesso convergenti e non scontati.

Innanzitutto ne trae vantaggio la comprensione delle singole opere e del romanzo medievale in genere. Illustrando le ragioni per cui i personaggi agiscono nel modo in cui agiscono, le descrizioni dei fatti emotivi conducono lettori e ascoltatori attraverso la storia, mostrando che i comportamenti dei personaggi e le vicende di cui sono attori mettono in scena situazioni caratterizzate da una loro verosimiglianza emotiva, disponibile per l'identificazione da parte del fruitore e per il costituirsi di un senso profondo dell'opera nella comprensione di quest'ultimo. È lungo la linea del percorso determinato dalle emozioni nella narrazione che corre quella cosa che potremmo chiamare il senso del romanzo, cioè il suo significato, o comunque quello che rimane quando i fatti narrati e le parole che li narrano vengono dimenticati.

Ma non solo. Un'indagine articolata sulle emozioni può costituire il primo tassello per un'estensione della ricerca in diacronia, fino al romanzo moderno, alla quale sarà opportuno in futuro dedicare approfondimenti contrastivi, basati su schedature che adottino criteri congruenti. Come il caso particolarmente significativo di Chrétien de Troyes permette di verificare, le emozioni attribuite ai personaggi in risposta a circostanze ambientali di carattere naturale e/o sociale contribuiscono in maniera determinante alla comprensione delle azioni che essi compiono. Pare davvero improbabile che la comparazione con opere letterarie ascritte al genere del cosiddetto romanzo "realista" moderno, il *novel* per capirci, possa evidenziare differenze eclatanti a questo riguardo.

I saggi pubblicati in questo volume offrono spunti utili per osservare che il sistema delle emozioni del romanzo medievale ha in realtà molto in comune col nostro, mentre capita ancora di leggere, ad esempio, in un recente articolo di Julie Sedivy che nelle lettera-

ture occidentali si sarebbe prodotta una «gradual progression from narratives that relate actions and events to stories that portray minds in all their meandering, many-layered, self-contradictory complexities» (*Why Doesn't Ancient Fiction Talk About Feelings? Literature's evolution has reflected and spurred the growing complexity of society*, «Nautilus», 17 aprile 2017). Questo volume dimostra nel complesso che il romanzo medievale non si limita a descrivere azioni, ma ritrae in maniera articolata e complessa il lavoro mentale e affettivo dei personaggi che le compiono.

D'altra parte, adottando una prospettiva di lunga durata e tenendo presente la “vischiosità” dei sistemi letterari di cui parlava Cesare Segre, si dovrà tener presente che le modalità caratterizzanti del romanzo medievale trapassano in quello moderno e nell'intero sistema di riferimento culturale europeo, poi occidentale e oggi globale. Tutto sommato è grazie alla lettura dei romanzi che ancora oggi impariamo a dare un nome alle nostre emozioni e i romanzi che leggiamo oggi sono meno diversi da quelli medievali di quanto non ci piaccia pensare, soprattutto dal punto di vista delle emozioni che descrivono.

Naturalmente il volume esamina soltanto una parte dell'universo romanzesco, ma la scelta sembra aver individuato, rispetto all'intero sistema, un insieme particolarmente rappresentativo e significativo, per quanto interrogato secondo modalità e casistica differenziate. Si va dalle grandi narrazioni di materia antica (*Thèbes, Troie*), col *Roman d'Alexandre* (tutti indagati attraverso il reagente di un'emozione o espressione emotiva riconosciuta come fondamentale: dolore, ira, riso), e dal *Tristan* di Thomas, archetipo di un tema ben vivo ancora nella nostra contemporaneità e insieme prototipo di una delle attitudini emotive possibili da parte degli autori nei riguardi dell'amore, e dell'universo affettivo conseguente, fino al sistema emozionale rappresentato da Chrétien de Troyes in quattro suoi romanzi (*Erec et Enide, Cligès, Chevalier de la Charrette e Chevalier au Lion*).

