

REVUE CRITIQUE DE PHILOGIE ROMANE

numéro VII / 2006

Direction

Massimo Bonafin (Università di Macerata) – *directeur exécutif*
Jacqueline Cerquiglini-Toulet (Université de Paris IV-Sorbonne)
Maria Luisa Meneghetti (Università di Milano)
Luciano Rossi (Universität Zürich)
Richard Trachsler (Universität Zürich – Université de Paris IV-Sorbonne) – *directeur exécutif*
Michel Zink (Collège de France)

Comité de Rédaction

Larissa Birrer (Fonds National pour la Recherche Scientifique Suisse), David Expert (Université de Paris IV-Sorbonne), Gaia Gubbini (Università di Siena), Hans-Rudolf Nüesch (Universität Zürich), Maria Ana Ramos (Universität Zürich), Roman Staude (Universität Zürich), Natalie Vrticka (Universität Zürich), Claire Wille (Fonds National pour la Recherche Scientifique Suisse)

Comité scientifique

Giorgio Agamben (Università di Verona)
Carlos Alvar (Universidad de Alcalá)
Roberto Antonelli (Università degli Studi di Roma « La Sapienza »)
Pierre-Yves Badel (Université de Paris VIII)
Luciana Borghi Cedrini (Università di Torino)
Michel Burger (Université de Genève)
Ivo Castro (Universidade de Lisboa)
Michele C. Ferrari (Universität Erlangen)
Jean-Marie Fritz (Université de Bourgogne)
Gerold Hilty (Universität Zürich)
Anthony Hunt (St. Peter's College, Oxford)
Marc-René Jung (Universität Zürich)
Sarah Kay (University of Princeton)
Douglas Kelly (University of Wisconsin-Madison)
Pilar Lorenzo-Gradin (Universidad de Santiago de Compostela)
Aldo Menichetti (Université de Fribourg)
Jean-Claude Mühlethaler (Université de Lausanne)
Nicoló Pasero (Università di Genova)
Michelangelo Picone (Universität Zürich)
Dietmar Rieger (Universität Giessen)
Isabel de Riquer (Universidad de Barcelona)
Cesare Segre (Università di Pavia)
Alfredo Stussi (Scuola Normale Superiore di Pisa)
Giuseppe Tavani (Università degli Studi di Roma « La Sapienza »)
Jean-Yves Tilliette (Université de Genève)
Friedrich Wolfzettel (Universität Frankfurt am Main)
François Zufferey (Université de Lausanne)

Secrétariat

Cristina Solé csole@rom.unizh.ch

Adresse

Revue Critique de Philologie Romane
Romanisches Seminar Universität Zürich
Zürichbergstr. 8
CH-8032 Zürich – Suisse

Contacts

bonafin@unimc.it – rtrachsler@rom.unizh.ch
<http://www.rose.unizh.ch/forschung/zeitschriften/revue.critique.html>

Revue Critique de Philologie Romane

publiée par
Massimo Bonafin, Jacqueline Cerquiglini-Toulet,
Maria Luisa Meneghetti, Luciano Rossi,
Richard Trachsler et Michel Zink

tempus tacendi
et tempus loquendi...

Année septième – 2006



Edizioni dell'Orso
Alessandria

Numéro publié avec le concours de l'Université de Zürich

Abonnement annuel: Euro 31,00 (Communauté Européenne et Suisse)
Euro 35,00 (autres pays de l'Europe)
Euro 40,00 (pays extraeuropéens)

Modes de paiement: par carte de crédit (CartaSi, Visa, Master Card), par chèque bancaire ou postal (n. 10096154), au nom des Edizioni dell'Orso

Les commandes directes, changements d'adresse et toute demande de renseignements sont à adresser aux Edizioni dell'Orso

© 2007

Copyright by Edizioni dell'Orso s.r.l.
via Rattazzi, 47 15100 Alessandria
tel. 0131.252349 fax 0131.257567
e-mail: edizionidellorso@libero.it
<http://www.ediorso.it>

Impaginazione a cura di Margherita I. Grasso

È vietata la riproduzione, anche parziale, non autorizzata, con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la fotocopia, anche a uso interno e didattico. L'illecito sarà penalmente perseguibile a norma dell'art. 171 della Legge n. 633 del 22.04.41

