

MEDIOEVO ROMANZO

RIVISTA QUADRIMESTRALE

DIRETTA DA D'ARCO S. AVALLE, FRANCESCO BRANCIFORTI, GIANFRANCO
FOLENA, FRANCESCO SABATINI, CESARE SEGRE, ALBERTO VARVARO

VOLUME XIV · 1989

SOCIETA EDITRICE IL MULINO BOLOGNA

Un tentativo di classificazione del 'gap'

Lo studio più completo finora pubblicato intorno al *gap* è quello di J.-U. Fechner¹. Il Fechner prende in esame i testi trobadorici che contengono il termine *gap* e i suoi derivati, limitandosi ad osservarne il trattamento, senza definirne il concetto, e semplicemente indicandolo attraverso la traduzione tedesca: *Prahlerei*. Il *gap* si riduce per lui a una questione di contenuto, il che gli fa designare sotto questo nome la vanteria più ampiamente intesa; ne samina numerosi esempi, non riuscendo tuttavia a trovare il modo per determinarla se non come procedimento a puro carattere funzionale². Ciò deriva probabilmente dal fatto che Fechner non pratica un'importante distinzione, quella tra il vanto che possiamo definire *serio* — in quanto ciò che viene vantato non è mai il frutto esagerato di una smargiassata — e l'affermazione più o meno volutamente poco seria, riguardante qualità, cose o azioni che, quando non appaiono semplicemente assurde o di impossibile realizzazione, si inscrivono in una sfera nettamente contrastante con quella dei valori cortesi o cavallereschi. Lo stesso errore ha commesso Grigsby in un lavoro apparso più di recente³. Paradossalmente, come parametro sulla cui base de-

¹ J.-U. Fechner, «Zum Gap in der altprovenzalischen Lyrik», *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 45 (1964): 15-34.

² *Ibid.*, pp. 20-1: «Dabei kann man die Auffassung vom *Gap* als einer Form wohl unberücksichtigt lassen, da die Vielfalt der vorgetragenen Meinungen der beste Beweis für die Unmöglichkeit einer eindeutig festlegbaren Form ist und die als *Gaps* zusammengestellten Gedichte meist nur inhaltliche Gemeinsamkeiten aufweisen, so dass hier der *Gap*-Begriff im folgenden als Bezeichnung eines Motifs verwendet wird.»; così Fechner conclude il suo studio, p. 33: «Der *Gap* bildet keine geschlossene lyrische Gattung im Arov. (Auch die Gedichte, die von einem *Gap* ganz ausgefüllt werden, sind nicht als solche bezeichnet.)».

³ Cfr. J. L. Grigsby, «*Gab* épique, mais *gab* lyrique?», *MRom* 33 (1983): 109-22. Grigsby insiste sul concetto di «concurrency» (p. 114) piuttosto che sulla nozione di *railerie*, più importante perché più direttamente verificabile; infatti non è possibile sapere con certezza se alla provocazione dei testi contenenti una *railerie* corrispondesse o meno una risposta alla sfida soggiacente, in forma letteraria o in altra forma. Inoltre, partendo dallo schema del *gap* epico, e considerando fondamentali per la classificazione «la performance et la suite éventuelle du gap» (p. 115), egli non si rende conto di mettere in secondo piano il vanto in quanto atto di parola; così facendo, finisce per relegare in partenza qualsiasi

terminare l'esistenza di un genere *gap* nella lirica occitanica, Grigsby sceglie un testo narrativo decisamente comico, il *Pèlerinage de Charlemagne*, per poi dimenticare, mano a mano che avanza nel suo studio, proprio l'aspetto della comicità. Ora, la vanteria comica è caratterizzata dalla presenza di un tentativo di presa in giro o ridicolizzazione più o meno esplicita di un avversario dato, o quanto meno di una sua degradazione e umiliazione, che mirano alla dimostrazione della sua inferiorità. *Vanto, elemento comico, umiliazione dell'antagonista* sono dunque tre componenti essenziali, la cui compresenza costituisce l'elemento distintivo del *gap* propriamente detto.

Non è difficile osservare che la vanteria seria esiste generalmente come *parte relativa* del testo in cui è inserita; ciò non le permette (perché non è questa la sua funzione) di caratterizzare il testo stesso, il quale conserva la sua autonomia rispetto ad essa. Invece, il *gap* occupa per lo più interamente lo spazio del testo che lo contiene (la canzone occitanica, ad esempio), o ne costituisce in ogni modo il nucleo sul quale si concentra la *conscience compréhensive*⁴ del pubblico al momento della ricezione. Se dunque alla funzione *gap* non corrisponde una struttura originale, siamo tuttavia di fronte ad una modalità che ha la proprietà di caratterizzare in maniera distintiva il testo che la comprende, il quale appartiene però, appunto, a una categoria più ampia, come quella della canzone cortese e dell'epopea, ad esempio. Il *gap* non è altro allora che una forma comune a testi e generi letterari diversi⁵; esso può subire una serie di variazioni rispetto a un modulo di base, le quali lo arricchiscono di aspetti nuovi e talvolta contrastanti a livello formale e di contenuto, pur senza che la sua ossatura ne risulti intaccata.

L'analisi di queste varianti e l'osservazione delle particolarità di tale modulo rispetto al vanto serio costituiranno l'og-

tipo di vanteria al rango di elemento funzionale. Egli cerca invano nei testi lirici «les conséquences graves» (p. 117) che derivano dal discorso di vanto. Ciò lo porta diritto alla conclusione che nei testi epici «la dominante... est une promesse collective et sa suite. Elle détermine le texte», e che, invece, «le gab qui se manifeste dans la poésie lyrique occitane est fragmenté, n'a pas de conséquence et ne domine guère le texte» (p. 118).

⁴ Cfr. H.-R. Jauss, «Littérature médiévale et théorie des genres», in *Poétique* 1 (1970): 79-101, a p. 81.

⁵ Jauss parla di «genre à fonction indépendante (ou constitutive) ou dépendante (ou concomitante)», e cita il *gap* come esempio di quest'ultima (*Ibid.*, p. 83).

getto di questo studio, e permetteranno di tentare una classificazione del *gap* come criptogenere letterario.

1. *Di che cosa ci si vanta?*

È l'aspetto che attira per primo l'attenzione quando ci si trova di fronte a un discorso di vanto. È particolarmente interessante notare fin d'ora come nelle vanterie serie si faccia esclusivamente allusione a ciò che è considerato nell'ordine delle virtù, secondo la scala dei valori cortesi o cavallereschi⁶. Queste virtù rientrano per la maggior parte in un campo definito da tre grandi temi.

Il primo, e più direttamente legato all'usanza germanica del vanto pronunciato durante cerimonie solenni ed eventi comunitari, è il tema dell'*exploit* guerriero⁷. Ne dà un esempio Peire Vidal in *Drogoman senher, s'ieu agues bon destrier*⁸:

- | | | |
|-----|--|--------------------------|
| I | Drogoman senher, s'ieu agues bon destrier,
en flog plag foran intrat tuich mei guerrier:
qu'aqui mezeis quant hom lor mi mentau
mi temon plus que cailla esparvier,
e no prezon lur vida un denier,
tan mi sabon fer e salvatg'e brau. | 5 |
| II | Quant ai vestit mon fort ausberc doblier
e seint lo bran que-m det En Gui l'autrier,
la terra crolla per aqui on ieu vau;
e non ai enemic tan sobrancier
que tost no-m lais las vias e'l sentier,
tan mi dupton quan senton mon esclau. | 10 |
| III | D'ardimen vaill Rotlan et Olivier
. | |
| V | E s'ieu agues caval adreg corsier,
suau s'estes lo reis part Balaguier
e dormis si planamen e suau,
que-il tengren patz Proens'e Monpeslier,
que raubador ni malvatz rocinier
no rauberon ni Autaves ni Crau. | 25

30 |

⁶ Cfr. più avanti, par. 2.