Se l'analisi lessicale del *Partenopeus de Blois* consente di rivelare la partecipazione attiva dell'autore al dibattito teologico contemporaneo, con posizioni fortemente critiche verso la Chiesa e l'«apertura verso nuove istanze provenienti dalla società», il lessico delle emozioni dell'*Escoufle* e l'insistito ripetersi di alcune parole-chiave nella rappresentazione delle reazioni psicologiche dei personaggi, sembrano rivolti «a condizionare la ricezione estetica ed

emotiva del testo, chiamando i lettori ad una sorta di complicità col programma poetico dell'autore».

Anche nell'unico romanzo arturiano provenzale, il *Jaufre*, è possibile individuare una «reiterazione delle risposte affettive» che però in taluni casi risultano contraddittorie, mentre in altri rivelano una specializzazione del significato. Pur scaturiti da eventi specifici, gli affetti sembrano così «affrancarsi dagli stereotipi imposti dalla tradizione cortese, rivelando emozioni e risposte somatiche che sfuggono non solo alla ragione ma anche al controllo, individuale e sociale».

Lo stesso distacco da parte dell'autore rispetto all'immaginario topico è ancor più evidente nel *Meraugis de Portlesgues* ove Raoul de Houdenc «rielabora in chiave parodica la "topica delle emozioni" del romanzo arturiano, offrendo così ai lettori gli strumenti per la riflessione su alcuni temi-chiave dell'universo cortese, come il rapporto amore-prodezza, o quello fra mondo femminile e mondo maschile».

Si potrebbe applicare una simile lettura anche alle emozioni di Galvano, e al suo perenne stupore («fino a rasentare il ridicolo»), nella *Vengeance Raguidel* e nel *Chevalier à l'épée*, a fronte di un lessico emotivo che caratterizza il personaggio in modo molto articolato (*Dolor, desver, paor, ebahir, ire*): «in altri termini, l'ironia con la quale si narrano le circostanze vissute da Galvano altro non è che una voce diversa, un discorso diverso che utilizza lemmi della tradizione romanzesca per affermare quella pluidiscorsività e plurivocità tipica del romanzo». Del tutto diversa appare la situazione di Galvano nell'*Atre Périlleux*, ove «la rappresentazione delle emozioni, proposta, a livello primario, secondo i canoni più tradizionalmente fruibili», è sottilmente piegata a una critica volta alla «costituzione di una più solida razionalità che governi le emozioni stesse, che non vengono abolite o represses, ma che si trasformano in un sentimento di interiorità sul quale si costruisce il sé»: «Raffrenare le emozioni: è questa (...) la cifra dell'*Atre Périlleux*. Soprattutto dalla parte del protagonista, Gauvain», in questo caso non lo stupefatto ma l'imperturbabile.

Se nell'*Atre Périlleux* «l'emozione è vista mentre agisce, è guardata nel suo stesso agire, è controllata nella sua azione», in *Flamenca* «si ha la sensazione che i personaggi siano pensati in funzione della rappresentazione dei sentimenti e delle relazioni che si producono, dati certi presupposti, nell'ambiente della corte. Il cliché del triangolo amante-dama-marito è dispiegato in tutta la sua potenzialità: Guillem è il cavaliere giovane e avventuroso, chierico, amante cortese, spasi-

mante soddisfatto; Flamenca è l'amata, la giovane e bella malmaritata, prigioniera della torre, dama di corte generosa». Il lessico specifico dell'affettività, già tipicamente lirico, è immerso nel racconto di ciò che essi fanno, delle cose che pensano e che dicono, del modo in cui appaiono e si muovono: «Tutto ciò certamente ha a che fare con uno sguardo critico sulla società cortese, uno sguardo che sa cogliere e mette in scena le realtà umane nascoste sotto le apparenze, il mondo interiore mascherato dall'esteriorità delle convenzioni e l'attrito che si produce nella convivenza tra persone, ruoli e strutture ideologiche diverse».

Anche nel *Floriant et Floriete* «il "racconto" delle emozioni consente di vedere in opera, nel loro emergere, i meccanismi di funzionamento del sistema affettivo romanzo», ma il punto che distingue questo romanzo sembra individuabile nell'«incrocio fra intenzione, emozione, azione, ideologia». Il "cattivo" di turno, Maragoz, non è cattivo perché uccide un uomo ma perché egli «ha tradito; è traditore per natura – lo si è detto – l'unico traditore del romanzo. Tradisce anche il sentimento, *fingendo* una (sola) volta di provare *dolore* davanti alla morte di un altro uomo», il re che ha assassinato, «cosa che non fa nessun altro personaggio».