ISSN 1592-419X

Sommaire

| | |
|---|---------|
| Editorial | p. VIII |
| Editions de texte et traductions | |
| RAOUL DE HOUDENC, <i>Meraugis de Portlesgues: roman arthurien du XIII^e siècle, publié d'après le manuscrit de la Bibliothèque du Vatican</i> , Edition bilingue. Publication, traduction, présentation et notes par Michelle SZKILNIK, Paris, Champion, 2004 (Champion Classiques Moyen Age 12). | |
| Robert T. IVEY | p. 3 |
| Réplique de Michelle SZKILNIK | p. 12 |
| Bernat METGE, <i>Il Sogno</i> , a cura di Lola BADIA e Giorgio FAGGIN, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004 (Gli Orsatti. Testi per un Altro Medioevo 18). | |
| Maria di NONO | p. 15 |
| Réplique de Giorgio FAGGIN | p. 22 |
| FOLQUET DE LUNEL, <i>Le poesie e il romanzo della vita mondana</i> , a cura di Giuseppe TAVANI, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004 (Gli Orsatti 21). | |
| Maurizio PERUGI | p. 23 |
| Réplique de Giuseppe TAVANI | p. 47 |
| <i>Le Moniage Rainouart</i> , édition critique par Gerald BERTIN, vol. III, t. 2, Paris, SATF, 2004 (Publications de la Société des Anciens Textes Français). | |
| Margherita LECCO | p. 60 |
| FERNÃO LOPES, <i>Crónica de D. Fernando</i> , 2 ^a edição, revista, edição crítica, introdução e índices de Giuliano MACCHI, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2004. | |
| Carlos PIO | p. 63 |
| HENRI D'ANDELI, <i>Il Lai di Aristotele</i> , a cura di Marco INFURNA, Roma, Carocci, 2005 (Biblioteca Medievale 103). | |
| Martina DI FEBBO | p. 70 |

- Jaufre*, a cura di Charmaine LEE, Roma, Carocci, 2006 (Biblioteca Medievale 105)
 Margherita LECCO p. 75
 Réplique de Charmaine LEE p. 80
- Histoire littéraire**
- Andrea FASSÒ, *Il sogno del cavaliere. Chrétien de Troyes e la regalità*, Roma, Carocci, 2003 (Biblioteca Medievale. Saggi 14).
 Simone MARCENARO p. 85
 Réplique d'Andrea FASSÒ p. 91
- Robert FAJEN, *Die Lanze und die Feder. Untersuchungen zum «Livre du chevalier errant» von Thomas III., Markgraf von Saluzzo*, Wiesbaden, Reichert, 2003 (Imagines Medii Aevi 15).
 Richard TRACHSLER p. 94
 Réplique de Robert FAJEN p. 102
- Dominique BILLY, Paolo CANETTIERI, Carlo PULSONI, Antoni ROSSELL, *La Lirica galego-portoghese. Saggi di metrica e musica comparata*, Roma, Carocci, 2003.
 Simone MARCENARO p. 111
 Réplique Dominique BILLY p. 119
- Memoria. Poetica, retorica e filologia della memoria: Atti del XXX Convegno Interuniversitario di Bressanone (18-21 luglio 2002)*, a cura di Gianfelice PERON, Zeno VERLATO, Francesco ZAMBON, Trento, Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, 2004 (Labirinti 78).
 Monica LONGOBARDI p. 128
- La Sibylle, parole et représentation*, éd. par Monique BOUQUET et Françoise MORZADÉC, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2004 (Collection Interférences).
 Julien ABED p. 143
- Les Chemins de la Queste. Etudes sur «La Queste del Saint Graal»*, textes réunis par Denis HÜE et Silvère MENEGALDO, Orléans, Paradigme, 2004 (Medievalia 52).
 Sophie ALBERT p. 152
 Réplique de Silvère MENEGALDO p. 158

César DOMÍNGUEZ, *El concepto de «materia» en la Teoría literaria del Medioevo. Creación, interpretación, transtextualidad*, Madrid, CSIC, 2004.

Marla ARBACH p. 159

Alain CORBELLARI, *La voix des clercs . Littérature et savoir universitaire autour des dits du XIII^e siècle*, Genève, Droz, 2005 (Publications romanes et françaises 236).

Charmaine LEE p. 162

Réplique d'Alain CORBELLARI p. 169

A Companion to Chrétien de Troyes, Edited by Norris J. LACY and Joan Tasker GRIMBERT, Cambridge, D. S. Brewer, 2005 (Arthurian Studies LXIII).

Maria COLOMBO TIMELLI p. 172

Réplique de Norris J. LACY et Joan Tasker GRIMBERT p. 176

Elisabeth FREGE GILBERT, *Luigi Alamanni – Politik und Poesie. Von Machiavelli zu Franz I*, Frankfurt am Main-Berlin-Bern etc., Peter Lang, 2005 (Dialoghi/Dialogues Literatur und Kultur Italiens und Frankreichs 9).

Alessandro BOSCO p. 177

Réplique d'Elisabeth FREGE GILBERT p. 182

Andrea FAUSEL, *Verschriftlichung und Sprechen über Sprache. Das Beispiel der Trobadorlyrik*, Frankfurt am Main-Berlin-Bern etc., Peter Lang, 2006 (Europäische Hochschulschriften. Reihe XIII Französische Sprache und Literatur 282).

Ute LIMACHER-RIEBOLD p. 184

Réplique d'Andrea FAUSEL p. 192

Article

Linda GOWANS, «What Did Robert de Boron Really Write?», in *Arthurian Studies in Honour of P. J. C. Field*, ed. by Bonnie WHEELER, Cambridge, D. S. Brewer, 2004 (Arthurian Studies 57), pp. 15-28.