⁷ A proposito dell'origine germanica del vanto, cfr. K. Weinhold, *Altnordisches Leben*, Berlin 1856; G. Ehrismann, *Geschichte der deutschen Literatur*, vol. I, München 1918; cfr. anche F. W. Grönbech, *Kultur und Religion der Germanen*, vol. II, Darmstadt 1961⁶.

⁸ Peire Vidal. *Poesie*, ed. d'A. S. Avalle, Milano-Napoli 1960.

VI E si'l reis torn'a Tholos'el gravier,
 e n'eis lo coms e siei caitiu dardier,
 que tot jorn cridon: 'Aspa et Orsau!',
 de tan mi van qu'ieu n'aurai l colp premier,
 e ferrai tan que n'intraran doblie, 35
 et ieu ab lor, qui la porta no m clau.

Siamo qui di fronte a una sfida, una promessa di azioni valorose, frutto dell'*ardimen*, per il quale Peire brillerebbe quando Roland e Olivier. L'allusione ci riporta appunto ad alcune lasse della *Chanson de Roland*, in cui i 'pari' di Marsilio promettono di compiere un vero e proprio massacro tra le fila dei Franchi (lasse LXIX-LXXVIII). Ma costoro non vantano le imprese passate e non accennano alla fama conquistata grazie ad esse. Si tratta semplicemente di un giuramento pronunciato nel desiderio di essere messi alla prova. Nel caso di Peire, che concede molto spazio all'illustrazione della propria celebrità prima di passare ai fatti, è evidente fin dal primo verso lo scarto esistente tra le imprese di cui egli si dichiara capace e la sua condizione effettiva. Il *si* del primo verso sottolinea in effetti l'aspetto puramente ipotetico della situazione, e insinua nell'uditore/lettore il dubbio e la diffidenza. Rivolgendosi all'inizio della canzone ad un personaggio col quale sembra intrattenere il tipico rapporto vassallo-signore, Peire vuol dare l'impressione di una promessa di fedeltà, di una ricerca di fiducia. Ma la richiesta che lo impegnerebbero non è mai espressa⁹. In realtà, solo così Peire può escludere ogni pericolo di essere messo alla prova, cercando di evitare proprio ciò che rappresenta per il prode il momento fondamentale del vanto. Il valoroso che non possiede i mezzi per mostrare la sua grandezza si rivela così un codardo cui questi mezzi non sarebbero che d'impaccio. La canzone di Peire assume dunque l'aspetto di una portentosa bugia, di una vera e propria fanfaronata che finisce per dimostrare la superiorità dell'avversario, con il quale lo sfidante — caduto nel ridicolo — non ha in realtà alcuna intenzione di misurarsi.

Il secondo ambito a cui possono riferirsi sia il vanto serio sia il *gap* è quello amoroso. Essendo la canzone cortese il luogo di espressione di tutta la fenomenologia amorosa, l'insieme dei

⁹ Cfr. invece la lassa LXIX della *Chanson de Roland* in cui il nipote di Marsilio così si esprime: «Dunez m'un feu, ço est le colp de Rollant!», *La Chanson de Roland*, ed. C. Segre, Milano-Napoli 1971, v. 866.

testi lirici presenta una straordinaria ricchezza non solo di *aveux* o dichiarazioni d'amore, ma anche di affermazioni relative al valore e alla funzione di questo sentimento. La sottomissione del poeta all'amore è una virtù degna di essere vantata; sentendosi privilegiato rispetto agli altri uomini per il solo fatto di provare tale sentimento, egli ha bisogno di *dire* il suo privilegio attraverso la vanteria. Così, molto seriamente, Bernart de Ventadorn si vanta di aver ottenuto il permesso di implorare la sua dama; concessione che, in quanto privilegio, diventa motivo di vanità¹⁰:

- | | | |
|----|--|----|
| VI | Lo bes e'l mals sia:lh grazitz,
pos de me denha sol preyar. —
ara folei de trop gabar
et es dreih qu'en fos desmentitz!
domna, no-us pes si:lh lenga ditz
so c'anc mos cors no poc pessar,
tatz bocha! nems pot lengueyar,
et es t'en grans mals aramitz. | 41 |
|----|--|----|

Bernart Marti loda il valore della dama, che non ha deluso le sue aspettative, loda la fedeltà di cui ella dà prova, in risposta alla lealtà del poeta, e ne esalta la bellezza e le virtù cortesi¹¹:

- | | | |
|-----|--|--------------------------------------|
| III | Mas ieu n'ay una cauzida
que no m'en fai disturbier,
mas be m'a sa fe plevida
et yeu iurat a mostier
l'ai fe don no-m puesc estraire,
tan li suy fizels amaire
ses falhir, so-us jur e-us pliu:
. | 15

20 |
| VI | Blancha e grayl'et escafida
es ses coratge leugier,
doussa e fresqua e colorida
cum flors de may en rozier,
corteza e de bon aire
e non suy de re guabaire
qu'assatz n'es plus qu'ieu non diu. |

40 |

Il trovatore si difende dalla possibile accusa di esagerazione, rifiutando di essere scambiato per un *guabaire*, un fanfarone. Que-

¹⁰ Cfr. *Can lo boschatge es floritz*, ed. M. Lazar, *Bernard de Ventadour, Chansons d'amour*, Paris 1966.

¹¹ *Quan l'erb'es reverdezida*, ed. F. Beggiano, *Il trovatore Bernart Marti*, Modena 1984.

sta presa di posizione già illustra benissimo l'esistenza di una distinzione tra la vanteria seria e quella infondata.

Esistono in verità delle vanterie *serie* che hanno come oggetto una conquista fisica. È il caso di quelle pastorelle che si concludono con la seduzione della fanciulla. Essendo la narrazione in prima persona, essa non è altro che un vanto da parte del cavaliere, il 'je' dell'enunciato; è il vanto retrospettivo di una vittoria ottenuta grazie a quello stesso attributo che permette al cavaliere di gloriarsi presso il suo pubblico: la parola.

A questo particolare genere narrativo può essere avvicinato il più celebre *gap* amoroso della lirica trobadorica: *Farai un vers pos mi sonelh*, di Guglielmo IX, il cui vanto coinvolge essenzialmente il lato fisico dell'amore, conquistato mediante l'uso dell'inganno (elemento comico), a scapito delle due dame incontrate¹²:

Tant las fotei com auziretz;
cent et quatre-vinz et ueit vetz; 80

Dei suoi successi erotici, in *Ab la dolchor* Guglielmo sostiene poi di avere la prova tangibile, che distingue la sua vanteria dalle chiacchiere vuote e astratte dei più; Guglielmo accusa gli altri di *gabar*, assumendo quindi un ruolo apparentemente serio:

Enquer me menbra d'un mati
que nos fezem de guerra fi 20
e que-m donet un don tan gran
sa drudari'e son anel.
· · · · ·
que tal se van d'amor gaban,
nos n'avem la pessa e-l coutel.

Ma potrà anche capitare, con Marcabru, che l'accusa gli venga ritorta contro¹³.

Il *gap* amoroso riprende generalmente i temi che sono già presenti nella vanteria seria, e li trasforma attraverso il registro del comico, con procedimenti di vario tipo. Nel caso ancora

¹² *Guglielmo IX d'Aquitania. Poesie*, ed. N. Pasero, Modena 1973.

¹³ Cfr. a questo proposito l'articolo di N. Pasero, «Sulla collocazione socio-letteraria della *pastorela* di Marcabruno», *IR* 4 (1980): 347-64; Pasero ha visto nella *pastorela* di Marcabru un riferimento diretto a *Ab la dolchor*, un tentativo di «demistificare, con la parodia o l'aperto sberleffo, la pretesa superiorità amorosa del *chevaler* Guglielmo . . . , polemizzare con le sue insolenti dichiarazioni, che altro non sono che il paravento d'una effettiva impotenza» (p. 348).

di Guglielmo, l'esaltazione della conquista fisica non è altro che l'esaltazione della burla goliardica inscenata dal protagonista, e segna la ridicolizzazione delle due vittime, che cadono nella trappola del conte credendosi le *maîtresses* del gioco.

