

CHANTER M'ESTUET: IL 'DIBATTITO CIFRATO' SUL CANTO D'AMORE*

Michela SCATTOLINI
Universidade de Santiago de Compostela

1. IL «COMPAINZ GASSE BRULÉ» E IL SUO CIRCOLO POETICO

A testimonianza dei rapporti artistici e spesso anche personali che legavano fra loro alcuni dei trovieri più noti restano gli *envoi* delle loro canzoni, che permettono talvolta di ricostruire articolati dialoghi poetici. Attraverso il riscontro di questo mutuo scambio ci è possibile intravedere, dietro alla realtà del *grand chant courtois*, l'attività letteraria e umana di quelli che Dragonetti ha descritto come «compagnons du jeu d'amour»¹: un caso particolarmente ricco riguarda il cenacolo poetico che dovette comprendere i più illustri rappresentanti della generazione poetica del tardo XII sec., e che sembra raccogliersi intorno alla figura di Gace Brulé. Al «compainz Gasse Brulé» sono infatti dedicati gli *envoi* di due canzoni di Gautier de Dargies (*Ainc mais ne fis chançon jour de ma vie* e *Dusques ci ai tous jours chanté*)², più alcuni versi di una terza (*Or chant novel, car longuement / ma tenu ire en baillie*)³, così come *A l'entree de la saison* di Blondel de Nesle (L 24.3 – R 1897), il quale si rivolge al troviero *champenois* «sur le ton familier d'un égal»⁴:

* Questo lavoro rientra nelle attività di ricerca svolte per il progetto *El sirventés literario en la lírica románica medieval* (FFI2008-5481), finanziato dal MICINN e diretto da Mercedes Brea (Universidade de Santiago de Compostela).

¹ Roger Dragonetti, *La technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise*, Bruges, De Tempel, 1960 [rist. Genève, Slatkine, 1979], p. 352: «des amis qui vivent d'émulation, échantent leurs œuvres, les exécutent, en somme participent au même idéal de poésie, d'amour et d'amitié».

² Rispettivamente, L 73.2 – R 1223 e L 73.9 – R 418; le sigle si riferiscono rispettivamente alla numerazione adottata da Robert White Linker (*A bibliography of old French lyrics*, Mississippi, University, 1979) e a quella di Raynaud-Spanke (Gaston Raynaud, *Bibliographie des chansonniers français des XIII^e et XIV^e siècles*, Paris, Vieweg, 1884 e G. Raynauds *Bibliographie des altfranzösischen Liedes: neu bearbeitet und ergänzt von Hans Spanke*, Leiden, Brill, 1955).

³ L 73.19 – R 708: secondo Gioia Zaganelli (*Aimer, souffrir, joir: i paradigmi della soggettività nella lirica francese dei secoli XII e XIII*, Firenze, La Nuova Italia, 1982, p. 101 ss.) è possibile che i due si siano conosciuti alla corte di Maria di Champagne, dove Gace rappresentava la figura di maggior spicco nel campo della lirica.

⁴ Dragonetti, *La technique poétique*, p. 353. Blondel invia anche due canzoni (L 24.23 – R 1095: *Tant ai en chantant proié* e L 24.19 – R 1227: *Quant je pluz sui en paour de ma vie*) a Conon de Béthune, il quale tuttavia rimane un po' a margine nel quadro specifico delle relazioni poetiche (e intertestuali, come vedremo) che stiamo trattando. Su *Quant je pluz sui en paour de ma vie* di Blondel si tornerà più avanti; si noti, comunque, che la dedica a Conon si trova nei soli mss. T e U.

Gasses, tel compaignon avez:
Blondiaus a teus biens encontrez
com fausse rienz li a pramis. (vv. 29-31)

Gace Brulé a sua volta intrattenne un rapporto particolarmente stretto con Gui de Ponceaux, ovvero, come si è ragionevolmente concordi a ritenere, il troviero noto come Castellano di Couci⁵ la cui leggenda di amore e morte è immortalata nel *Roman du Castelain de Couci et de la Dame de Fayel*⁶. Al Castellano Gace dedica gli *envoi* di ben cinque canzoni⁷, la cui lettura ha visto contrapporre un'interpretazione più 'concreta', imperniata sul riferimento extra-testuale da riconoscersi in due di essi (la morte di Gui de Ponceaux)⁸, ad un'altra più metaletteraria, secondo la quale i richiami al tema della morte vanno letti come tasselli di una polemica più ampia sul ruolo e significato di tale motivo nell'opera dei due trovieri⁹. In questa seconda prospettiva risulta significativo anche il parallelismo, forse non casuale¹⁰, individuabile fra due versi di Gace e quella che verosimilmente appare come una risposta di Gui:

⁵L'identità del Castellano fu lungamente discussa finché Fritz Fath (*Die Lieder des Castellans von Coucy*, diss. Heidelberg, 1883) non propose di riconoscere la figura del troviero nel Gui che fu castellano di Couci a partire dal 1186 e morì nel 1203 in viaggio verso la Terra Santa. La congettura secondo la quale l'identità di questo personaggio sarebbe da sovrapporsi a quella di Gui de Ponceaux, avanzata da Holger Petersen Dyggve (*Gace Brulé trouvère champenois. Édition des chansons et étude historique*, Helsinki, Helsingfors, 1951, pp. 74-84), è accettata anche dall'ultimo editore del Castellano Alain Lerond (*Chansons attribuées au Chastelain de Couci (fin du XII^e – début du XIII^e siècle)*, Paris, PUF, 1964, pp. 19-20); è su tale identificazione, quindi, che si regge l'ipotesi del rapporto fra i due poeti. Sull'identità del troviero cfr. anche Richard Baum, «Der Kastellan von Couci: Bemerkungen zu einer neuen Edition und zu den Problemen der Herausgabe mittelalterlicher Texte», *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, 80 (1970), pp. 51-80 e 131-148.

⁶Cfr. *Le Roman du Castelain de Couci et de la Dame de Fayel par Jakemes*, éd. établie à l'aide des notes de John E. Matzke par Maurice Delbouille, Paris, Société des anciens textes français, 1936 e, recentemente, Jakemès, *Le roman du Châtelain de Coucy et de la Dame de Fayel. Édition bilingue*, Publication, traduction, présentation et notes par Catherine Gaullier-Bougassas, Paris, Champion, 2009.

⁷Si tratta di *Contre tanz que voi frimer* (R 65.22 – R 857 = 2027), *Quant voi le tans bel et cler* (L 65.71 – R 838), *Biaus m'est estez que retentist la brueille* (L 65.8 – R 1006), *Oez por quoi plainz et sopir* (L 65.54 – R 1465) e *Lanque fine fueille et flor* (L 65.61 – R 1977). Sugli *envoi* di Gace cfr. anche Emmanuèle Baumgartner, «Remarques sur la poésie de Gace Brulé», *Revue des Langues Romanes*, 88 (1984), pp. 3-13.

⁸Cfr. Dyggve, *Gace Brulé*, p. 76; i due *envoi* in questione appartengono ai componimenti R 838 e R 1977, mentre il contenuto dei restanti tre «ne laisse pas d'être banal». Della stessa opinione era Jeanroy (*De nostratibus medii aevi poetis qui primum lyrica Aquitaniae carmina imitati sint*, Paris, Hachette, 1889, p. 19), mentre Huet, primo editore di Gace, ammetteva come possibile una spiegazione più vicina alla posizione di Zaganelli (Gédéon Huet, *Chansons de Gace Brulé*, Paris, Société des anciens textes français, 1902, p. IX, n. 2).

⁹Cfr. Zaganelli, *Aimer, souffrir, joir*, p. 148. La filologa tratta con cautela l'ipotesi di Dyggve soprattutto perché da essa, e dalle implicazioni cronologiche che ne derivano, dipende l'identificazione della figura storica del Castellano: la sua proposta è quindi di «sottrarre agli *envois* il valore di prova documentaria che testimoni dell'identità fra Gui de Ponceaux e Gui de Couci, e [...] reinserirli all'interno dei sistemi semantici che sottendono il canzoniere di Gace e quello di Gui» (p. 147), riconoscendo che in tale contesto «morte rappresenta esplicitamente una unità culturale del codice cortese» (p. 146).

¹⁰Ivi, p. 149.