Richard TRACHSLER p. 199

Réplique de Linda GOWANS p. 202

EDITORIAL

A peine quelques mois se sont écoulés depuis la publication du dernier numéro de la *Revue critique de Philologie romane*. Avec la parution du présent numéro VII (2006), nous continuons donc à combler notre retard, et nous espérons pouvoir soumettre à nos lecteurs le numéro daté 2007 au tout début de l'année 2008 afin de regagner la confiance de nos abonnés, de nos auteurs et des maisons d'édition qui nous confient leurs ouvrages pour compte rendu.

En même temps, la bonne tendance qu'augurait le dernier volume se confirme: sur les dix-neuf comptes rendus que contiennent ces pages, quatorze sont suivis d'une réplique. Cela veut dire que les collègues qui font l'effort de rendre hommage aux réflexions qu'ont suscitées leurs travaux sont désormais majoritaires. La discussion –et non le silence– est devenue la norme.

Par rapport aux numéros précédents, la gamme linguistique s'est encore ouverte puisque nous pouvons ici publier des contributions en allemand, anglais, espagnol, français et portugais. Les idées et points de vue s'échangent ainsi par-delà les frontières culturelles et géographiques, presque comme au *tens ancienur*. Ces échanges, toujours courtois dans la forme, même s'ils reflètent des opinions très différentes, sont la raison d'être de notre *Revue*. Ils en font la spécificité et la rendent unique. Idéalement, ils sont aussi l'essence de notre profession.

ÉDITIONS DE TEXTE ET TRADUCTIONS

RAOUL DE HOUDENC, *Meraugis de Portlesguez: roman arthurien du XIII^e siècle, publié d'après le manuscrit de la Bibliothèque du Vatican*, Edition bilingue. Publication, traduction, présentation et notes par Michelle SZKILNIK, Paris, Champion, 2004 (Champion Classiques Moyen Age 12), 538 pp.

Michelle Szkilnik's critical edition, Raoul de Houdenc: *Meraugis de Portlesguez, Roman arthurien du XIII^e siècle*, is the twelfth book in the Champion Classiques collection by Honoré Champion. The collection makes important medieval French texts available to a wider audience by providing both the original text, edited to the standards of modern scholarship, and a facing translation in modern French.

Raoul's original poem has come down to us as three largely complete manuscripts and two fragments. One of the long manuscripts is the Vienna 2599, which Keith Busby describes as being particularly lavishly illustrated¹. He concludes that this version was prepared in Paris as a royal commission, and was intended to be read aloud in public performances. A second long manuscript is in Turin, but it was unfortunately badly damaged by fire in 1904. The final complete version is the Vatican MS, which Professor Szkilnik relies on as the basis for her edition. Busby² dates this and the Vienna MS to the end of the 13th century. The Vatican MS was also the basis for the 1897 edition by Mathias Friedwagner, until now the latest critical edition available. However, as was then the scholarly fashion, Friedwagner's edition is heavily 'improved', in an attempt to recreate the poet's original intent. Szkilnik, using a careful reading of all the sources, has applied modern methods of criticism to produce a work that is more faithful to the original medieval manuscript.

Professor Szkilnik explains how she went about determining her base manuscript. She relied on only complete manuscripts and ruled out the Turin manu-

¹ Keith BUSBY, «*Mise en texte and Mise en image: Méraugis de Portlesguez in Vienna ÖNB 2599*», in "*Por le soie amisté*" *Essays in Honor of Norris J. Lacy*, ed. by Keith BUSBY and Catherine M. JONES, Amsterdam, Rodopi, 2000 (Faux Titre 183), pp. 95-116: p. 95.

² Keith B. USBY, *Codex and Context: Reading Old French Verse Narrative in Manuscript* : Amsterdam, Rodopi, 2002, 2 vol. (Faux Titre 221 & 222), pp. 420-429 and 519.

script because the fire had destroyed the words that were close to the margins. The decision remained to use either the Vienna or the Vatican manuscript. She chose the Vatican manuscript because it demanded less intervention than the Vienna MS. However, Szkilnik states that the Vatican MS is marked by two opposite characteristics: On one hand, a propensity to remake the text in what is sometimes an astute manner; on the other hand, inattentiveness, which results in small errors bearing on a word or a letter. Sometimes the copyist used an infinitive to replace a conjugated verb, or replaced the conjugated verb by the inclusion of the preposition *de* and the article. The syntax is not affected, but the sense may be quite altered.

This edition comprises an introduction, followed by the poem with the modern French translation on the facing page, the Prologue from the Vienna MS, and then a series of sets of notes and glossaries. The Introduction begins with a discussion of the literary aspects of the poem: its theme, outer beauty versus inward grace; Méraugis' foolish behavior in the initial stages of the poem and his growth in wisdom as he learns from his mistakes; and the extent of Raoul's borrowings from Chrétien de Troyes and the changes that he makes in these familiar passages to suit his own theme. Then the date of the poem and speculations about Raoul's identity are covered. The Introduction also includes a plot summary (pp. 40-44) in which Szkilnik divides the poem into twelve principal episodes plus an opening description of the heroine, Lidoine, and an epilogue in which Raoul names himself.