In *Ben vueill que sapchon li pluzor*, Gglielmo si dichiara tanto esperto nella propria arte da essere conteso dalle dame ¹⁴:

Ben aia cel que me noiri,
que tan bon mester m'escari
que anc a negun no-n failli:
qu'ieu sai jogar sobre coisi 25
a totz tocatz;

.
Deus en laus e saint Julia:
tant ai apres del joc dousa 30
que sobre totz n'ai bona ma;

.
ja m'amigu'anueg no m'aura
que no-m vueill'aver l'endema;
qu'ieu soi be d'est mester, so-m va, 40
tant ensenhatz
que be-n sai gazanhar mon pa
en totz mercatz.

Qualità amorse vanta anche Peire Vidal ¹⁵:

D'ardimen vaill Rotlan et Olivier
e de domnei Berart de Mondesdier;
car soi tan pros, per aquo n'ai bon lau, 15
que sovendet m'en venon messatgier
ab anels d'aur, ab cordon blanc e nier,
ab tals salut don totz mos cors s'esjau.
.
...e sai d'amor tot son mestier. 20

Il terzo grande tema attorno al quale si costruisce la vanteria è quello poetico. Si tratta di un caso particolare. I temi dell'eccellenza guerriera e amorosa appartengono infatti a due sfere che sono indipendenti dal testo: esse esistono nella realtà e non sono necessariamente legate alla finzione letteraria; la canzone viene scelta semplicemente come luogo o mezzo di espressione di queste tematiche.

Per quanto riguarda il vanto delle doti poetiche, invece, ri-

¹⁴ Ed. Pasero cit.

¹⁵ Ed. Avalle cit.

sulta evidente che esso non avrebbe senso al di fuori del testo, poiché quest'ultimo solamente può testimoniare al pubblico l'abilità del poeta. Per questo, tanto nelle vanterie serie quanto nei *gaps* di carattere metapoetico, l'autore tende a giustificare le proprie affermazioni attraverso l'introduzione del testo stesso. Non si tratta più, dopo l'atto linguistico del vanto, di narrare un'impresa compiuta o di illustrare i successi riportati per sostenere il fondamento e il valore della vanteria: il testo in quanto tale diventa motivo di orgoglio. Nella sua vanteria seria Peire d'Alvernha è talmente convinto della propria eccellenza da affermarla apoditticamente alla fine della sua composizione¹⁶:

Peire d'Alvernge a tal votz
que canta de sus e de sotz 80
e lauza·s mout a tota gen;
pero maïstres es de totz.

Così comincia invece il *gap* di Guglielmo IX¹⁷:

Ben vueill que sapchon li pluzor
d'un vers, si es de bona color
qu'ieu ai trat de bon obrador;
qu'ieu port d'aïcel mester la flor,
et es vertatz 5
e puesc ne trair lo vers auctor,
quant er lasatz.;

ma i versi che seguono altro non sono che la narrazione di un'avventura amorosa di stile goliardico, in cui ancora una volta ha la meglio l'astuzia del conte¹⁸.

2. 'Gap' e valori cortesi e cavallereschi.

La novella LXIV del *Novellino* narra che «nel riposare la sera, e' cavalieri si incominciaro a vantare, in sull'allegrezze loro, chi

¹⁶ *Cantarai d'agestz trobadors* (Peire d'Alvernha, *Liriche*, ed. A. Del Monte, Torino 1955).

¹⁷ Ed. Pasero cit.

¹⁸ Esistono comunque altri campi meno frequentati e significativi in cui si misurano le qualità che sono vantate nei *gaps*. Per Peire Vidal, si tratta di virtù cortesi, cfr. *Drogoman senher*, cit., vv. 19-20; Guglielmo IX vanta la propria saggezza ancora in *Ben vueill*, cit., vv. 8-21; nel *partimen Bertran*, si *fossetz tant gignos* attribuito a Raimon de Las Salas, ciascuno degli interlocutori esalta le qualità del proprio popolo (lombardo / provenzale), cfr. M. De Riquer, *Los Trovadores*, 3 voll., Barcelona 1975, II, p. 1096.

di bella giostra, chi di bello castello, chi di bello astore, chi di ricca ventura; e 'l cavaliere non si poteo tenere che non si vantasse ch'amava sì bella donna»¹⁹. Si tratta evidentemente di valori considerati tra i più alti nella scala cortese e cavalleresca. Sono gli stessi che chiunque desideri seriamente gloriarsi afferma di possedere e di praticare. Essi costituiscono i perni su cui si fonda qualsiasi discorso serio di vanto, poiché inevitabilmente incontrano l'approvazione e suscitano l'ammirazione del pubblico.

Così, ad esempio, la brutalità di Bertran de Born trova giustificazione nella nobiltà della causa e nel coraggio di cui è espressione²⁰:

A Peiregors, pres de muralh tan que i puosch'om gitar ab malh, venrai armatz sobre Baiart, e se i trop Peitavi pifart, veniran de mon brau com talha, que sus el chap li farai bart de cervel mesclat ab malha.	43
---	----

L'impegno di Bertran esige una prova, che egli stesso chiede di affrontare, e il cui scopo è il raggiungimento della gloria. Il vanto serio non può non avere riscontro nella realtà: allo stesso modo, le virtù che il poeta esalta nella sua dama sono visibili e riscontrabili da chiunque come appartenenti alla scala dei valori cortesi.

Non è sempre così per il *gap*. Accanto ai soggetti sentiti come leciti in quanto compresi nella sfera delle leggi cortesi o cavalleresche, esiste un certo numero di soggetti ad essa palesemente estranei. Ricorrere a questi soggetti di vanto significa, per l'autore della vanteria, spostarsi volutamente su un altro piano, quello della trasgressione. Esaltare l'amore fisico in quanto *dompneyar* è introdurre nella vanteria l'elemento di una comicità irriverente, sia essa di tipo parodico, saritico o semplicemente motivo di divertimento goliardico (cfr. Guglielmo IX, *Farai un vers, pos mi sonelh, Ab la dolchor, Ben vueill que saphon*, cit.). Vantare la bellezza della propria poesia citandone a testimone un testo che narra un'avventura licenziosa non significa certo obbedire alle leggi della *bienséance* cortese (cfr. *Ben*

¹⁹ *Il Novellino*, a cura di G. Favati, Genova 1970, pp. 271-2.

²⁰ C. Appel, *Die Lieder Bertrams von Born*, Halle 1932.

vueill, cit.). Gloriarsi *outra mezura*, dichiarare qualità talmente rare o promettere azioni talmente straordinarie da risultare al di fuori della norma o al di fuori perfino della realtà, è uscire dal campo del concepibile, dell'ammissibile nel contesto cortese e cavalleresco; a questo proposito, ricordiamo i *gaps* del *Pèlerinage de Charlemagne*, pronunciati sotto l'effetto dell'alcool, particolare così poco nobilitante²¹.