La fin d'amors vuil aprendre,
 que j'en sai jusqu'au morir
 (Gace Brulé, *Lanque voi l'erbe resplandre*, vv. 15-16)

Car fins d'amors ne puet estre avenant,
 se mors nes pairt; por ceu morai souffrans
 et chanterai sens joie et sens fineir,
 ke nuls ne doit a fin d'amors penseir.
 (Castellano di Couci, *Merci clamans de mon fol errement*, vv. 37-40)¹¹

2. LA 'CANZONE CONTRO L'AMORE' DI GILLES DE VIÉS-MAISONS

A rafforzare l'impressione di uno stretto rapporto dialogico fra i due trovieri interviene un'ulteriore circostanza. Gace Brulé e il Castellano di Couci si trovano ad essere insieme protagonisti di un caso –rarissimo nell'ambito della lirica in lingua d'*oil*– di esplicita polemica letteraria, centrata in questo caso su una questione che attiene contemporaneamente alla poetica e all'etica della *fin'amors*. Il dibattito fu riconosciuto e segnalato per la prima volta dallo studioso finlandese Holger Petersen Dyggve¹², che ne collocò la data intorno agli anni 1180-1185; ad originarlo fu la canzone di Gilles de Viés-Maisons *Chanter m'estuet, car pris m'en est courage* (L 88.1 – R15 = 1124)¹³, che si presenta come un durissimo attacco contro la volubilità delle donne, la disonestà degli amanti e, in definitiva, contro l'amore *tout court*¹⁴. Il componimento si apre con un deciso ribaltamento del *topos* poetico, particolarmente ricorrente nella lirica d'*oil*, del 'canto per amore':

Chanter m'estuet, car pris m'en est corage,
 non pas por ce que d'amer mi soit rien,
 car je n'i voi mon preu ne mon damage
 ne n'i conois ne mon mal ne mon bien;
 et se je chant, li deduit en sont mien,
 si chanterai sanz amors, par usage;

¹¹ Rispettivamente L 65.65 – R 633 (Gace: cito dall'edizione di Dyggve) e L 38.10 – R 671, 1823 (il Castellano, dall'edizione di Lerond).

¹² Holger Petersen Dyggve, «Personnages historiques figurant dans la poésie lyrique française des xii^e et xiii^e siècles, XVIII: les 'deux de Saint-Denis' et Gillet, amis de Gace Brulé», *Neuphilologische Mitteilungen*, 44 (1943), pp. 194-207.

¹³ Cito dall'edizione di Holger Petersen Dyggve, contenuta in *Trouvères et protecteurs de trouvères dans les cours seigneuriales de France: Vieux-Maisons, Membrolles, Mauvoisin, trie, L'Isle-Adam, Nesle, Harnes*, Helsinki, Suomalainen Tiedekatemia, 1942 (la parte dedicata a Gilles è alle p. 48 ss.).

¹⁴ Dyggve tende ad attribuire la svolta nella poesia di Gilles, altrove più allineato alla tradizione trovierica della canzone in lode dell'amore, ad una delusione sentimentale, appoggiandosi verosimilmente ad una lettura biografica e 'realista' dei vv. 13-16: «Por moi le di qu'une en a deceü: / quant g'en cuidai avoir la seignorie, / au chief dou tor ne soi quel beste fu: / jamés d'amors ne me prendra envie» (cfr. Dyggve, *Gace Brulé*, p. 57).

je ne di pas qu'Amors ne face bien
 au chief du tor foloier le plus sage. (vv. 1-8)

Le accuse contro la dama che ha causato la delusione del poeta sono certamente riconducibili alle convenzioni della *mala canso*, modalità poetica ben rappresentata nella lirica provenzale –ma sulla cui definizione formale la critica non ha trovato un accordo¹⁵– che concede ampio spazio all'invettiva misogina e all'attacco personale, giacché descrive la rottura del rapporto sentimentale (il tema del *comjat*) e introduce la possibilità della sostituzione della *domna* con un'altra candidata più meritevole¹⁶. Nel caso di *Chanter m'estuet*, lo sguardo del poeta si sposta dall'ottica particolaristica e individuale della propria sofferenza amorosa ad un piano più collettivo, rivolgendolo il suo sdegno contro l'intero genere femminile:

Foz est et gars qui a dame se torne,
 qu'en lor amor n'a point d'afieiment;
 quant la dame se tient cointe et atorne,
 c'est pour faire son povre ami dolent,
 et la joie est au riche faus qui ment,
 et au povre se tient eschive et morne. (vv. 17-22)

'Ricchezza' e 'povertà' si presentano qui come i poli, perversamente rovesciati, dell'equilibrio ormai degenerato dei costumi cortesi: alla *largesse* del cavaliere onesto è subentrata l'avarizia dei «faus amant», e le stesse dame hanno dimenticato l'amore per pensare solo ad arricchirsi.

Un jor fu ja que ces dames amoient
 de cuer loial, sanz faindre et sans fauser,
 ces chevaliers larges, qui tout donoient
 por los et pris avoir de bien amer.
 Mais or sont il eschars, chiche et aver,
 et ces dames, qui d'amer se penoient,
 ont tout laissié por aprendre a borser. (vv. 33-39)

L'intero componimento è costruito sull'antitesi¹⁷: saggezza e follia, falsità e onestà, generosità e avarizia sono i cardini di un ordine

¹⁵ La *mala canso* è da alcuni definita come sotto-genere della *canso*, mentre altri la considerano più strettamente imparentata al sirventese; per un'analisi dei tratti caratteristici della *mala canso* provenzale cfr. Isabel de Riquer, «Amor (motivo da *mala cansó*)», *La Parola del Testo*, VIII/2 (2004), pp. 333-348, particolarmente pp. 338-339.

¹⁶ Di qui la possibile confusione e sovrapposizione con il *comjat* vero e proprio e con la *chanson de change*: cfr. *ivi*, pp. 336-337.

¹⁷ Procedimento retorico particolarmente caro a Gace Brulé: cfr. Antonio Carrara, «Il linguaggio poetico di Gace Brulé e la tradizione lirica occitanica», *Spicilegio Moderno*, 9 (1978), pp. 90-120, nonché Zaganelli, *Aimer, sofrir, joir*, p. 105 ss. e «L'antitesi negata di Gace Brulé», *Spicilegio Moderno*, 10 (1978), pp. 167-183.

sociale e ideologico (quello della *fin'amors*, appunto) che con la rovina di Amore, «remese et faillie» perché «li faus amant l'ont fait du tout faillir» (vv. 24-25), si scoprono sovvertiti. La caduta di *Amors* è ineluttabile, un ritorno al nulla; su tutto regna la morte, che non riguarda solo il singolo, ma la collettività, perché è innanzitutto morte di un ideale:

Por ce di ge qu'Amors vient de noiant:
de noient vient et a noient retourne. (vv. 23-24)

Morte est Amors, mort sont cil qui amoient. (v. 40)¹⁸

3. GACE BRULÉ E IL CASTELLANO DI COUCI: IL RITORNO ALL'ORTODOSSIA

A questa canzone risponde, con tutta evidenza, Gace Brulé, che ad un «amis Gillés» invia la sua *Tant m'a mené force de seignorage* (L 65.77 – R 42)¹⁹, nella quale al doloroso e tormentato rifiuto espresso in *Chanter m'estuet* oppone una concezione della *fin'amors* nella quale non c'è spazio per la rinuncia, e che comporta la sopportazione e l'accettazione della sofferenza d'amore fino alle estreme conseguenze:

Tant m'a mené force de seignorage
et une amours qui au cuer me descent,
que je ne puis pluz celer mon corage,
si chanterai, s'ire nel me desfent. (vv. 1-4)

Teus est l'amours qui m'alume et esprent:
morir en puis, maiz point ne m'en repent,
quar mon fin cuer li donai d'avantage
quant j'esguardai son cors premierement. (vv. 11-14)

Quello di Gace è un aperto rimprovero all'amico spinto a mal consiglio dal tormento d'amore²⁰: il rifiuto dell'esperienza erotica non è un'opzione accettabile per l'amante, giacché «fins amis doit

¹⁸ Per l'ordine delle 5 strofe di R 15 Dyggve si basa sui mss. KNPX. Nel solo U, che non riporta la *cobla* IV, un'ulteriore strofa (VI) figura in chiusura del componimento; la si potrebbe però considerare vagamente sospetta, giacché alla consueta invettiva contro le donne aggiunge negli ultimi versi un 'lieto fine' – un poco posticcio – con la menzione di una dama esente dalle critiche scagliate fino a quel momento contro il resto del genere femminile, e anzi in grado di risvegliare nuovamente il cuore del poeta: «j'en sai une, si me voloit amer, / de bone amor aseürez seroie» (vv. 47-48).