The remainder of the Introduction discusses this edition and the principles used in its development. Szkilnik provides her editing principles, including how she dealt with apparently inconsistent rhymes, abbreviations, roman numerals, capital letters and diacritical marks. She has followed the Vatican MS as faithfully as possible, correcting only when the text becomes incomprehensible. She has preserved approximate rhymes, false lines, and numerous cases of hiatus. The rhymes as they appear in the manuscript, observes Szkilnik, are sufficient. Imperfect rhymes have been kept, and the line numbers in which odd rhymes occur noted. For the abbreviations, examples are readings of *p* with a bar above as *por*, an apostrophe after *q* as *que*, *mlt* as *mout*, *chr* or *chrs* by *chevalier* / *chevaliers*, *G.* as *Gauvain* or *Gauvains*. Diacritical signs for the acute accent have been used to note the accented *e* before *s*. The *tréma* has been used to mark the dieresis. Roman numerals have been preserved, except *i.* resolved into *un* or *uns*. In a section on the poem's morphology, she discusses nominal and verbal forms as well as the past participle, always helpfully giving the line number where the forms in question occur. She closes with a section on syntax, which features the use of pronouns, and on vocabulary, which for *Meraugis* she avows is rich.

The poem follows with a facing page translation into contemporary French. Szkilnik provides several sets of notes to the poem, only one of which is foot-noted in the main body, where the notes are on the page with the modern French translation. Following the 5,908 lines of the poem based on the Vatican manuscript, she prints the Prologue contained in the Vienna manuscript in Old French, followed by a translation of it into modern French (pp. 447-9). This prologue does not appear in the Vatican manuscript, but has usually been accepted as part of the poem since it was printed in the Friedwagner edition.

In a later section, «Liste des leçons rejetées et des particularités de V» (pp. 451-460), she gives the lines in the Vatican manuscript that she did not retain in her edition of the poem and the attributes of the Vatican manuscript. The following section, «Notes sur les corrections et leçons maintenues» (pp. 461-468), comprises another set of notes on corrections to the poem and readings that she maintained in her edition. The next section, «Choix de variants» (pp. 469-504), lists significant variants in the Vienna MS, and the Berlin and Paris fragments. Included in this section is a listing and brief description of the numerous miniatures in the Vienna MS (see Busby 2000 or Michelant 1869 for drawings of these miniatures³). She then provides an Index of Proper Names, which lists every occurrence of place names, holidays, and the names of minor characters. She includes each line in which they occur and places an asterisk beside the names referred to in the notes in the text. The edition closes with a helpful Glossary (pp. 513-525) of Old French words translated into modern French, a Bibliography (pp. 527-535) of texts of *Meraugis*, earlier editions, translations, general works, and studies of the poem, and a helpful Table of Contents.

For readers unfamiliar with the poem, the plot of *Meraugis de Portlesguez* revolves around the contrasting behaviors and attitudes of the two male protagonists: Méraugis and Gervain Cadruz. The poem opens with a glowing description of the physical beauty and superior moral virtue of Lidoine. The two friends Méraugis and Gervain battle for the love of Lidoine at the tourney of Lindesore. Méraugis loves Lidoine for her inner virtue, but Gervain loves her for her physical beauty. The Queen finally settles the dispute in Méraugis favor at Arthur's court at Christmas, and Gervain departs, angry. Then Méraugis and Lidoine go off in search of Gauvain, who has been absent from the court. Méraugis finds Gauvain on the Island without a Name, but forgets that he has left Lidoine behind. In preparation to do battle with the loathsome Outredouté, Méraugis finds himself singing and dancing in a castle with the women within. He has lost

³ BUSBY, «*Mise en texte and Mise en image*», pp. 112-116 or «*Meraugis de Portlesguez*», éd. par H. MICHELAN, Paris, Librairie Tross, 1869.

his memory entrapped in the magic of the *carole magique*, while the Outredouté waits outside the castle to fight Méraugis.

Méraugis battles and kills the Outredouté, but almost half-dead and badly disfigured is transported back to the strong fortress of Monhaut belonging to Bergis le lois («le Louche») where Lidoine is being held prisoner and which Gorvain is besieging for the love of Lidoine. Still unknown and badly disfigured, Méraugis has himself recognized by Lidoine, and by a ruse has Bergis swear a loyalty oath to him. Eventually, Bergis is forced to surrender Lidoine to Méraugis. There is general reconciliation all around. Only Gorvain is dissatisfied and vows to settle his quarrel in single combat with Méraugis at Pentecost at Arthu's court. Méraugis is victorious, wins Lidoine, and the two former friends reconcile.