Nei casi succitati, dunque, da elemento positivo, in quanto espressione di doti verificabili, il vanto diventa oggetto di critica e di disapprovazione. *Gabar* diventa prerogativa di colui che si sottrae alle regole fondamentali della cerchia cortese e cavalleresca. È sinonimo di esagerazione e di vanagloria, pratica distintiva dello zotico, del 'non colto', non consapevole dei valori sociali ai quali egli pure dovrebbe far riferimento. Così per Bernart Marti²²:

Fols vanars es pagezes e grans laus es pagezia e fols mentirs es bauzia et hom de dit ufanés es plus vilas que pages, segon romans e clerchia.	50
---	----

La *folia* si oppone all'ideale di *mezura*: essa indica tutto ciò che è eccesso, deviazione dalla norma, e caratterizza il fanfarone (*vilas*) in rapporto al vero prode (*cortéis*), discreto nella parola ed eloquente nelle azioni:

e pareys be, si pros es, ja el mezeis non o dia. et es mager <i>cortezia</i> que sos laus es pel paes per autruy que per el mes, qu'al pobol par <i>vilania</i> .	65 70
---	--------------------------

Anche Giraut de Bornelh respinge l'usanza del *gabar* e la mette in relazione con il declino delle virtù cortesi, del quale essa è

²¹ *Karls des Grossen Reise nach Jerusalem und Constantinopel*, ... ed. E. Koschwitz, Leipzig 1913⁵, vv. 447 ss. A proposito del *gap* nel *Pèlerinage de Charlemagne*, cfr. S. Ceron, «Un *gap* épique: *Le Pèlerinage de Charlemagne*», in questa rivista 11 (1986): 175-91.

²² *D'entier vers far ieu non pes*, ed. Beggiano cit.

l'espressione; la vanagloria prende piede in una società che ha perduto di vista i suoi ideali e la misura di ciò che è bene²³:

E de domnas eissamens	25
Fo ja lor bos pretz auzitz	
Per tot lo mon e grazitz	
E fazion onramens	
E fachs de gran vassalatge	
Li fort linhatge d'anse	
Qu'er'an tornat a no-re,	
E tenon a nesciatge,	
Qui lor vol esser privat,	
Mas fals maldirs e gabars	
Lor platz e suau-parlars	
Ab celas de lor mezura.	

Vantarsi al di fuori della scala di valori caratteristica del contesto sociale a cui si appartiene significa dichiarare in qualche modo la propria estraneità a tale contesto, affermare il proprio rifiuto o confessare la propria involontaria e dolorosa esclusione.

3. 'Gap' conoscitivo e 'gap' pragmatico.

«Sapere» e «sapere fare» sono i due motivi fondamentali sui quali il vanto serio si costituisce. Anche il motivo apparentemente indipendente del «possedere» si riduce infatti, in ambito cortese, all'enumerazione delle proprie conoscenze (sapere) e capacità (saper fare), e, al limite estremo, si sviluppa, presso trovatori e trovieri, nell'esaltazione della propria dama, la cui considerazione è sentita com l'unica vera ricchezza del poeta. Componente conoscitiva e componente pragmatica sono allo stesso modo i due aspetti essenziali del *gap*.

Quanto alla prima, la cosa ci può sembrare ovvia se accettiamo come probabile la tesi di Rajna sull'origine della *vantardise*²⁴. Essa riconduce la vanteria al repertorio che i giullari si vantavano di possedere di fronte al loro pubblico, e spiega l'usanza della *railleurie* con gli insulti nei quali inevitabilmente sfociava

²³ *Mout era dolz e plazens*, ed. E. Kolsen, *Sämtliche Lieder des Trobadors Giraut de Bornelh*, vol. I, Halle, 1910.

²⁴ P. Rajna, «Il *Cantare dei Cantari* e il *Sirventese del Maestro di tutte l'Artis*», *ZRPh* 2 (1878): 220-54; 5 (1881): 1-40, 419-37.

l'intromissione di un concorrente. A poco a poco, questi scontri tra rivali sarebbero stati organizzati volutamente al solo scopo di far ridere il pubblico²⁵. Il comico, allora, non riposerebbe tanto sul discorso di vanto quanto sull'aggressione verbale dell'avversario. Al momento del passaggio alla sfera letteraria, la portata comica si sarebbe estesa alle altre parti del testo. Questo significherebbe che l'uso di vantarsi pubblicamente, sfociato in un secondo momento nelle composizioni che noi chiamiamo 'vanterie', era in origine serio, e costruito essenzialmente su un motivo gnoseologico. È evidente, tuttavia, il pregiudizio romantico su cui poggia la tesi di Rajna, e che ne costituisce il limite.

Comunque sia, in testi seri come gli *ensenhamens*, sebbene l'autore non metta direttamente in risalto le proprie qualità di uomo d'azione, le sue certezze teoriche, l'erudizione e la saggezza che egli mette a disposizione di quanti vogliono farne tesoro non sono altro che il frutto dell'*esperienza*; il «conoscere» coincide col «saper fare». Un famoso *gap* in cui appare la tentazione dell'*ensenhar* è ancora una volta *Ben vueill que sapchon li pluzor*, di Guglielmo IX:

Deus en laus e saint Julia:	
tant <i>ai apres</i> del joc dousa	30
que sobre totz n'ai bona ma;	
ja hom que <i>conseill</i> me querra	
no l'er vedatz	
ni nuils de mi non tornara	
desconseillatz.	35
.	
Qu'ieu ai nom <i>maistre</i> certa;	

Guglielmo può istruire gli altri sulla propria arte, che egli stesso ha assimilato grazie alle numerose esperienze: il suo vanto finisce per essere dunque l'esaltazione indiretta delle proprie imprese amorose.

²⁵ Fechner sottolinea nel suo studio come spesso il termine *gabar* sia accompagnato da *rire*. Questo potrebbe avvalorare l'ipotesi di discorsi di vanto pronunciati nell'intento unico di divertire il pubblico. Non bisogna tuttavia trascurare il fatto che il verbo *gabar* veniva talvolta impiegato nel significato generico di *scherzare*, cfr. ad es. la canzone n° 8 di Bertran de Born, ed. Appel cit., vv. 49-50: «Ja mais non er cort complia / On om no gab ni no ria».

La forma dell'*ensenhamen* caratterizza anche la canzone di Raimbaut d'Aurenga *Assatz sai d'amor ben parlar*²⁶:

Assatz sai d'amor ben parlar	1
Ad ops dels autres amadors;	
.	
Per qu' <i>ensenharai</i> ad amar	
Los autres bos dompneyadors;	10
E si'n crezon mon <i>essenhar</i>	
Far lor a d'amar conquistar	
Tost aitan cant volran de cors!	

Ciò che differenzia questi *gaps* dagli *ensenhamens* veri e propri, a serio intento didattico, di formazione e di informazione, è il genere delle conoscenze dei due *maistres*, che si compiaciono nell'educare i propri discepoli alla pratica della trasgressione. I loro *conseills* sono un affronto evidente alle regole della società cortese.

Se gli *ensenhamens* considerati come vanti seri si fondano per lo più sull'*étalage* delle conoscenze dell'autore, la maggior parte delle vanterie che inseriscono un elemento comico, dei *gaps*, insomma, prevedono invero capacità di tipo pragmatico e si riassumono quindi decisamente nel «saper fare». I temi che esse introducono sono di vario genere, ma un posto particolare è occupato dal tema guerriero. Questo fatto ci sembra già suggerire che la forma originale del vanto è da identificare piuttosto con la proclamazione di qualità belliche e comunque di virtù tipicamente virili, quelle stesse che sono valorizzate nei prodotti dell'epica medievale. L'ipotesi è stata più volte avanzata; essa riconduce all'ambito culturale germanico la nascita dell'usanza del vanto, consuetudine che consisteva nello sfoggio delle proprie qualità, da mettere a servizio della comunità alla cui guida si aspirava. Questo tipo di vanto poteva anche assumere la forma di un confronto tra due rivali, ciascuno dei quali operava evidentemente in direzione dell'umiliazione dell'antagonista. Ma le qualità enumerate dovevano essere provate: il vanto diventava un impegno, una promessa di azioni straordinarie, cui non si poteva venir meno. Questa tesi appare tanto più fondata in quanto esiste tra l'usanza citata e i testi seri che possediamo

²⁶ W. T. Pattison, *The Life and Works of the Troubadour Raimbaut d'Orange*, Minneapolis 1952.