¹⁹ Un esperimento di analisi semiotica di questo componimento è in Paul Zumthor, «Le chant et ses signes. Essai d'analyse sémiotique d'une chanson de trouvère», in *Farai chansonneta novele. Essais sur la liberté créatrice au Moyen Age: hommage à Jean-Charles Payen*, Caen, Université de Caen, 1989, pp. 445-456.

²⁰ Questo il testo dell'*envoi*: «Amis Gillés, lonc tans m'a traveillié / ma loiautez qui ne peut pas remaindre; / si cuit qu'Amors vous ait mesconseillié» (vv. 42-25).

morir ou ataindre / ce qu'a tous jours pensé et covoitiié» (vv. 34-35). Si tratta di un punto di fondamentale importanza nel pensiero poetico di Gace, che in termini molto simili in *Oez por quoi plaign et sopir* (L 65.54 – R 1465) afferma perentoriamente che «bon amer fait jusqu'a la mort»²¹. I due termini *amors* e *morte* che Gilles aveva provocatoriamente accostato in una totale negazione dell'esperienza amorosa sono ricondotti da Gace all'interno del quadro concettuale della *fin'amors* e al corretto rapporto che li lega nella sua concezione dell'etica amorosa, in un procedimento di normalizzazione ideologica che disinnesci il potenziale iconoclasta di *Chanter m'estuet*²². L'intera operazione condotta da Gilles è inammissibile nel codice poetico di Gace, che non solo non ammette l'abbandono del servizio amoroso, ma neppure concede spazio al lamento:

Nus se doit de loial Amour plaindre
 puis qu'il i a son service otroié.
 Ce n'a mestier (vv. 36-38).

Il terzo vertice del triangolo poetico (e polemico) che stiamo considerando è il Castellano di Couci, che interviene nel dibattito con *La douce voiz du louseignol sauvage* (L 38.7 – R 40)²³.

Questa terza canzone e l'insieme dello scambio con Gilles de Viés-Maisons e Gace Brulé sono stati esaminati con acribia e perizia musicologica da Jörn Gruber²⁴, nel tentativo di ricostruire con maggiore rigore le coordinate metrico-formali che strutturano questo

²¹ Si confrontino anche i versi di *Lanque voi l'erbe resplandre* citati poc'anzi (p. 35); per un'analisi dell'importanza dei lessemi *morte* e *dolore* nel canzoniere di Gace Brulé cfr. Zaganelli, *Aimer, sofrir, joir*, p. 119 ss.

²² Secondo Marc-René Jung («A propos de la poésie lyrique courtoise d'oc et d'oïl», in *Studi francesi e provenzali* 84/85, a c. di M.-R. Jung e G. Tavani, L'Aquila, Japadre, 1986, p. 32) «R. 42 de Gace Brulé est sans aucune doute une réplique orthodoxe à la mala canso de Gillés. Elle concerne un point de doctrine: si Gillés a cru établir la *seigneurie* sur celle qui l'a déçu, Gace fait savoir à son ami que la *force de seigneurage* vient de l'amour, de sorte que l'amour loyal est surtout et avant tout celui de l'amant, non point celui de la dame».

²³ Numero II dell'edizione Lerond, dalla quale cito.

²⁴ Jörn Gruber, *Die Dialektik des Trobar. Untersuchungen zur Struktur und Entwicklung des occitanischen und französischen Minnesangs des 12. Jahrhunderts*, Tübingen, 1983 [Beihfte zur ZRP, Band 194], pp. 242-255; tr. it. di M. Bonafin: «Il dibattito cifrato sull'amore fra i trovieri Gillés de Viés-Maisons, Gace Brulé e Chastelain de Couci», in *La lirica*, a c. di L. Formisano, Bologna, Il Mulino, 1990, pp. 339-356. Cito dalla traduzione italiana. Nel suo serratissimo esame di *La douce voiz du louseignol sauvage* Gruber intende esplicitamente superare i limiti dell'indagine condotta sul medesimo componimento da Paul Zumthor (*Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, 1972 [2000], p. 196 ss.): «lo studioso dedica alla canzone un'analisi immanente al testo, di cui si limita a sezionare solo la forma esteriore, trascurando invece i segnali decisivi che il Castellano fornisce agli intenditori che lo ascoltano per una comprensione appropriata della canzone» (Gruber, «Il dibattito cifrato sull'amore», pp. 323-343). Il duro giudizio di Gruber investe in realtà l'insieme di quella che ritiene «l'infruttuosità ermeneutica delle teoria e del metodo di Zumthor» (ivi, p. 342); la contro-analisi della canzone del Castellano di Couci e del dibattito ad essa collegato gli dà anche l'opportunità di esprimere una critica al formalismo di Guiette e Dragonetti che a suo parere Zumthor «radicalizza [...] escludendo ogni intertestualità, foss'anche solamente basata su concordanze topiche» (*ibidem*).

dibattico poetico²⁵. Gruber è in grado di dimostrare che R 40 del Castellano si apre doppiamente *cum auctoritate*, perché se musicalmente cita *Tant m'a mené force de seignorage* di Gace, testualmente è una ripresa fedelissima del *comensamen* di *La doussa votz ai auzida* di Bernart de Ventadorn (PC 70,23)²⁶. In aggiunta a ciò, egli rileva che fra tutte le poesie liriche francesi che cominciano con un *décasyllabe* in *-age* le uniche tre risalenti al XII secolo sono esattamente le tre canzoni di Gilles de Viés-Maisons, Gace Brulé e del Castellano di Couci di cui si sta parlando, e trae indicazioni anche dalla forma metrica dei tre componimenti:

R 15:	10 a b a b b a b a	<i>coblas singulars</i>
R 42:	10 a b a b b a b	<i>coblas doblas</i>
R 40:	10 a b a b b a b a	<i>coblas unissonans.</i>

L'ordinamento –cronologico e di dipendenza– delle canzoni che compongono il dibattito si ricava, secondo Gruber, dal passaggio da *coblas singulars* a *doblas*, e infine a *coblas unissonans*²⁷.

Inserendosi nel dibattito, il Castellano si rifà con particolare evidenza a Gilles de Viés-Maisons, riprendendo e ribaltando a più riprese i versi della prima strofa di R 15:

La douce voix du louseignol sauvage
 qu'oi nuit et jour cointoier et tentir
 m'adoucist si le cuer et rassouage
 qu'or ai talent que chant por esbaudir;
 bien doi chanter puis qu'il vient a plaisir

²⁵ Nel contempo, Gruber intende contraddire lo sbrigativo giudizio di Dragonetti (*La technique poétique*, p. 360), secondo il quale la ricostruzione di Dyggve –pur ingegnosa– mancherebbe di solidità in assenza di prove decisive, data la generale omogeneità stilistica e tematica della lirica d'oil. L'ipotesi di Dyggve è invece accettata senza riserve da István Frank («La chanson *Lasso me* de Pétrarque et ses prédécesseurs», *Annales du Midi*, LXVI [1954], pp. 259-268).

²⁶ Gruber, «Il dibattito cifrato sull'amore», pp. 343-345. Luciano Rossi ha inoltre segnalato i rapporti esistenti fra R 40 del Castellano, *Mout m'alegra douza voz per boscaje* di Guillem de Cabestany (PC 213,7), *Un sirventes voil obrar d'alegratge* di Bertran de Born lo filh (PC 81,1a: è *contrafactum* della precedente), e altre poesie di Bernart de Ventadorn: cfr. «Il cuore, mistico pasto d'amore: dal 'Lai Guirun' al *Decameron*», *Studi provenzali e francesi* 82, L'Aquila, Japadre, 1983, pp. 28-128 (soprattutto pp. 98-106) e, particolarmente a proposito di Guillem e Bertran, «Mout m'alegra douza vos per boscaje», *Cultura Neolatina*, 39 (1979), pp. 69-76. Jung («A propos de la poésie lyrique», soprattutto pp. 18-30) ha ampliato il dossier soffermandosi soprattutto sul motivo degli uccelli e sul triangolo Bernart de Ventadorn - Castellano de Couci - Gace Brulé; il tema è stato poi ripreso, in un contesto più ampio e con un interesse specifico per il ruolo del Castellano all'interno delle possibili serie intertestuali, da Roy Rosenstein, «La douce voix du Chastelain: le Chastelain de Couci et les troubadours, vingt ans après», in A. Toubert (ed.), *Le rayonnement des troubadours. Actes du colloque de l'AIEO, Amsterdam, 16-18 octobre 1995*, Amsterdam - Atlanta, Rodopi, 1998, pp. 227-254.