The theme of the poem is whether a virtuous woman is more worthy of love than a beautiful one. Méraugis would love Lidoine were she outwardly mottled, black or yellow. He loves her for her inner virtuous qualities. Gorvain Cadruz claims Lidoine's beauty makes her worthy of love even if she were the most reprehensible of creatures. All the characters throughout the poem in some way highlight this theme: inner beauty but outward ugliness versus outward ugliness but inner beauty.⁴ After Méraugis leaves court he encounters a thoroughly evil figure: she robs a dwarf of his horse, strikes Méraugis across the face when he reproaches her for that, and attempts to get Méraugis killed by sending him off to do battle with the Outredouté. When Raoul describes her, he mentions that she was once beautiful:

Qu'en diroie? Bele ot esté
 Et mout se tint noblete e cointe.
 Se vielece ne l'eüst pointe.
 Ce fust la plus cointe a devise.
 Desloiee fu par cointise,
 S'ot un cercle d'or en son chief.
 Mes itant i ot de mischief
 Au cercle metre que li crin
 Estoient blanc de regain
 Mes de ses jors biau se portot (vv. 1439-1448)

Raoul means to imply that this is what the passage of time does to Gorvain's ideal; the evil remains, the beauty fades until all that can be said is once she looked beautiful. The Outredouté is well-built as Laquis explains to Méraugis,

⁴ R. M. SPENSLEY, «The theme of *Méraugis de Portlesgues*», *French Studies*, 28 (1973), pp. 129-133; p. 130.

but his favorite activity is the pursuit of evil. On the other hand, the dwarf is outwardly ugly, but has excellent moral qualities. He saves Méraugis from shame. The *cité sanz non* (2780) is outwardly beautiful, but hides an evil custom; the lady who maintains the evil custom is extremely beautiful. The theme occurs finally in the scene between Lidoine, Méraugis and Belchis. Méraugis is ugly when he is transported to Monhaut after doing battle with the Outredouté, yet as soon as she looks at him, Lidoine is overcome with love for Méraugis despite the reaction of the narrator: *C'onques tant lede rienz ne vi.* (v. 4901).

Thus, Lidoine loves Méraugis in the same manner that he loves her, for his inner qualities. Gorvain's point of view has been discredited.

Szkilnik contrasts the foolishness of Méraugis in the beginning of the poem with his wisdom later. He is foolish in two scenes. He throws the Outredouté's shield on the ground twice and sends Laquis back to the Outredouté to deliver his message even though Laquis has already explained the Outredouté's terrible character to Méraugis. The second instant of foolishness occurs when Méraugis forgets all about leaving Lidoine on *theisle sanz nom*. Later, Méraugis acts wisely when he regains Lidoine's love in Bergis' castle without making his identity known. He tricks Bergis by his *engin* into having Bergis swear a loyalty oath to him before Bergis recognizes his identity. Professor Szkilnik's observations about the character of Méraugis help us better understand his actions. Like Chrétien's Perceval, Méraugis learns from experience.

Professor Szkilnik shows how Raoul repeats lines from Chrétien de Troyes and borrows whole episodes in a section titled *art de la reprise* (pp. 21-32), especially from *Erec et Enide*, which has a similar prologue. He also borrows from Chrétien's *Conte du Graal*. Such imitation, Professor Szkilnik maintains, reveals that to thirteenth century authors of verse romance, Chrétien remained a model on which they molded their own work. From Chrétien's *Cligès*, Raoul borrows the technique of inner monologues in which the characters attempt to analyze their amorous feelings. When Gorvain sees Lidoine for the first time, for example, he tries to understand his inner emotion in an interior debate where he confronts his desire to reveal his feelings to Lidoine and his fear of being disdained and made fun of. But as Szkilnik indicates, Raoul borrows entire episodes from Chrétien. For example, he modifies Chrétien's sparrow-hawk episode from *Erec*. In Raoul's version, Lidoine does not dress in rags as does Enide, and Caulas wins the sparrow-hawk from the lady of Landemore before the best knights, Méraugis and Gorvain, and the most beautiful woman, Lidoine, have even arrived on the scene.

As Professor Szkilnik points out, Raoul borrows from Chrétien while transforming the meaning of his episodes into something different. In Raoul the pub-

lic is asked to question the status of the knight and the courtly ideology. Raoul, concludes Professor Szkilnik, debates the courtly ideal, exposes its limits, and denounces its excesses. He invites us to compare the old paths of the Arthurian novel to the new paths that he has opened without denouncing the old.

The poem was composed in northeastern France, according to most experts, likely in the Île-de-France. Beyond this, evidence about Raoul's identity is slight. He is usually associated with Hodenc-en-Bray, a locale near Beauvais. Szkilnik cites Fourier's⁵ identification of Raoul with Radulfus de Hosdenc, nephew of Pierre le Chantre, married and father of two children. Although Szkilnik avows that Fourier's evidence is good, she acknowledges that many locales bear the name Houdenc, and many persons are called Raoul. Szkilnik believes that because the poem borrows heavily from the prose *Lancelot*, it was composed between 1225 and 1235, and certainly before the *Tournoiement Antéchrist*, which mentions Raoul as a distinguished author.