²⁷ Cfr. K. Weinhold, G. Ehrismann, F. W. Grönbech citt.

una corrispondenza piuttosto notevole a livello di struttura; e questo al di là del tipo di abilità proclamate, le quali si diversificano a seconda del contesto, per aderire alla scala di valori dell'ambiente in cui il testo affonda le sue radici. La corrispondenza sta appunto nel fatto che nei nostri testi questo genere di discorso di auto-esaltazione è quasi sempre seguito da una narrazione; essa costituisce il momento di prova, ed assume il valore di testimonianza a sostegno delle precedenti dichiarazioni. Ecco perché l'atto linguistico del vanto pragmatico non occupa di solito lo spazio intero del testo che lo contiene: la sua funzione è quella di introdurre un momento narrativo²⁸.

Questa condizione ci è testimoniata dal brano del *Conte du Graal (Perceval)* di Chrétien de Troyes in cui, dopo l'apparizione della *laide damoisele* venuta a redarguire Perceval, i cavalieri si levano da tavola e promettono di partire all'avventura per cercare azioni straordinarie da compiere²⁹. Le promesse dei cavalieri non hanno altra funzione che quella di introdurre le avventure di Gauvain, di aprire cioè un nuovo capitolo delle imprese dell'*entourage* di Artù. Il desiderio di affermazione personale non sarebbe che vanità se la gloria non fosse raggiunta attraverso dure prove. La serietà del vanto è attestata dalla conseguente narrazione-testimonianza delle prove affrontate dall'eroe.

Ecco perché, ogni volta che l'abilità nel fare qualcosa è oggetto di vanto, l'autore si preoccupa di avvalorare le proprie affermazioni. Così è, ad esempio, nel vanto serio, per così dire metapoetico, di Peire d'Alvernha *Sobre'l vieill trobar e'l novel*³⁰, dove è presente anche un'allusione all'ambito guerriero:

Sobre'l vieill trobar e'l novel 1
 vueill *mostrar* mon sen als sabens,
 qu'entendon be aquels c'a venir so
 c'anc tro per me no fo faitz vers entiers;

²⁸ La stessa struttura si trova nelle pastorelle: l'osservazione ha spinto A. Jeanroy a ipotizzare come soggetto originale del vanto l'argomento amoroso. In definitiva, secondo Jeanroy, il cavaliere, dopo aver sedotto la pastorella incontrata, si vantava della propria impresa. È interessante sottolineare il contrasto col vanto guerriero, in cui l'auto-esaltazione *precede* la dimostrazione, cosicché essa risulta essere una sorta di scommessa.

²⁹ Cfr. Chrétien de Troyes, *Le Roman de Perceval*, publié par W. Roach, Genève-Paris 1959², vv. 4718-46; cfr. anche l'ed. F. Lecoy, *Les Romans de Chrétien de Troyes. Le Conte du Graal (Perceval)*, Paris 1975, vv. 4694-722.

³⁰ Ed. Del Monte cit.

Qu'ieu tenh l'us e'l pan e'l coutel	7
· · · · ·	
q'ieu soi raitz e dic qu'ieu soi premiers	22
de digz complitz, <i>vensen mos fatz guerriers.</i>	

Sebbene non necessariamente legate al contesto guerriero, le qualità vantate da Uc de Lescura in *De mots ricos no tem Peire Vidal* sono testimoniate dallo stesso sirventese che egli si accinge a comporre³¹:

Donc mas tan say qu'un d'elhs temer no'm cal	
D'aquelhs mestiers don m'auzetz descubrir,	
Ben es razos, segon lo mieu albir,	
Un sirventes — e pueis que parlem d'al —	12
Comens ades, que'l fassa tost e lieu,	
Ab que'ls <i>mostre</i> , si tot lur sera grieu,	
Que Dieus m'a dat tant d'albir e de sen	
Qu'ensenhar pues tot lo pus sapien.	16

Ora, ciò che distingue i *gaps* pragmatici dai corrispondenti vantati seri è proprio la mancanza di una dimostrazione «oggettiva» delle abilità vantate. Essa basta a svelare la vera natura della vanteria, come nel caso del già citato *gap* di Peire Vidal, *Drogoman senher*, in cui Peire si proclama difensore di cortesia con un vocabolario che richiama ancora una volta l'ambito guerriero:

E s'ieu cossec gilos ni lauzengier	
qu'ap fals cosselh gastan l'autrui sabrier	
e baissou joi a presen et a frau,	
per ver sabra qual son li colp qu'ieu fier:	40
que s'avia cors de fer o d'acier	
no lur valra una pluma de pau.	

Di una terminologia guerriera si avvale anche Marcabru nel suo celebre *gap D'aisso lau Dieu*³²:

D'estoc breto	
ni de basto	
no sap om plus ni d'escrimir:	33
qu'ieu fier autrui	
e-m gart de lui	
e no'is sap del mieu colp cobrir.	36

³¹ Testo da A. Jeanroy, «Poésies provençales inédites», *Annales du Midi* 17 (1905): 457-89.

³² Testo da A. Roncaglia, «Il *Gap* di Marcabruno», *SM* 17 (1951): 59-61.

In esso, il problema della dimostrazione non si presenta neppure, dato che l'intero componimento non è altro che una finzione. Ma torneremo più oltre sull'argomento. Infine, ricordiamo ancora una volta i famosi *gaps* del *Pèlerinage da Charlemagne*, pronunciati da Carlomagno e i suoi pari alla corte di Costantinopoli. Essi appaiono talmente esagerati e di impossibile realizzazione che una testimonianza delle abilità esaltate risulterebbe addirittura nefasta ai «valorosi» baroni. Per questo essi non pensano neppure lontanamente all'eventualità di una dimostrazione, coscienti di prendere semplicemente parte a un gioco, con l'unico scopo del divertimento.

4. La vittima della «raillerie».

Uno dei tratti distintivi del *gap* è quello dell'umiliazione dell'antagonista. Essa può essere effettuata attraverso un attacco per così dire diretto, cioè esplicito, palesemente sferrato contro uno o più personaggi che sono facilmente riconoscibili dal pubblico. Spesso l'oggetto della *raillerie* è nominato apertamente nel testo; è il caso di *Farai un vers, pos mi sonelh*, di Guglielmo IX³³:

Donna non fai pechat mortau
 que ama chevaler leau;
 mas s'ama monge o clergau
 non a raizo:
 per dreg la deuria hom cremar
 ab un tezo.

10

È evidente come Guglielmo miri al discredito di *monges* e *clergaus*, anche se bisogna ammettere che l'autore non sviluppa poi la sua critica contro l'amore dei *clercs*, limitandosi ad affermare la superiorità dei cavalieri, ciò che equivale in fondo a disprezzare chiunque pratici un diverso comportamento amoroso.

Anche nei *gaps* del *Pèlerinage de Charlemagne* l'avversario contro cui i personaggi scaricano la loro ira e il loro dispetto è spesso nominato. Il nome di Hugon, imperatore di Costantinopoli, appare di frequente nei vari *gaps*, ed anzi l'attacco dei Francesi è tanto più diretto in quanto le azioni che essi promettono di compiere sono in molti casi dei veri e propri atti offensivi nei confronti di tutto ciò che appartiene al re di Costantinopoli,

³³ Ed. Pasero cit.

l'immagine del quale dovrebbe dunque uscire decisamente ridimensionata.