²⁷ «Il climax significa senza dubbio che il Castellano supera il modello ([R] 15) e la replica ([R] 42), ipotesi che concorda col risultato dell'analisi musicale» (Gruber, «Il dibattito cifrato sull'amore», p. 347).

cele qui j'ai fait de cuer lige homage;
 si doi avoir grant joie en mon corage,
 s'ele me vent a son oez retenir. (vv. 1-8)

Onques vers li n'eu faus cuer ni volage,
 si m'en devroit pour tant mieuz avenir,
 ainz l'aim et serf et aour par usage (vv. 10-12)

Tant ai en li ferm assis mon corage
 qu'ailleurs ne pens, et Diex m'en dait joïr!
 c'onques Tristanz, qui but le beverage,
 pluz loiaument n'ama sanz repentir;
 quar g'i met tout, cuer et cors et desir,
 force et pooir, ne sai se faiz folage;
 encor me dout qu'en trestout mon eage
 ne puisse assez li et s'amour servir. (vv. 17-24)

Je ne di pas que je face folage,
 nis se pour li me devoie morir,
 qu'el mont ne truis tant bele ne si *sage* (vv. 25-27)

Il v. 12 del Castellano («ainz l'aim et serf et aour par usage») riprende il v. 6 di *Chanter m'estuet*, così come l'ha trasmesso il ms. X; il testimone M, al contrario, in questo punto legge «Non pas pour ce que j'aie cuer volage», lezione prossima al v. 10 di R 40 e a sua volta debitrice della *La doussa votz ai auzida* di Bernart de Ventadorn (vv. 33-34: «Mout l'avia gen servida / tro ac vas mi cor volatge»). Curiosamente, quindi, *La douce voiz du louseignol sauvage* sembra fare riferimento a due lezioni alternative dello stesso verso, il che ha portato Jung a supporre che il Castellano potesse avere conoscenza di due differenti versioni di R 15²⁸. Se, come suggerisce Gruber, R 15 e R 42 si presentano rispettivamente come *mala canso* e *bona canso* di risposta e come sequenza tesi-antitesi, allora si può dire che il Castellano operi una 'sintesi lirica' che supera le opposte posizioni di Gilles (la 'negazione' dell'amore) e Gace (la 'negazione della negazione'), attraverso una accurata riformulazione, e confutazione, dei postulati di Gilles²⁹.

4. LA RISPOSTA *CUM AUCTORITATE* DI GILLES DE VIÉS-MAISONS

Il dialogo polemico a tre però non termina qui; anzi, bisogna agguinzarvi un capitolo particolarmente degno di attenzione che riguarda

²⁸ «Mais cette hypothèse complique peut-être inutilement les choses» (Jung, «A propos de la poésie lyrique», p. 31). Al contrario, Gruber nella sua analisi utilizza sempre il testo tradito da M, che include solamente le prime tre strofe e con l'ordine (rispetto alla versione maggioritaria di KNPX, edita da Dyggve) I, III, II.

²⁹ Gruber, «Il dibattito cifrato sull'amore», pp. 350-354.

la contro-risposta di Gilles de Viés-Maisons. *Se per mon chant me deuisse aligier* (L 88.3 – R 1252) rielabora infatti in maniera inedita il genere liturgico della *cantio cum auctoritate*, creando un precedente cui si ispireranno il catalano Jaufre de Foixà³⁰ e lo stesso Petrarca (nella canzone *Lasso me, ch' i' non so in qual parte pieghi*)³¹. Ciascuna delle quattro strofe di cui la poesia si compone in una delle due versioni trasmesse (quella contenuta nel solo ms. C) termina citando integralmente l'*incipit* di una canzone di un altro troviero, secondo il seguente schema:

I. v. 7: Castellano di Couci, *La douce voix du louseignol sauvage* (L38.7 – R 40)

II. v. 14: Gace Brulé, *Tant m'a mené force de seignorage* (L65.77 – R 42)

III. v. 21: Gace Brulé, *De bone amour et de leaul amie* (L65.25 – R 1102)

IV. v. 28: Blondel de Nesle, *Quant je pluz sui en paour de ma vie* (L24.19 – R 1227)

L'altra versione, largamente maggioritaria nella tradizione manoscritta (è tradita dai mss. IKNPXMRT), è sostanzialmente analoga alla precedente per ciò che concerne le strofe I e II, ma a queste ne aggiunge altre tre prive di citazioni, più un *envoi*. Nella premessa alla sua edizione della canzone Dyggve si dice convinto che la versione trasmessa da C rappresenti l'originale³², e la sua autenticità – si arguisce – si dovrebbe proprio alla struttura particolarmente ricercata. Gruber è di opinione diametralmente opposta, e ricorda che in C (*recentior* e privo di notazione musicale) la poesia è attribuita a Jaque d'Amiens; la versione più prossima all'originale sarebbe, a suo parere, quella trasmessa da M, che nel codice è ascritta allo stesso Gilles de Viés-Maisons³³. Anche nel caso di *Se per mon chant me*

³⁰ Si tratta della canzone *Be m'a lonc temps menat a guiza d'aura* (PC 304,1), composta di sei strofe più una *tornada* ciascuna di esse chiusa dalla citazione di un *incipit* (cfr. Martín De Riquer, *Los trovadores. Historia literaria y textos*, Barcelona, Planeta, 1975, III, pp. 1650-1652). Un altro caso simile ma raramente menzionato in riferimento al modello della *cantio cum auctoritate* riguarda il trovatore galego-portoghese Airas Nunez, nella cui pastorella *Oi og'eu ña pastor cantar* (LPGP 14,9) si trovano inseriti a mo' di *refrán* quattro frammenti di altrettante *cantigas de amigo* (cfr. Giuseppe Tavani, *A poesia de Airas Nunez*, Vigo, Galaxia, 1963, p. 51 e pp. 83-89).

³¹ Cfr. Frank, «La chanson *Lasso me* de Pétrarque», p. 264.

³² Petersen Dyggve, *Trouvères et protecteurs de trouvères*, p. 69.

³³ In T l'attribuzione è a «Me sire Gilles», mentre KNPX, strettamente imparentati e verosimilmente prodotti in uno stesso *scriptorium*, assegnano la canzone a Jaque de Hesdin; nel più tardo R essa è invece ascritta a Audefroï le Bastart (cfr. Dyggve, *Trouvères et protecteurs de trouvères*, p. 72). Il testimone C (Bern, Burgerbibliothek 389), organizzato secondo un criterio alfabetico, è latore di numerosi *unica*, fra cui 7 poesie di Jaque de Cambrai e l'intero *corpus* di Jaque d'Amiens; parzialmente imparentato con U, attinge probabilmente anche ad altre fonti, rappresentando il prodotto stratificato dell'accumulazione di materiali di diversa origine (cfr. Paola Moreno, *Intavolare: tables de chansonniers romans, série coord. par M. Tjssens. II. Chansonniers français, 3. C: Bern, Burgerbibliothek 389*, Liège, Université de Liège, 1999, p. 30 ss.). Le attribuzioni del codice, in generale poco attendibili, sono particolarmente inaffidabili nel caso di Gilles de Viés-Maisons: nessuna delle tre canzoni di Gilles trasmesse da C (oltre a R 15 e R 1252, L 87.1 – R 1356: *Je chans, mais c'est mauvais signes*) risulta correttamente assegnata, essendo una, come si è detto, ascritta a Jaque d'Amiens e le altre due anonime (per

deüsse aligier l'analisi di Gruber è, come sempre, rigorosa e penetrante, benché si concentri quasi esclusivamente sulla prima strofa; lo studioso riconosce il rapporto che lega la prima *cobla* di R 1252 alla prima di R 40 del Castellano, spiegando come Gilles stabilisca una precisa ripresa intertestuale di *La douce voiz du louseignol sauvage* applicando il metodo dell'inversione formale e semantica³⁴.