As for the posterity of *Meraugis*, Szkilnik cites many later poems that borrow from the poem evincing the poem's success with later poets. *Meraugis* had undeniable influence on the *Livre d'Artus*. The pair Méraugis-Gorvain appears there just as the Outredouté and the *esplumoir* of Merlin and the *cité sans nom*. In *L'Estoire de Merlin (Suite Vulgate)* and *La Suite du Merlin (Suite Post-Vulgate)* both are reminiscent of *Meraugis*. In the first Méraugis has a sister who can be found in the *cité sans nom*. In the second, the rock with the *Pucelles* is reminiscent of the *esplumoir* in *Meraugis*. Méraugis plays a role in the *Tristan en prose*. The *Queste* and the *Mort Artu Post-Vulgate* deal with the character of Méraugis.

Of the existing editions of the poem two were done in the nineteenth century. One is the 1869 edition of H. Michelant based on the Vienna manuscript and corrected with the aid of the then-intact Turin manuscript. It is, however, not a critical edition, but it has the virtue that all of the miniatures are reproduced. The text was edited again by Mathias Friedwagner in 1897 which has remained the definitive edition up until this day⁶. It too is based on the Vatican manuscript, but uses both Vienna and Turin. Szkilnik claims that Friedwagner's edition does not meet modern editing standards because Friedwagner tried to reconstruct the original text composed by Raoul. He substantially modified the spelling of his man-

⁵ Anthime FOURRIER, «Raoul de Hodenc: est-ce lui?», in *Mélanges Maurice Delbouille*, Gembloux, Duculot, 1964, vol. 2, pp. 165-193.

⁶ «*Meraugis de Portlesgues*», *Altfranzösischer Abenteuerroman*, hgg. von Mathias FRIEDWAGNER, Halle, Max Niemeyer, 1897.

uscript, corrected what he believed to be the faults against declension in passages where he believed the syntax to be weak. He printed forms not found in any of the manuscripts. He rejects readings in the Vatican MS that make sense and takes readings from the other manuscripts that appear closer to what Raoul would have written. Another problem that Szkilnik finds with the Friedwagner edition is the arrangement of his critical apparatus. On two levels he gives first rejected readings of the Vatican MS at the same time as some variants not retained by the other manuscripts, then the spellings of the different manuscripts that he considers as incorrect. Thus, it is difficult to spot from the information at the bottom of the page the places where Friedwagner corrected his base manuscript and difficult to know which manuscript he used to make these corrections. In the majority of cases, it is only by deduction that one can guess it. For example, when next to a rejected reading no variant is given for a manuscript, one can only imagine that it is this manuscript that has furnished the retained reading, but certain cases are not clear. There is a modern but unpublished edition in the doctoral dissertation by Marie-Cécile Lagneaux-Champenois, *Edition de "Meraugis de Portlesguez" Recherches sur les oeuvres attribuées à Raoul de Houdenc*, that is also based on the Vatican manuscript. It was corrected with the aid of the Friedwagner edition and from extensive remarks by Gaston Paris in his review of the Friedwagner edition, but it suffers from the same faults as the Friedwagner edition. Finally, there is Paul Meyer's 1890 edition of the fragment known as the Paris manuscript.

Szkilnik's editing is more conservative than was Friedwagner's. For example, in the following passage, Szkilnik retains two lines (243 and 244) that Friedwagner chose to drop as redundant. They do not appear in the Vienna MS, and Friedwagner omitted them from his edition (although he included them in his footnotes) whereas Szkilnik has retained them despite the repetition of line 243.

A tant vos di que la plus bele
 Qui plus avoit le cors vrai
 Sembloit les li fevrier lez mai.
 Quant desus la bretesche furent,
 A tant li chevalier s'esmurent
 Friedwagner (vv. 272-277)

Atant vos di que la plus bele
 Qui tant avoit biautez en soi
 Lez li samble fevrier lez mai.
 Quant desus la bretesche vint
 Ou li ot dames plus de .xx.
 Quant desus la bretesche furent

A tant li chevalier s'esmurent
 Szkilnik (vv. 240-246)

Also note that Friedwagner has cleaned up the rhyme in the second line, whereas Szkilnik leaves the imperfect rhyme. Michelant (who was simply transcribing the Vienna MS) gives yet a third version of this line

D'eles qui plus ot le vis vrai

In many places in the poem, Friedwagner chose the Vienna reading where Szkilnik retains the Vatican, as for example in the second line below:

Si s'entrevienent par esforz
 Li chevaliers qui mount fu forz
 L'assaut et giete .I. coup dou plus
 Si grant qu'au venir de lasus
 Friedwagner (vv. 1743-1746)

Si s'entrevienent par effort
 Li chevalier furent mout fort
 Cil saut e gite un cop dou plus
 Si grant q'au venir de la sus
 Szkilnik (vv. 1712-1715)

Similarly with the first word of the third line, the variants are

| | |
|---------|----------|
| Vatican | Cil saut |
| Vienna | Assaut |
| Turin | La saut |

and Friedwagner again favored the Vienna version.