In altri casi, invece, il personaggio-vittima non è esplicitamente indicato dall'autore: a volte, questi sceglie di suggerirlo attraverso una serie di allusioni e in particolare ricorrendo allo «stratagemma» dell'imitazione. Egli assume cioè le sembianze della propria vittima, ne rifà il verso attraverso la vanteria, disegnandone i tratti fondamentali e insistendo sui caratteri più peculiari. Il testo esige dunque una decodificazione da parte del ricevente, il quale deve riconoscere l'avversario nel falso autoritratto dell'autore. A questo genere di testi appartiene il *gap* di Marcabruno *D'aisso lau Dieu*, dal momento che le qualità decantate nella canzone coincidono con i tratti negativi degli avversari che più spesso Marcabru condanna negli altri suoi testi³⁴. Tenendo conto di questo particolare, non doveva essere difficile, per il pubblico, riconoscere nella canzone l'intento parodistico.

Una forma ancor più sofisticata di *raillerie* indiretta è quella praticata da Raimbaut d'Aurenga nel *gap Assatz sai d'amor ben parlar*, che si presenta, l'abbiamo visto, come un vero e proprio *ensenhamen*:

- | | | |
|-----|---|----|
| III | Si voletz dompnas guazanahar,
Quan querretz que-us fassan honors,
Si-us fan avol respos avar
Vos la prenetz a menassar; | 20 |
| | E si vos fan respos peiors
Datz lor del ponh per mieg sas nars;
E si son bravas siatz braus!
Ab gran mal n'auretz gran repaus. | |
| IV | Ancar vos vuelh mais ensenhar
Ab que conquerretz las melhors.
Ab mals digz et ab lag chantar
Que fassatz tut, et ab vanar;
E que honretz la sordeyors.
Per los anctas las levetz pars, | 25 |
| | E que guardetz vostres ostaus
Que non semblon gleisas ni naus. | 30 |

³⁴ Cfr. la condanna delle *dommas trichans* e delle *putas ardens*, rispettivamente in *Hueymais dey esser alegrans*, v. 22, e *Pus mos coratges s'es clarzitz*, v. 19 (ed. J.-M.-L. Dejeanne, *Poésie complètes du troubadour Marcabru*, Toulouse 1909).

- v Ab aisso n'auretz pro, so'm par.
 Mas ieu'm tenrai d'autras colors
 Per so quar no'm agrad'amar; 35
 Que ja mais no'm vuelh castiar,
 Que s'erou totas mas serors!
 Per so lor serai fis e cars,
 Humils e simples e leyaus,
 Dous, amoros, fis e coraus. 40
- VI Mas d'aisso-us sapchatz ben gardar,
 Que so qu'ie'n farai er folhors.
 Non fassatz ver que nesci par;
 Mas so qu'ieu ensenh tenetz car
 Si non voletz sofrir dolors 45
 Ab penas et ab loncs plorars!
 Qu'aissi lor for'envers e maus
 Si mais m'agrades lor ostaus.

Raimbaut si dichiara estraneo alla pratica dei «valori» che pretende insegnare. E il suo insegnamento si mostra in effetti molto lontano dalla sfera delle virtù cortesi: le sue regole di comportamento amoroso contrastano in modo fondamentale con quelle che sono esposte di norma negli *ensenhamens*. E anzi si può dire che il testo ha proprio la forma di un *ensenhamen* anti-cortese; dal quale, peraltro, come abbiamo detto, Raimbaut stesso si sottrae, prendendo le distanze (*Mas ieu'm tenrai d'autras colors*, v. 34). L'apparente auto-ironia che gli fa ammettere la propria follia nello scegliere la via della sofferenza (v. 42) non è, in realtà, che l'esaltazione indiretta della propria diversità. Il *gap* è rivolto a tutti coloro che vogliono *dompnas guazanhar*: ma di questa cerchia non fa parte Raimbaut, che si schiera deciso dalla parte della *fin'amor*! Si tratta evidentemente di un rovesciamento totale, che ha come scopo la *raillerie* di coloro ai quali non è concesso accedere all'universo dell'amore cortese. Raimbaut insomma, celandosi dietro l'apparente ridicolizzazione di sè, e simulando ammirazione per una condotta che al contrario disprezza, prende acutamente in giro la stoltezza di chi non afferra la superiorità della *fin'amor*.

5. Finalità del 'gap'.

Come abbiamo accennato sopra, quando il poeta sceglie il registro del *gap*, pur vivendo e operando in ambito cortese, volutamente egli si estrania o finge di estraniarsi da questo con-

testo. La scelta della diversità non può essere immotivata: essa deve avere uno scopo ben preciso, che non può coincidere con le finalità del vanto serio.

Il *gap* di Peire Vidal, *Drogoman senher*, offre dal suo primo verso la chiave che ne rivela il carattere. La presenza del termine *drogoman* — 'drogman', 'truchement'³⁵ —, indica che Peire si rivolge ad un interprete, suggerendo così la necessità di una decodificazione del testo, vanteria puramente ipotetica e senza fondamento in tutti i suoi aspetti, il cui tono scherzoso, unito al clima di irrealtà, ne mostra chiaramente lo statuto di *gioco*.

Ma il divertimento non è il solo motivo che spinge alla composizione di un *gap*: malgrado il tono comico e apparentemente 'leggero', alcuni testi sono al contrario l'espressione di una presa di posizione ideologica.

È il caso, ad esempio, di *Ben vueill* di Guglielmo IX. La prima parte della canzone esalta le doti intellettive del conte, allo scopo di sostenere la sua capacità di compiere delle scelte valide. Si tratta di un'introduzione al nucleo centrale della composizione, il tema erotico. Essa mira a valorizzare la sua scelta d'amore, in quanto sostenuta da un'intelligenza universalmente riconosciuta. In un secondo tempo trova spazio l'illustrazione di quest'amore, essenzialmente fisico; gioco, come la *fin'amor*, ma gioco *privato*, la cui posta è concreta: siamo chiaramente di fronte all'espressione di un'ideologia di casta³⁶. *Farai un vers, pos mi sonelh* rende esplicita la posizione di Guglielmo, affermando la superiorità dell'*amor de chevaler* rispetto a quello dei chierici.

A sostegno della propria tesi, Guglielmo oppone all'arte oratoria — attributo distintivo di questi ultimi — la figura del mu-

³⁵ Cfr. F. Raynouard, *Lexique Roman, ou Dictionnaire de la langue des Troubadours*, Paris 1836-45, vol. III, p. 78.

³⁶ Cfr. a questo proposito R. Nelli, *L'Erotique des Troubadours*, Toulouse 1963, pp. 80-81: «les moeurs de l'aristocratie guerrière occitane étaient fort dissolues. Au temps de Guillaume IX, la haute société ne paraissait faire grand cas ni des vertus pré-nuptiales..., ni, surtout, des vertus conjugales... Le mépris de la femme — celui qu'affiche Guillaume IX dans la première partie (?) de son oeuvre — devait être quasi général dans les milieux aristocratiques de 1090-1100. La seule 'regulation' — d'ailleurs sommaire et peu contraignante — que l'on trouve en cette érotique, tenait au caractère 'chevaleresque' de ses origines, c'est-à-dire à l'*esprit de caste* dont elle s'inspirait. Les 'chevaliers' avaient seuls le droit d'aimer». Nelli ritiene che, pp. 83-84, «La théorie (implicite) de notre poète était, sans doute, que les vilains devaient se contenter de l'amour matrimonial; les clercs, de celui de leurs concubines ou des femmes vénales, et que l'amour illégitime (hors du mariage et entre partenaires de même caste) constituait un privilège strictement réservé aux barons.».

to, che riesce ad avere la meglio proprio grazie al silenzio³⁷. La mancanza di rispetto per le leggi della *fin'amor* si esplica proprio attraverso l'utilizzazione di alcuni elementi cortesi. Il pellegrino, il devoto, è l'immagine di colui che si umilia e si mostra cosciente del proprio stato di sottomissione e di impotenza, condizione del poeta nei confronti della dama. Ma si tratta di un'immagine falsa, frutto di un travestimento, e quindi di un inganno. Guglielmo rovescia la situazione cortese perché si lascia sedurre dalle dame, convinte di condurre il gioco, mentre colui che ne tiene le fila è proprio il pellegrino, attraverso l'inganno. Così Guglielmo resta muto, e sono le dame ad esprimere il loro desiderio. D'altra parte questo elemento si ritrova in *Ben vueill*, dove la domanda d'amore è espressa dall'amica (*ja m'amigu' anueg no m'aura / que no'm vueill'aver l'endema* vv. 37-38).