Nel decidere quale si debba considerare la versione legittima di R 1252 Marc-René Jung parteggia implicitamente per Dyggve, giacché fa un tentativo per ricondurre anche le altre due canzoni citate (in C) all'alveo del medesimo dibattito letterario. Ci riesce solamente in parte, perché se *De bone amour et de leaul amie* gli sembra offrire qualche spunto in questo senso, i rapporti di *Quant je pluz sui en paour de ma vie* con i temi della nostra polemica gli appaiono più generici. Relativamente alla prima, canzone di finissima fattura dall'elaborata struttura a *coblas* contemporaneamente *capcaudadas* e *capfinidas*, Jung cita i vv. 13-14, che a suo parere potrebbero rappresentare una risposta all'affermazione iniziale di *Chanter m'estuet*:

Aimer m'estuet, ne m'en puis plus sosfrir,
celi cui ja ne vanra a plaisir

mentre con il v. 28 Gace controbatterebbe al «jamés d'amors ne me prendra envie» (v. 15) di Gilles:

ainz amerai ce qui n'ainme mie.

Quanto alla poesia di Blondel, Jung non può che limitarsi a rilevare una generica antitesi rispetto all'atmosfera della *mala canso* di Gilles; ciò vale particolarmente per l'apertura:

Quant je pluz sui en paour de ma vie
et je mais doi par raison estre liés je mieuz doi par raison estre iriez M
lors me semont ma volentez et prie
et fine amours que je soie envoisiez. (vv. 1-4)³⁵

contro, a Gilles sono attribuite due canzoni non sue: L 230.1 – R 244 di Robert de Memberoles e L 106.2 – R 1088 di Guiot de Dijon). Cfr. Dyggve, *Trouvères et protecteurs de trouvères*, pp. 48-57.

³⁴ Gruber, «Il dibattito cifrato sull'amore», pp. 354-355; Gruber segnala anche –riprendendo un'osservazione di Frank («La chanson *Lasso me* de Pétrarque», p. 264)– che la struttura metrico-musicale di *Se per mon chant me deüsse aligier* si rifà a R 42 di Gace Brulé, aggiungendo così un ulteriore elemento alla trama intertestuale. Stupisce un poco che Gruber chiuda il suo saggio sul «dibattito cifrato sull'amore» con un'apologia della portata innovativa e anticipatoria che il talento di Gilles de Viés-Maisons dimostra di possedere in R 1252, giacché la versione che egli ritiene autentica di fatto non rappresenta il modello di perfezione formale che sarà preso a modello, fra gli altri, da Petrarca.

³⁵ Cito da Yvan G. Lepage, *L'œuvre lyrique de Blondel de Nesle*, Paris, Champion, 1994.

La questione relativa all'autenticità dell'una o dell'altra versione di R 1252 pare insolubile in assenza di dati più significativi; sia Dyggve che Gruber giustificano molto sommariamente la propria posizione, e né gli argomenti dell'uno né quelli dell'altro appaiono decisivi. Si potrebbero tuttavia aggiungere alcuni elementi che mi pare non siano stati presi in considerazione fino a questo momento, di per sé forse non dirimenti ma comunque degni di essere tenuti in conto.

Innanzitutto, confrontiamo la struttura di quelle che Dyggve ha chiamato rispettivamente versione I (ms. C, per lui autentica) e II (mss. IKNPXMRT, più vicina all'originale secondo Gruber, che in particolare privilegia la versione tradita da M):

Versione I: 10 a b a b b a b (4 str.) – *coblas doblas*

Versione II: 10 a b a b b a b (5 str. + *envoi*: b a b) – *coblas unissonans*

In entrambe le versioni le *coblas* successive alla prima sono *capdenals*, ovvero si aprono tutte con l'apostrofe all'amata: «Dame...»; fa eccezione, prevedibilmente, l'*envoi* della versione II, nel quale il poeta si rivolge direttamente alla canzone. La stessa presenza di tale *envoi* nella versione maggioritaria nei codici è un dato atipico nel pur ridottissimo *corpus* poetico di Gilles de Viés-Maisons: su 5 canzoni, infatti, solamente *Je chans, mais c'est mauvais signes* (L 87.1 – R 1356 = 200)³⁶ possiede una *tornada*, che però è metricamente identica alle altre *coblas* (a differenza di ciò che accade in R 1252, dove vengono ripresi solamente gli ultimi tre versi della strofa). Inoltre, nella versione di *Se per mon chant me deüssé aligier* trasmessa dalla maggioranza dei testimoni un elemento un po' sospetto è il riuso di alcuni rimanti, nello sforzo –difficoltoso, si direbbe– di mantenere il carattere *unissonans* della canzone fino alla fine:

folage: v. 9 (ai empris grant folage) e v. 25 (loiaument sanz folage)

sage: v. 26 (del mont la pluz sage) e v. 38 (pluz vaillant ne pluz sage)

acointier: v. 27 (vous pri ne vuillez acointier) e v. 37 (pluz loial ne porroit acointier)

renhaitier: v. 3 (a moi renhaitier) e v. 31 (de mi renhaitier)

+ m'assoage (v. 4) – je m'en rassoage (v. 32)

Il testo trasmesso da C non presenta inconvenienti di questo tipo e dalla sua parte ha, con tutta evidenza, il fascino della creazione geometricamente perfetta; se da una parte non è facile immaginare una cosciente applicazione del modello *cum auctoritate* solamente ad un

³⁶ Si tratta una delle due poesie (l'altra è *J'oi tout avant blasmé, puis voil blasmer*, L 87.2 – R 769) che il gruppo KNPX attribuisce a «Gilles de Maisons», personaggio verosimilmente identico al nostro troviero; la sua tradizione si presenta complessa per ciò che riguarda il numero e l'ordine delle strofe, due delle quali (che l'editore ritiene apocrife) sono presenti nel solo H, mentre una terza presenta versioni alternative in U e KNPX (cfr. Dyggve, *Trouvères et protecteurs de trouvères*, pp. 77-80).

terzo della canzone (le strofe I e II), dall'altra l'idea che l'autore della versione I abbia saputo migliorare così sensibilmente il testo di Gilles non sembra particolarmente verosimile, benché non si possa escludere. A fronte del dettato più banale e ripetitivo della versione II, che appare un po' incoerente con i raffinati mezzi espressivi altrove dimostrati da Gilles, la canzone tradita da C sembra rivelare una costruzione più complessa, non solo per la presenza delle altre due citazioni, ma anche per la capacità di integrare nel tessuto poetico più di un richiamo alle canzoni di Gace Brulé e Blondel de Nesle riprese rispettivamente nelle strofe III e IV. Se il v. 27 («en boen espoir me fait reconforter») riprende forse la «bone esperance» che chiude la strofa I e apre la II di *De bone amour et de leaul amie*, i vv. 15-16 («Dame, quant vos plairait gueridoneir / les malz d'amors, se serait signorie») possono essere letti come un richiamo ai vv. 37-40 di *Quant je pluz sui en paour de ma vie*:

Ne desservir
ne puis par mal souffrir
que la painne vueille guerredouner,
que j'ai pour li eüe

Si tratterebbe di una struttura chiasmica che nella strofa dedicata alla citazione di Gace includerebbe un riferimento alla canzone di Blondel, e viceversa. Nel contempo, il richiamo alla ricchezza morale che viene da «honors e cortoisie» (implicitamente contrapposta a quella materiale che è appannaggio degli avidi: cfr. vv. 18-20)³⁷ e la presenza della dittologia antonimica «savoirs ou folie» (v. 23) rimandano a *Chanter m'estuet, car pris m'en est corage*. È pur vero che la versione II di *Se per mon chant me deüsse aligier* permette di restringere il dibattito poetico ai soli componimenti che già conosciamo come parte del dialogo a tre voci; ma è ben possibile – e anzi probabile, a mio parere – che al di là del 'botta e risposta' diretto fra Gilles, Gace e il Castellano l'eco della polemica avesse sollevato altre reazioni³⁸.

Secondo Dyggve il secondo *envoi* di *Douce dame, grez et graces vous rent* di Gace Brulé (L 65.31 – R 719; il primo è dedicato a «Renaut») farebbe riferimento contemporaneamente a R 15 e R 1252:

³⁷ «Car se seroit honors et cortoisie; / et de tout ceu estes vos enrichie / pluz ke nulle».