Una notevole varietà di rappresentazioni dei sentimenti, ma con alcune parole-chiave che individuano un *sistema* emozionale che tornerà nelle tragedie e nel romanzo europeo successivo: al centro dei nostri romanzi, molto spesso e significativamente, l'*ire*, e la sua duplice e a volte ambigua valenza ('collera' e 'tristezza, dolore'), che ha indotto a tentare di dirimerne la densa polisemia almeno in un caso (nel *Roman de Troie*), con un'analisi esaustiva e ravvicinata. Rispetto all'accezione moderna dell'italiano *ira*, «i derivati del lat. *īra* conoscono nel Medioevo un'estensione semantica maggiore, che comprende metonimicamente cause ed effetti dell'emozione. Ma laddove *ire* designa il 'dolore', il termine si presenta nei testi come variante sinonimica di *duel* e dei suoi sostituti; parimenti, nel denotare la 'collera'», esso partecipa a strutture sinonimiche e sintattiche che ne permettono nella massima parte dei casi la disambiguazione. Un lemma dalla frequenza molto significativa in un universo in cui passionalità incontrollata e (incapacità di) gestione della propria emotività, giocano spesso un ruolo fondamentale nelle vicende narrate e nel senso dei romanzi.

Il 'dolore', dal *Roman de Thèbes* al *Troie*, al *Roman d'Alexandre*, è un'emozione-chiave che percorre l'intero sistema emozionale del romanzo; nell'*Alexandre*, se si sommano *duel* e *dolor*, risulta la più fre-

quentata, con 168 occorrenze vs *amor* (147), *joie* (117), *ire* (82), *cremir* (48) e *paor* (67). *Dolor* con *amur* si può del resto assumere come *leit-motiv* rimico e tematico del *Tristan* di Thomas, fino alla fine, quando la penitenza diviene «occasione di condividere, di farsi compartecipi del dolore dell'altro, ed è proprio in questo porsi sulla stessa lunghezza d'onda, in questa volontà di bere fino in fondo lo stesso destino emozionale che sembra risiedere la vera cifra del loro amore, destinato a segnare e condizionare tutto il nostro immaginario europeo».

Ire e *dolor/duel* sono i lemmi e le emozioni (spesso associati al pianto, come nel *Roman de Thèbes*) che con più frequenza attraversano dunque l'intero sistema del romanzo, associati naturalmente innanzitutto ad *amour* e all'antonimo *joie*: con una serie di altre parole (da *desir* a *paor* a *pasmer* a *rage*, *rancor*, *ahan*, ecc. ecc.) coprono l'intero campo semantico delle cinque grandi categorie emozionali (*Tristitia*, *Laetitia*; *Timor*, *Ira*, *Cupiditas*) che già la cultura classica e cristiano-medievale aveva individuato come fondamentali.

Il romanzo medievale in versi le pone al centro dei suoi interessi con una straordinaria operazione insieme di destoricizzazione e de-localizzazione rispetto ai tempi e agli spazi originali per creare uno spazio e un tempo nuovo, autogiustificato e autofunzionale, in cui elementi classici e orientali possono convivere con il nuovo mondo arturiano e feudale poiché in realtà ciò che interessa sono innanzitutto e soltanto i sentimenti e le emozioni e il loro intrecciarsi e dipanarsi, così come presumibilmente attesi o ricercati dal pubblico, cortese e poi borghese: non la verosimiglianza dei contesti. Anche il fantastico nasce del resto nello stesso contesto.

Qualcosa che può ben spiegare, non solo per forza analogica, la ripresa e la fortuna dell'universo romanzesco medievale prima nelle riprese del romanzo cavalleresco quattro-cinquecentesco e poi fino a noi, nella *fiction* e nei *media* contemporanei, ove il fenomeno, già anticipato nei cosiddetti film *peplum*, è divenuto uno degli emblemi più rappresentativi e invasivi del postmoderno di massa, dal fumetto allo schermo e ai *serial*.

Roberto Antonelli
Anatole P. Fuksas
Gioia Paradisi