Altre formule cortesi sono impiegate con una connotazione tutta particolare: così è per il *topos* dell'ospitalità (*Sor, per amor Deu l'alberguem*, v. 33)³⁸; così per l'espressione tipicamente feudale del v. 37 (*La una'm pres sotz son mantel*), che, nel contesto, mostra chiaramente il suo statuto di metafora sessuale; così infine per le due virtù cavalleresche *valor* e *ardimen*, che risultano del tutto fuori luogo, ciò che conferisce loro una connotazione ironica.

Infine, momento di espressione di una convinzione, questa volta d'ordine morale, è la già citata canzone di Marcabru *D'aisso lau Dieu*, in cui *l'albir*, l'intelligenza di cui Guglielmo IX si vantava, indica ora la *ruse* in quanto elemento negativo e ingannatore: è la falsa virtù da cui nascono le azioni abbiette che hanno come unico risultato quello di nuocere alla società. Per questo la canzone, lungi dall'essere considerata uno «Scherzlied»³⁹, dev'essere analizzata tenendo conto della sua coerenza

³⁷ Pasero ha notato che la mancanza di parola non nuoce in alcun modo al cavaliere, al contrario lo aiuta a raggiungere il suo scopo in maniera concreta, conducendo alla «vittoria del pragmatismo sulla dialettica», *ed. cit.*, p. 118.

³⁸ Cfr. N. Pasero: «l'ospitalità, in quanto prestazione, richiede un contraccambio, un servizio da parte di chi ne gode: il servizio reso dal falso muto è, a suo modo, 'servizio amoroso', anche se ignora i limiti della concezione classica.», *ed. cit.*, p. 119.

³⁹ E la definizione data da K. Vossler, *Der Trobador Marcabru und die Anfänge des gekünstelten Stiles*, München 1913, in «Sitzungsberichte der Kgl. Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Philos.-philol. u. hist. Klasse», 1913, II Abhd.

superficiale, senza discuterne l'intenzione seria, poiché, come ha notato Roncaglia,

il *gap* non è uno scherzo, un divertimento letterario; ma un'amara parodia, condotta con coerenza dalla prima all'ultima strofe, dove più scopertamente si rivela. E l'oggetto di questa parodia, il personaggio che Marcabruno inscena con mimica efficace, è il bersaglio costante della sua polemica morale e letteraria, il tipo del *menut trobador* (xxxiii, 9), o piuttosto *trobador d'amistat fina* (xxxvi, 18), che s'inframmette nelle corti e corrompe i costumi⁴⁰.

6. 'Gap' affermativo e 'gap' negativo.

La vanteria è per definizione un'affermazione, e a questo concetto aderiscono in gran parte i testi che possiamo indicare come *gaps*. Esistono tuttavia alcuni *gaps*, tutti provenzali, che si giocano sul registro della negazione, e che per questo potrebbero essere chiamati *anti-gaps*. Essi sono costituiti dall'enumerazione di una serie di conoscenze, qualità, capacità di cui l'*eu* si dichiara *sprovvisto*. In questo senso essi si identificano come una deviazione netta rispetto alla norma, che è quella del *gap* affermativo; questa opposizione potrebbe corrispondere a quella esistente tra *celar* e *gabar*.

Nel suo studio, Fechner non sembra notare la particolarità di questi *gaps*; poiché egli non considera la possibilità di una struttura comune soggiacente, non gli è evidentemente possibile identificare le variazioni significative che i testi presentano a livello di contenuto e di forza.

Assatz sai d'amor ben parlar, di Raimbaut d'Aurenga, è la denuncia apparente dell'incapacità amorosa dell'autore. Le frasi negative contrastano con il vanto espresso nel verso che apre la canzone, cosicché Raimbaut risulta da una parte in grado di *ben parlar* d'amore, e dall'altra impotente a trarne profitto per sè:

Mas al mieu pro, que m'es plus car,	
<i>Non sai</i> ren dire ni comtar;	
Qu'a mi non val bes ni lauzors	5
Ni mals-digz ni motz avars;	
.	
Mas d'aisso-us sapchatz ben gardar,	41
Que so qu'ie'n farai er <i>folhors</i> .	
.	

⁴⁰ A. Roncaglia, art. cit., p. 52.

Mas per so-m puesc segur *guabar*
 Qu'ieu, et es mi grans *deshonors*, 50
Non am ren, *ni sai* qu'es enquar!

Tuttavia l'apparente impotenza prende, al verso 34, l'aspetto di un'astensione volontaria, che si esplica nella dichiarazione *no-m agrad'amar*, e, più oltre (v. 48), in *Si mais m'agrades lor ostaus*. Ed anzi il sentimento d'inferiorità che sembra farsi strada attraverso le affermazioni di *non-saber* si trasforma e si rivela come per nulla avvertito dal poeta, che resiste male alla tentazione di vantare (affermativamente!) la propria reale condizione:

Mas mon Anel am, que-m ten clar,
 Quar fon el det... ar son, trop sors!
 Lengua, non mais! que trop parlars
 Fai piegz que pechat criminaus; 55
 Per qu'ieu-m tenrai mon cor enclaus.

L'orgoglio da una parte spinge Raimbaut verso la vanteria, dall'altra lo frena, riducendolo ad un silenzio dignitoso e fiero, quasi a suggerirgli di trattenere per sé il segreto su cui si fonda la sua coscienza superiorità.

Un altro esempio di *gap* negativo è *Lonc temps ai estat cubertz*, dello stesso Raimbaut d'Aurenga:

D'aisso vos fatz ben totz certz: 7
 Qu'aicels don hom es plus gais
Ai perdutz, don *ai vergoigna*;

 Per quez es fols adubertz 25
 Totz hom que ia ten a fais
 S'ieu cortei — quar ia m'en loigna? —
 Sa moiller, pois *dan non nais*
 Ad el se son ben sobrier
 Li mei mal sospir doblie. 30
 Car ia tot non fos *desertz*
 D'aicels, per qu'om pela:l cais,

 Per que domna ab cors entier 35
No-m deu prezar un dinier.

 Si noc'ai poder que i joigna 45
 En jazen, ...

Il nucleo della canzone è l'*ai perdutz* del verso 9. Tutta la composizione è costruita su una dichiarazione di impotenza che tra-

duce lo sconforto del poeta di fronte al difficile cammino della *fin'amor*. Il solo modo per esprimere la propria disperazione è ancora una volta l'impegno dell'auto-ironia, che gli permette di trasporre su un piano comune, volgare, il problema della distanza, dell'assenza, della privazione dell'oggetto d'amore⁴¹.

È interessante notare come all'auto-raillerie faccia riscontro l'affermazione di non voler (poter) nuocere a nessuno, cosa che è in netta opposizione con gli schemi del *gap* pragmatico; Raimbaut rassicura tutti coloro che potrebbero considerarsi sue vittime, confidando loro che la sua impotenza gli impedisce di essere il loro avversario:

Car voill leu gitar ses poigna	15
Totz los maritz de pantalais	
E d'ira e de conssierier,	
Don mout m'en fan semblant nier.	

All'opposto della canzone precedente, che si chiude sotto il segno del silenzio, Raimbaut decide qui di aprirsi e di cantare l'amore quale egli lo concepisce. Ma per lui la *fin'amor* non può evidentemente essere cantata in maniera diretta senza scadere a pura banalità. Ecco perché egli sceglie il *gap* per *dire* senza nominare apertamente l'oggetto del suo enunciato. Attraverso il tema della castrazione fisica, Raimbaut allude a un'impotenza che si estende alla sfera psicologica e al contesto sociale.