In places, Friedwagner supplied a new word when all of the MS versions seemed to be unsuitable. An example is

Tot ocïent; einsi le font
 Par force de chevaus s'en vont
 Cil qui ne mestrent en la place
 .IIII. lieues dura la chace
 Friedwagner (vv. 4249-4252)

A escïent einsi le font

Par force de chevax s'en vont
 Cil qui remestrent en la place
 .iiii. lieues dura la chace
 Szkilnik (vv. 4208-4211)

The word in question is *remestrent*, which is rendered as *ne muerent* in the Vienna MS (The Turin MS omits this passage). Neither reading fits the sense of the passage, so Friedwagner supplied a new one. The divergence in the rendering of the first line is yet another place where Friedwagner used the Vienna wording, but Szkilnik has stayed with the Vatican MS.

Professor Szkilnik has created an edition that is more valuable to modern scholars than the Friedwagner volume because it is more faithful to the actual readings in the Vatican manuscript. She has a rather cumbersome critical apparatus because the reader is forced to look in several different places for her rejected and retained readings from the Vatican manuscript and others. It would have been better had she managed, though difficult, to place all her notes in the same place. For example, she provides descriptions of the miniatures from the Vienna MS that would be better placed in the text at the point they occur. Also, some critics may object to Szkilnik's unconventional section on versification and language (pp. 56-72), because it does not study separately scribal and authorial usage, but it does help the reader to better understand Szkilnik's methodology in preparing her critical edition. Overall, Szkilnik has created an excellent, thorough critical edition. It is a good replacement for the Friedwagner edition of 1897 and should become the definitive edition of *Meraugis de Portlesguez*

Robert Toombs IVEY
 McWherter Library
 University of Memphis

References

Textes

- «*Meraugis de Portlesguez* », *Altfranzösischer Abenteuerroman*, hg. von Mathias FRIEDWAGNER, Halle, Max Niemeyer, 1897.
 «*Meraugis de Portlesguez*», éd. par Henri MICHELANT, H. Paris, Librairie Tross, 1869.

Studies

- BUSBY, Keith, «*Mise en texte* and *Mise en image*: *Meraugis de Portlesguez* in Vienna ÖNB 2599», in "*Por le soie amisté*" *Essays in Honor of Norris J.*

Lacy, ed. by Keith B USBY and Catherine M. JONES, Amsterdam, Rodopi, 2000 (Faux Titre 183), pp. 95-116.

BUSBY, Keith, *Codex and Context: Reading Old French Verse Narrative in Manuscript*: Amsterdam, Rodopi, 2002, 2 vol. (Faux Titre 221 & 222).

FOURRIER, Anthime, 1964, «Raoul de Hodenc: est-ce lui?», in *Mélanges Maurice Delbouille*, Gembloux, Duculot, 1964, vol. 2, pp. 165-193.

SPENSLEY, R. M., «The theme of *Mérougus de Portlesguez*», *French Studies*, 28 (1973), pp. 129-133.

Réponse à Robert Toombs Ivey

L'une des expériences les plus mortifiantes et pourtant bien banales qu'il est donné de faire à l'éditeur d'un texte médiéval, c'est de découvrir le jour même de la publication les erreurs qu'il y a laissées¹. Si, comme le conclut Robert Toombs Ivey et comme je l'espère, mon édition remplace avantageusement celle de M. Friedwagner, ce n'est pas parce que mon travail est plus rigoureux, plus soigné que le sien, loin s'en faut, mais parce que les principes sur lesquels s'appuyait mon prédécesseur ne sont plus acceptés par la communauté critique depuis Joseph Bédier au moins. L'idée de recomposer un texte supposé proche de l'original en rassemblant des morceaux qui proviennent de manuscrits divers, en corrigeant la graphie dans l'ensemble du texte, en suppléant éventuellement des mots, a été légitimement condamnée parce qu'elle impose ou risque d'imposer une vision de la langue et de l'oeuvre anachronique et normative². Il n'en demeure pas moins que l'édition de Friedwagner reste précieuse, ne serait-ce que parce qu'elle tient compte du manuscrit de Turin dont malheureusement je n'ai guère pu tirer parti, vu sa dégradation.

A cet éloge sincère du travail de Friedwagner je voudrais ajouter une réserve sur mon propre travail qu'avec indulgence le professeur Ivey ne formule pas, mais qui tient à un aspect qu'il a cependant relevé et étayé, en remarquant «Szkilnik's edition is more conservative than was Friedwagner's». Si je maintiendrais aujourd'hui encore les leçons qu'il cite comme exemples de mon

¹ Je n'en citerai qu'une que je tiens beaucoup à corriger: je dis p. 38 que dans la *Suite-Vulgate*, la création des caroles magiques à la Cité sans Nom est imputée à Merlin. C'est en fait Guinebaut, frère du roi Bohort, qui en est responsable. Voir *Les Premiers faits du roi Arthur*, éd. D. Poirion et Ph. Walter, Paris, Gallimard, 2001, p. 1144.

conservatisme, dans d'autres cas peut-être serais-je à présent moins fidèle au texte du manuscrit du Vatican. Formée au respect inconditionnel du manuscrit, j'ai parfois cherché à justifier à grand renfort de notes embarrassées des leçons qui certes font sens mais ne sont évidemment pas les leçons originales. Ce faisant, j'ai rendu hommage à l'ingéniosité et à la créativité du copiste du Vatican... mais peut-être trahi Raoul de Houdenc. Quand, comment, jusqu'où corriger, voici les questions que se pose tout éditeur et qu'il ne peut que résoudre imparfaitement, au coup par coup, sans qu'il lui soit possible d'adopter une fois pour toutes une ligne de conduite immuable. Or c'est peut-être à cette tentation que j'ai cédé, défaut inverse, en un sens, de celui que je reprochais à Friedwagner.