³⁸ Secondo Dyggve (*Gace Brulé*, pp. 59-62) il secondo *envoi* della *chanson de croisade Bien me deüsse targier* di Conon (L 50.4 – R 1314) rappresenterebbe proprio un richiamo alla *mala canso* di Gilles; i versi sono complicati da una lacuna, dal cui risanamento dipende grandemente l'interpretazione del riferimento. Nell'edizione Wallensköld (Axel Wallensköld, *Les chansons de Conon de Béthune*, Paris, Champion, 1921) il passaggio in questione è però relegato in nota come apocrifo; al contrario, Bédier (Joseph Bédier – Pierre Aubry, *Les chansons de croisade avec leurs mélodies*, Paris, Champion, 1909 [rist. Genève, Slatkine, 1974]) lo considera autentico, senza tuttavia associarlo in alcun modo a Gilles de Viés-Maisons.

Par Deu, Gilet, faus amanz desloiez,
 qui d'amors s'est partiz et esloignez,
 vaut assez pis c'uns autres enragiez;
 chastoiez en vous et l'autre dolant. (vv. 40-43)

Il rapporto fra Gace e Gilles dovette comunque essere particolarmente intenso, visto che anche *Quant fine amours me proie que je chant* (L 65.62 – R 306) è inviata a Gilles (e anche a Noblet, destinatario della prima *tornada*)³⁹; ma neppure Blondel de Nesle poteva essere estraneo al circolo letterario che ruotava intorno a Gace Brulé, come prova il già citato envoi di *A l'entree de la saison*.

5. IL 'DIBATTITO CIFRATO' SUL CANTO D'AMORE

Nel suo insieme la polemica che prende le mosse da *Chanter m'estuet* è stata interpretata, per riprendere la bella definizione di Gruber, come un 'dibattito cifrato sull'amore'. E ve n'è ben ragione, giacché nelle sue coordinate fondamentali essa oppone al rifiuto dell'amore espresso nella *mala canso* il ripristino dei valori della *fin'amors* (e alla possibilità del *comjat* la fedeltà ad oltranza); ma non è l'unica lettura possibile, o meglio: non è l'unica dimensione di questo dibattito, che sembra vertere su un tema contemporaneamente ideologico e metaletterario. In tal senso, il valore 'di rottura' di *Chanter m'estuet*, per altri versi giustamente ridimensionato da Gruber contestualizzandolo nel quadro convenzionale della *mala canso*⁴⁰, può essere recuperato in un'ottica differente, sottolineandone le implicazioni in un contesto poetico in cui l'atto stesso del comporre è inscindibile dal sentimento amoroso, positivo o negativo che esso sia.

Non è certo necessario ricordare la centralità del motivo del 'canto per amore' nella poesia trobadorica e poi, in maniera quasi totalizzante, nella poesia erotica d'*oil*⁴¹. Nell'esaminare la traiettoria del 'canto per amore' dai trovatori alla scuola siciliana, Maria Luisa Meneghetti ha sottolineato come in ambito oitanico il «nume protettore – occulto ma non troppo – di questo statuto» sia con tutta evidenza Bernart de Ventadorn⁴², illustrando innanzitutto lo stretto rapporto che lega *Li pluseur ont d'Amours chanté* (L 65.47 – R 413) e *Grant pechié fait qui de chanter me prie* (L 65.37 – R1199, 1751)⁴³ di Gace

³⁹ Tale circostanza si ripete identica in *Chanter me fet ce dont je crien morir* di Pierre de Molins (L 207.1 – R 1429): il primo envoi è a *Noblet* (che Dyggve identifica con Guillaume de Garlande, signore di Livry, destinatario anche di *Chançon legiere a entendre* di Conon de Béthune), il secondo a *Gillet*.

⁴⁰ Cfr. Gruber, «Il dibattito cifrato sull'amore», pp. 350-351.

⁴¹ All'occorrenza del campo semantico di *chant/chanter* (vs *parler* e in relazione con *aimer*) nelle canzoni dei trovieri ha dedicato alcune pagine Zumthor (*Essai de poétique médiévale*, pp. 205-219) e prima di lui Dragonetti (*La technique poétique*, p. 141 ss.) ne ha esaminato la frequenza d'uso come *topos* esordiale.

⁴² Maria Luisa Meneghetti, *Il pubblico dei trovatori*, Modena, Mucchi, 1984, p. 203.

⁴³ Meneghetti sottolinea però come in questo secondo caso «la purezza del motivo

Brulé rispettivamente alle *coblas* iniziali di *Non es meravelha s'eu chan* (PC 70,15) e *Chantars no pot gaire valer* (PC 70,31). Riporto qui la prima *cobla* di quest'ultima, che rappresenta probabilmente la più cristallina dichiarazione di poetica bernardiana relativamente a questo tema:

Chantars no pot gaire valer,
 si d'ins dal cor no mou lo chans;
 ni chans no pot dal cor mover,
 si no i es fin'amors coraus.
 Per so es mos chantars cabaus
 qu'en joi d'amor ai et enten
 la boch'e-ls olhs e-l sen. (vv. 1-7)⁴⁴

Nell'istituire paragoni, relazioni e possibili derivazioni fra la poesia occitanica e quella d'*oil* –tema peraltro già estesamente indagato su più fronti– è sempre bene tenere a mente una perentoria quanto assennata osservazione di Marc-René Jung: «Comparer les trouvères aux troubadours est à la fois peu original et plus que téméraire»⁴⁵. Ciononostante, una volta evocata la figura di Bernart de Ventadorn risulta quasi impossibile non cedere alla tentazione di leggere, *a posteriori*, la *mala canso* di Gilles de Viés-Maisons come una fiera ed esplicita dichiarazione anti-bernardiana: a fronte dell'inderogabile equazione *fin'amors* > canto, che tanta importanza assumerà nella poetica trovierica, Gilles rivendica il diritto di cantare *senza* amore, ovvero di non amare e nonostante ciò seguitare con il proprio canto («Et se je chant, li deduit en sont mien, / si chanterai sanz amors, par usage», vv. 5-6). In questo modo egli si pone più o meno esplicitamente in polemica con il principio bernardiano che associa indissolubilmente l'interruzione del rapporto d'amore alla cessazione del canto, e che è illustrato, *e negativo*, nella celebre canzone dell'allodola: «De chantar me gic e·m recre, / e de joi e d'amor m'escon» (*Can vei la lauzeta mover*, vv. 59-60)⁴⁶.

bernardiano [sia] 'inquinata' da un tentativo di accomodamento cortigiano»: «una volta proclamato l'obbligo, per il poeta, di esprimersi solo sotto l'urgenza del suo sentimento, Gace mira a porre realisticamente in primo piano le sue qualità poetiche, sottolineando [...] che il suo ruolo 'sociale' di cantore della *fin'amor* va esercitato comunque, a beneficio e ammaestramento della comunità cortese» (ivi, p. 204).

⁴⁴ Cito da Martin de Riquer, *Los trovadores*, 1975, I, p. 369 (che a sua volta riprende l'edizione Appel: *Bernart von Ventadorn, seine Lieder mit Einleitung und Glossar*, herausgegeben von Carl Appel, Halle, Niemeyer, 1915).

⁴⁵ Marc-René Jung, «Rencontres entre troubadours et trouvères», in *Contacts de langues, de civilisations et intertextualité. III^{ème} congrès international de l'AIEO, Montpellier, 20-26 septembre 1990*, Montpellier, Centre d'Etudes Occitanes de l'Université de Montpellier, 1992, III, pp. 991-1000.

⁴⁶ Martin de Riquer, *Los trovadores*, I, p. 387. In questa stessa linea anti-*lauzeta* si colloca più di una *mala canso* provenzale: fra queste la famosa e più volte imitata *Si be·m partetz, mala dompna, de vos di Gui d'Ussel* (PC 194,19), che dovrebbe risalire però al 1196-97, e sarebbe quindi più tarda di R 15 di almeno un decennio (cfr. De Riquer, *Los trovadores*, II, p.