Abbiamo d'altra parte visto come attraverso il *gap* più di una volta Guglielmo IX abbia illustrato ed esaltato il proprio ideale amoroso in quanto *amor de chevaler*, in opposizione ad una concezione erotica che ha il suo fondamento nella distanza interposta tra l'amante e la dama. Guglielmo insiste sul valore della propria scelta materialistica e aristocratica anche nel suo *anti-gap*, *Farai un vers de dreit nien*. La canzone si fonda interamente sul *no sai* che ritorna ad ogni strofa, ad eccezione della sesta, dove *ie'n sai* testimonia però delle solide certezze di Guglielmo e della sua coscienza di poter *maîtriser* la situazione. Si tratta di una composizione dai toni molteplici, in cui gioca evidentemente anche la parodia del *fin amant*, il quale si lascia sopraffare da sensazioni indefinite, che non è in alcun modo in grado di controllare. È la caricatura dell'amante *esgarez*, che

⁴¹ Il problema della castrazione in Raimbaut d'Aurenga è stato affrontato da L. Milone, «Raimbaut d'Aurenga tra *Fin'Amor* e *No-Poder*», *RZL* 1/2 (1983): 1-27.

non riesce a prendere le distanze dalla propria condizione per analizzarla lucidamente ⁴²:

- | | | |
|----|---|--------------------------|
| v | Amigu'ai ieu, non sai qui s'es:
c'anc no la vi, si m'aiut fes;
ni-m fes que-m plassa ni que-m pes,
ni no m'en cau:
c'anc non ac Norman ni Franeses
dins mon ostau. | 25

30 |
| vi | Anc no la vi et am la fort;
anc no n'aic dreit ni no-m fes tort;
quan no la vei, be m'en deport;
no-m pretz un jau:
qu'ie-n sai gensor e belazor,
e que mais vau. |

35 |

Accanto a questa sorta di lamento angosciato di fronte a qualcosa di troppo grande, di inafferrabile, espressioni come *ni no m'en cau* e *no-m pretz un jau* segnano il distacco di Guglielmo dalla situazione simulata. *Ie'n sai gensor e belazor / e que mais vau* è l'esaltazione gioiosa dello stato d'animo di chi è rivolto a valori ben più concreti e tangibili, di cui può più facilmente godere. Al *celar*, il silenzio che la *fin'amor* esige dai suoi adepti, Guglielmo oppone il *gabar*, la parola, il vanto dell'amore conquistato.

6. Conclusione

Le tre ultime canzoni citate rappresentano un'evidente variazione rispetto alla norma. Questa variazione non può che contribuire a sostenere lo statuto del *gap* in quanto criptogenere letterario, poiché, come ha affermato Jauss, è proprio grazie ad essa che il genere letterario continua a vivere, evitando l'atrofizzazione ⁴³.

⁴² Ed. Pasero cit.; a questo proposito, cfr. N. Pasero, «*Devinalh*, 'non-senso' e 'interiorizzazione testuale'», *CN* 28 (1968): 113-46; L. Lawner, «Notes Towards an Interpretation of the *Vers de dreit nien*», *CN* 28 (1968): 147-64; A. Limentani, «*No sai que s'es* e *No sai qui s'es*. (Lirica/narrativa, poesia/prosa, verso/oratio soluta)», in *L'eccezione narrativa*, Torino 1977, pp. 134-53; L. Milone, «*Il Vers de dreit nien* e il paradosso dell'amore a distanza», in *Studi di Filologia Romanza e Italiana offerti a Gianfranco Folena dagli Allievi Padovani*, Modena 1980, pp. 123-44.

⁴³ Cfr. H.-R. Jauss, art. cit., pp. 85-86: «La relation du texte singulier avec la série des textes constituant le genre apparaît comme un processus de création

Non ci resta quindi ora che schematizzare i risultati della nostra analisi per tentarne una classificazione.

Il *gap* si definisce:

1. a partire dalla materia che costituisce l'oggetto del *gap*:
 - abilità guerriera;
 - abilità amorosa;
 - abilità poetica;
 - altre abilità (es. capacità di giudizio, ecc.);
2. in rapporto alla compatibilità delle azioni e qualità vantate con con l'ideale cortese o cavalleresco:
 - qualità e azioni 'lecite' (che rientrano nell'ordine cortese)⁴⁴;
 - qualità e azioni 'illecite' (che rientrano in altri ordini);
3. a seconda che le abilità vantate siano statiche o dinamiche:
 - aspetto conoscitivo (io *so*, quindi *sono* colui che sa, quindi *ho* delle conoscenze);
 - aspetto pragmatico (io *faccio*, quindi *sono* colui che sa fare, quindi *ho* la capacità di fare);
4. in considerazione della vittima della *raillerie*:
 - *raillerie* 'diretta' (rivolta apertamente contro un rivale che può comprenderla);
 - *raillerie* 'indiretta' (rivolta à *mots couverts* contro qualcuno che non è in grado di decodificarla):
 - a) imitazione del rivale volta alla sua ridicolizzazione;
 - b) auto-ironia apparente;
5. in rapporto alle finalità:
 - gioco, divertimento (assenza di fattori ideologici);
 - presa di posizione sociale o morale (ideologica);
6. in ragione della sua modalità affermativa o negativa:
 - vantarsi di avere, essere, sapere, fare;
 - vantarsi di non avere, non essere, non sapere, non fare.

et de modification continue d'un horizon. Le nouveau texte évoque pour le lecteur (l'auditeur) l'horizon d'une attente et de règles qu'il connaît grâce aux textes antérieurs, et qui subissent aussitôt des variations, des rectifications, des modifications, ou bien qui sont simplement reproduits. La variation et la rectification délimitent le champ, la modification et la reproduction définissent les limites de la structure d'un genre... L'historicité d'un genre littéraire se manifeste dans le processus de création de la structure, ses variations, son élargissement et les rectifications qui lui sont apportées; ce processus peut évoluer jusqu'à l'épuisement du genre ou à son éviction par un genre nouveau».

⁴⁴ Quando le azioni vantate sono 'lecite', l'elemento comico risiede evidentemente altrove. L'esaltazione delle azioni 'illecite' è invece già un elemento comico in sé.

Per quanto riguarda l'evoluzione diacronica del *gap*, bisogna ammettere che non è facile tentarne una descrizione; in effetti, gli elementi che costituiscono delle variazioni all'interno della stessa forma, la «modification continue» — come l'ha chiamata Jauss — dell'orizzonte di attesa relativa al *gap*, sono già tutti presenti nella produzione del primo trovatore di cui ci sia giunta testimonianza, Guglielmo IX.

Ci è invece possibile osservare ciò che ne costituisce in qualche modo il principio della fine in quanto genere letterario a funzione concomitante. Quando infatti ci troviamo di fronte a scene di vanto comico come quella del *Roman de Renart*⁴⁵, in cui il protagonista si traveste da giullare e vanta la ricchezza del proprio repertorio, ci si accorge subito di come l'elemento comico non risieda più nella vanteria stessa, ma piuttosto nel travestimento. Il vanto non ha dunque più un ruolo fondamentale all'interno del testo: esso non determina il carattere dell'opera, ma piuttosto semplicemente ne consegue.

Una tale situazione testimonia un cambiamento fondamentale nell'orizzonte di attesa del pubblico, cosicché si viene a perdere nell'uditore/lettore, probabilmente per sempre, la coscienza del *gap* quale l'abbiamo inteso nella nostra analisi.

SANDRA CERON
Vicenza

⁴⁵ Cfr. *Le Roman de Renart*, ed. M. Roques, Paris 1957, br. Ib, vv. 2402-9, 2435-41.