È significativo in tal senso che il Castellano di Couci inserisca nella prima strofa di *La douce voiz du louseignol sauvage* –che, come si è ricordato, riprende fedelissimamente l'apertura di *La doussa voz ai auzida* di Bernart– un riferimento al canto, e più precisamente alla ragione del canto, che è anche un'affermazione di ortodossia bernardiana:

bien doi chanter puis qu'il vient a plaisir
 cele qui j'ai fait de cuer lige homage;
 si doi avoir grant joie en mon corage,
 s'ele me vent a son oez retenir. (vv. 5-8)

La risposta di Gace si apre anch'essa con una nuova affermazione del principio del canto per amore, ma questa volta declinato al negativo: se nel cuore del Castellano alberga *joie*, quello di Gace ospita *ire*, ma il potere di Amore –e dell'amata che causa la sofferenza del poeta– è così grande che l'emozione tracima e il canto non può che sgorgare spontaneamente.

Tant m'a mené force de seignorage
 et une amours qui au cuer me descent,
 que je ne puis pluz celer mon corage,
 si chanterai, s'ire nel me desfent;
 que cele n'a grevé trop longuement
 qui de mon cuer ne prist onques hostage,
 puis qu'ele l'ot a son commandement. (vv. 1-7)

Il Castellano e Gace rappresentano e interpretano le due opposte facce di una stessa poetica, sottolineandone rispettivamente gli aspetti solari (il *début printainier*, la *joie*) e quelli più cupi (l'*ire*, l'insistenza sui motivi della morte e del *martire*). In entrambi i casi, però, non si dà canto senza amore; accanto ad un quesito, in qualche modo 'classico', di etica amorosa (è possibile 'ritirarsi' dall'amore?) il dibattito ne discute un secondo ad esso strettamente associato, di carattere metaletterario: è possibile cantare senza essere mossi dall'amore? Relativamente a tale questione, la 'risposta alle risposte' di Gilles –l'elaborata *cantio cum auctoritate*– presenta una soluzione di compromesso: «se con il mio canto dovessi riuscire ad alleviare la mia sofferenza, esso avrebbe dimostrato la sua utilità, giacché non c'è foglia o fiore o uccellino cinguettante che possa riconfortarmi». Se in questo modo Gilles fa un passo indietro rispetto alle affermazioni tetragone della *mala canso*, non rinuncia però ad una punta

1017). Cfr. anche Robert Archer – Isabel de Riquer, *Contra las mujeres: poemas medievales de rechazo y vituperio*, Barcelona, Quaderns Crema, 1998, p. 18 ss.; sulla popolarità e influenza di PC 194,19 cfr. anche Angelica Rieger, «La mala canso de Gui d'Ussel, un exemple d'inter-textualité de pointe», in *Contacts de langues*, III, pp. 1071- 1088.

di polemica, giacché nell'apertura di *Se per mon chant me deüsse aligier*, accanto alla raffinata ripresa della prima *cobla* di R 40 del Castellano, mi pare si possa ravvisare anche un intenzionale ribaltamento dell'*incipit* di *Can vei la flor, l'erba vert e la folha* di Bernart de Ventadorn:

Can vei la flor, l'erba vert e la folha
 et au lo chan dels auzels pel boschatge,
 ab l'autre joi, qu'eu ai en mo coratge,
 poya mos chans e nais e creis e brolha (vv. 1-4)

Se per mon chant me deüsse aligier
 de l'ire grant ke j'ai en mon couraige,
 mestier m'avroit, car a moi leecier
 ne mi valt riens, ne ne mi rasuaige
 fuele ne flors, chans d'oixiaus per boscaige (vv. 1-5)

Con il riferimento a Bernart, Gilles intende segnalare di aver colto i riferimenti contenuti in R 40 e contemporaneamente difendere, almeno parzialmente, le sue affermazioni precedenti rispetto al tema del canto d'amore; ma è vero che per ciò che concerne l'altra questione, quella relativa al rifiuto della donna che ha causato tanta sofferenza, la marcia indietro del troviero è più radicale, e il tono è tutt'altro da quello della *mala canso*. Lo stesso Gilles si ripositiona volontariamente nell'orbita della *fin'amors*, accettando le dolorose conseguenze dell'amore che lo tormenta:

Dame, bien voi, vo sens me fait penser
 a vostre amor, soit savoirs ou folie;
 lou keil ke soit, j'ai ne m'en quier osteir
 aincor soit ceu que la dolor m'ocie (ms. C, vv. 22-25)

In quest'ottica, entro il quadro di una finale accettazione delle amare implicazioni del sentimento (che ci fa immaginare un Gilles mestamente redento e disposto a ritrattare gli eccessi del suo anatema contro l'amore), acquista più senso la scelta degli altri due componimenti citati in R 1252 (e più corpo l'ipotesi che la versione tradita da C possa essere quella autentica): contro il «chanter m'estuet» («sanz amors») della *mala canso* ha vinto l'«amer m'estuet» di Gace (*De bone amour et de leaul amie*, v. 13), nella consapevolezza che il canto del poeta, anche nel momento in cui egli crede di potersi emancipare dal sentimento e da ciò che ne consegue, non è altro che un tentativo di lenire la propria sofferenza.

Quant je pluz sui en paour de ma vie
 et je mains par raison estre liés,

lors me semont ma volentez et prie
 et fine amours que je soie envoisiez.
 S'ele m'occit, suens en iert li pechiez;
 trop a douz nom pour faire vilenie;
 maiz se je sui par mes iex traveilliez,
 dont la vi,
 qu'en doi je li
 demander fors merci?
 Puiz que par moi sui de joie eslongiez,
 je ne m'en doi plaindre mie;
 comment qu'aie esté iriez,
 doucement sui engigniez.
 (Blondel de Nesle, *Quant je pluz sui en paour de ma vie*, vv. 1-14)

La prima strofa della canzone citata da Gilles in chiusura di R 1252 e, in definitiva, del dibattito, acquista in questa prospettiva un significato diverso. L'attenzione di Gilles non va tanto all'*ire*, che pure il troviero riconosce di provare, quanto alla constatazione che, se ha perduto la gioia, è in fondo per sua decisione; e non gli resta altra opzione che rinnovare la sua scelta di fedeltà. Seppure con sfumature differenti e dopo un percorso più lungo, Gilles finisce sostanzialmente per convergere con la posizione di Gace Brulé quando questi, in R 42, spiegava la natura del proprio amore:

Teus est l'amours qui m'alume et esprent:
 morir en puis, maiz point ne m'en repent,
 quar mon fin cuer li donai d'avantage
 quant j'esguardai son cors premierement. (vv. 11-14)

Di fatto, se sul tema di più stretta pertinenza poetica sussistono dei distinguo, sull'altra questione relativa all'etica della *fin'amors* i tre trovieri finiscono per trovarsi d'accordo nell'escludere la possibilità di un *comjat* (che, per gradi, Gilles de Viés-Maisons finisce per rimangiarsi)⁴⁷. È in quest'ottica che va interpretato il rimando ad un altro –ben più celebre– dibattito che il Castellano di Couci inserisce in R 40. I versi

Tant ai en li ferm assis mon corage
 qu'ailleurs ne pens, et Diex m'en lait joir!
 c'onques Tristanz, qui but le beverage,
 pluz loiaument n'ama sanz repentir (vv. 17-20)

⁴⁷ Questa può essere un'altra ragione per cui diffidare dell'ultima *cobla* di R 15, presente nel solo U: considerandola autentica, di fatto la *mala canso* non rappresenterebbe soltanto un *comjat*, ma si trasformerebbe in una *chanson de change* in potenza, con l'individuazione di un'altra dama meritevole di amore. Alla luce di tutte le considerazioni fatte finora, tale conclusione mi sembra poco probabile.

non possono infatti che rappresentare il ricordo di Chrétien de Troyes, *D'amors qui m'a tolu a moi* (L 39.2 – R 1664), vv. 28-31

Onques du buvrage ne bui
dout Tristan fu enpoisonnez;
mes plus me fet amer que lui
fins cuers et bone volentez⁴⁸

anche perché, oltre ad essere il termine *buvrage/beverage* rarissimo nella lirica d'*oïl*⁴⁹, la precisa ripresa della metafora tristaniana utilizzata da Chrétien, che a sua volta risponde alla *cobla* IV di *Non chant per auzel ni per flor* di Raimbaut d'Aurenga (PC 389,32), esclude ogni casualità. Qui il Castellano non si limita a prendere le parti della fedeltà in contrapposizione alla rinuncia all'amore, ma anticipa il concetto –già di Chrétien e che anche Gilles accetterà in chiusura di *Se per mon chant me deüssé aligier* (ms. C)– secondo il quale l'accettazione delle conseguenze dell'amore, la decisione di continuare ad amare nonostante le alterne fortune, è una scelta precisa e consapevole.

6. CONCLUSIONI

In assenza di dati più dirimenti, è virtualmente impossibile stabilire quale sia la versione originale della *cantio cum* (quadruplica?) *auctoritate* di Gilles de Viés-Maisons. Sarebbe suggestivo –e comodo– poter immaginare la circolazione di due versioni concorrenti ed entrambe autentiche, così come Jung ha cautamente suggerito per R 15; ma si tratta di un'ipotesi antieconomica e ancor meno comprovabile, cosicché ci si dovrà rassegnare ad immaginare una tradizione manoscritta massicciamente errata, o al contrario l'esistenza di un imitatore, e continuatore, di Gilles de Viés-Maisons più talentuoso del nostro troviero. Quale che sia l'autore della versione tradita dal ms. C, la possibilità di ricondurre alla polemica fra Gilles, Gace Brulé e il Castellano di Couci anche altri componimenti conferma che pure all'interno di una tradizione retorico-formale apparentemente omogenea come quella della lirica oitanica è possibile enucleare, accanto a specifici fenomeni di intertestualità, reti interdiscorsive che contribuiscono a mettere in luce singole personalità letterarie e specifiche posizioni ideologico-poetiche. La doppia valenza di questo dibattito, ideologica e metaletteraria ad un tempo, ha evidentemente suscitato più di una reazione presso i contemporanei: l'operazione di Gilles de

⁴⁸ Cito dall'edizione di Marie-Claire Zai, *Les chansons courtoises de Chrétien de Troyes. Édition critique avec introduction, notes et commentaire*, Berne, Lang, 1974.

⁴⁹ Si contano in totale, compresi i due casi citati, due occorrenze per *beverage* e una sola per *buvrage*: tale dato è verificabile con una ricerca per lemmi sul database *Trouveors*, curato da Paolo Canettieri e accessibile all'indirizzo web trouveors.textus.org.

Viés-Maisons, per quanto formulata entro i canoni di una modalità lirica ben radicata nella poesia provenzale (quella della *mala canso*), assume un carattere più irriverente, e stimolante, nel contesto d'*oil*.

In definitiva, il dibattito suscitato da *Chanter m'estuet, car pris me n'est courage* di Gilles de Viés-Maisons rappresenta un caso di estremo interesse nel quadro della lirica d'*oil*, perché testimonia di un elemento di consapevolezza e riflessione nella ricezione e appropriazione del modello poetico trobadorico da parte dei trovieri della prima generazione. Non solo costituisce un caso di intertestualità complesso e multidirezionale, che coinvolge tanto l'aspetto testuale quanto quello metrico-melodico, ma testimonia anche di un'attitudine dialettica verso lo statuto etico e poetico della *fin'amors*, condiviso e al tempo stesso interrogato nei suoi presupposti. Cantare d'amore si risolve inevitabilmente in un canto sul canto stesso, in un'operazione metapoetica che per esprimersi attinge al linguaggio di una tradizione, quella trobadorica, che risulta così al contempo indagata e riaffermata: ancor più che in altri casi, quello di Gilles de Viés-Maisons si dimostra «il canto della perenne, ma conquistata e sofferta, fedeltà all'amore cortese»⁵⁰.

7. APPENDICE

Gilles de Viés-Maisons, *Se per mon chant me deüsse aligier*

VERSIONE I (ms. C)

I.

Se per mon chant me deüsse aligier
de l'ire grant ke j'ai en mon couraige
mestier m'avroit, car a moi leecier
ne mi valt riens, ne ne mi rasuaige
fuelle ne flors, chans d'oixiaus per boscaige; 5
plux seux iriés quant plux oi coentoier
la douce voix dou roisignor savaige.

II.

Dame, bien voi moi covient foloier:
por vostre amor ai enpris grant folaige;
s'ait fait Amors ke m'ait fait adrescier 10
mon cuer si halt et mis en teile raige
s'en crien formant que n'i aie damaige,
ke j'ai oï conteir et tesmoignier:
trop m'ai greveit force de signoraige.

⁵⁰ Alberto Varvaro, «A proposito della canzone cortese come lirica formale: Gace Brulé stravagante», in *Romania. Studi offerti a Francesco Piccolo nel suo LXX compleanno*, Napoli, 1962, pp. 515-526, p. 524.

III.
 Dame, quant vos plairait gueridoneir 15
 les malz d'amors, se serait signorie;
 de plux grande ne vos poeis vanter,
 car se seroit honors et cortoisie;
 et de tout ceu estes vos enrichie
 plux ke nulle; se me fait remembreir 20
de bone Amor et de loiaul amie.

IV.
 Dame, bien voi, vo sens me fait penseir
 a vostre amor, soit savours ou folie;
 lou keil ke soit, jai ne m'en quier osteir,
 aincor soit ceu ke la dolor m'ocie, 25
 ke de si hault m'ait doneit en baillie,
 en boen espoir me fait reconforteir,
quant je plux seux en paour de may vie.

VERSIONE II (mss. IKNPXMRT)

I.
 Se par mon chant me pooie alegier
 de l'ire grant que j'ai en mon corage,
 mestier m'avroit, quar a moi renhaitier
 rienz ne mi vaut, ne point ne m'assoage
 fueille ne flours, chant d'oiseaus par boschage; 5
 plux sui iriez, quant plus oi contoier
la douce vois du louseignol sauvage.

II.
 Dame, bien voi qu'il m'estuet foloier:
 de vous amer ai empris grant folage;
 ç'a fait Amours qui mi fist adrecier 10
 et mist mon cuer en si tres haut estage,
 si redout mout que n'i aie damage,
 quar j'ai oï conter et tesmoignier:
trop puet grever force de seignorage.

III.
 Dame, pour Dieu, quar faites adrecier 15
 vo douç regart qui m'a mis en hostage.
 Vous savez bien que m'avez a jugier,
 je suis vostre hom, fait vous en ai homage.
 Se m'ocîez, vous i avroiz hontage:
 de sa chose maumetre et empirier 20
 n'acroist on pas ne pris ne vasselage.

IV.

Dame, souvent ai oï tesmoignier:
 cil qui d'amours ne sent point de malage,
 veut meuz avoir en amours recouvrier
 que cil qui sert loiaument sanz folage. 25
 Si vieig a vous con del mont la pluz sage
 et si vous pri ne vueilliez acointier
 folz losengiers, dont vous aiez hontage.

V.

Dame, merci, con cil qui n'os proier,
 ne ainc vers vous ne fis malvais outrage, 30
 pour Dieu vous pri que de moi renhaitier
 vous soit il tant que je m'en rassoage
 des maus que trai pour vous a hiretage;
 si ne vous poist s'en chantant vous requier,
 quar je dout mout nel tenez a outrage. 35

VI.

Chançon, va t'ent, si li di mon message,
 que pluz loial ne porroit acointier,
 je ne di pas pluz vaillant ne pluz sage.

Recibido: 13/02/2012
 Aceptado: 17/07/2012



RESUMEN: Il dibattito poetico originatosi intorno alla *mala canso* di Gilles de Viés-Maisons *Chanter m'estuet, car pris m'en est courage* e che coinvolge Gace Brulé e il Castellano di Coucy rappresenta un complesso caso di intertestualità poetica leggibile secondo una doppia matrice di significato: tradizionalmente interpretato come 'dibattito cifrato' sull'etica della *fin'amors*, presenta al contempo una valenza metaletteraria legata alla riflessione sul tema del 'canto per amore', che testimonia un elemento di consapevolezza critica nella ricezione del modello trobadorico da parte dei trovieri della prima generazione.

ABSTRACT: The poetic debate originated from Gilles de Viés-Maisons's *mala canso Chanter m'estuet, car pris m'en est courage*, involving Gace Brulé and the Chastelain de Coucy, represents a complex case of poetic intertextuality, which can be read along two axes: although it is usually interpreted as a 'coded debate' on the ethic of courtly love, it also has a meta-literary valence revolving around the theme of the poet's 'singing from love', which is the demonstration of a critical attitude in the reception of *troubadour* models by first generation *trouvères*.

PALABRAS CLAVES: lirica francese medievale, Gilles de Viés-Maisons, Castellano di Coucy, Grace Brulé, dibattito poetico, 'canto per amore'

KEYWORDS: medieval French lyric poetry, Gilles de Viés-Maisons, Chastelain de Coucy, Grace Brulé, poetic debate, courtly love song