Cet 'aveu' m'amène à commenter une autre remarque de R.T. Ivey concernant le fait que je n'ai pas distingué langue du manuscrit et langue de l'auteur dans mon introduction linguistique. C'est en effet un parti-pris qui va de pair avec la fidélité aussi absolue que possible au manuscrit de base. Un parti-pris que j'abandonnerais toutefois avec plus de réticences, car je demeure sceptique sur la possibilité de reconstituer une 'langue' de l'auteur, surtout quand nous ne possédons que peu de témoins d'un texte. Certes, dans le cas de Raoul, d'autres oeuvres peuvent nous aider à la retrouver, ainsi *La Vengeance Raguidel*, récemment publiée par Gilles Roussineau², trop tard cependant pour que je puisse l'utiliser dans mon propre travail. Je remarque cependant que Gilles Roussineau qui a, pour sa part, établi deux sections, une pour son manuscrit de base, une pour l'auteur, fait précéder la seconde d'un *caveat* intéressant: «Il convient cependant de ne pas exclure d'éventuels remaniements d'un ou de plusieurs copistes, adaptés au mètre et à la rime, qui sont indiscernables.» (p. 97). En d'autres termes, les rimes et le mètre ne sont pas non plus des données suffisamment solides pour fonder de manière indubitable la distinction entre langue du manuscrit et langue de l'auteur. Du reste, de même qu'il y a ce que K. Busby appelle «surface variance», une variance 'acceptable' qui ne remet pas en cause le cadre formel de l'octosyllabe⁴, ne peut-on penser qu'il existe aussi une imprécision acceptable

² Pour un résumé polémique, mais finalement clair et distrayant, de cette difficile question, on se reportera au petit livre de Bernard CERQUIGLINI, *L'Eloge de la Variante, Histoire critique de la philologie*, Paris, Seuil, 1989. Philippe Ménard a proposé récemment dans deux articles un tour d'horizon synthétique et précieux des différentes approches en matière d'édition de texte: «Réflexions sur l'édition de texte», *Studi Mediolatini e Volgari*, XLVII, (2001), pp. 3-32 et «Histoire des Langues romanes et philologie textuelle», in *Romanische Sprachgeschichte / Histoire Linguistique de la Romania*, éd. par Gerhard ERNST, Martin-Dietrich GLEBGEN, Christian SCHMITT, Wolfgang SCHWEICKARD, Berlin/New York, Walter de Gruyter, 2003, pp. 62-71.

³ RAOUL DE HOUDENC, *La Vengeance Raguidel*, éd. par Gilles ROUSSINEAU, Genève, Droz, 2004.

⁴ Voir *Codex and Context. Reading Old French Verse Narrative in Manuscript*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2002, pp. 73-86 en particulier.

pour la rime et le mètre, imprécision pratiquée et par les auteurs et par les copistes, qui interdirait de considérer comme des remaniements d'éventuelles 'fautes' contre le rythme ou la rime?

Quant à mon double système de notes que me reproche R. T. Ivey, il est lui aussi la conséquence indirecte de mes choix éditoriaux. Les directrices de la collection m'avaient suggéré de distinguer les notes (un peu arides) sur le choix des leçons des notes plus proprement littéraires pour ne pas alourdir la mise en page du texte. Pour ce qui est de la description des très belles miniatures figurant dans le manuscrit de Vienne, je conviens volontiers qu'il aurait été plus judicieux de l'inclure dans les notes de bas de page, dans la mesure où les miniatures éclairent le texte de manière intéressante.

Enfin je remercie le professeur Ivey pour ses judicieuses observations sur la manière dont l'opposition entre beauté extérieure et beauté intérieure est relayée dans le détail du roman: sous la laideur du fou, Lidoine devine la beauté d'âme de Méraugis. Sous les quelques restes de son ancienne beauté, la vieille rencontrée par Méraugis exhibe surtout sa méchanceté viscérale. Le nain camus, bien que quelque peu roublard puisqu'il entraîne Méraugis dans une aventure annexe, fait néanmoins preuve d'une noblesse dont est dépourvu son vigoureux adversaire à la cour du roi Amangon. La question sur laquelle s'ouvre l'histoire, faut-il aimer une femme pour sa beauté ou ses qualités intrinsèques, est donc diffractée de manière particulièrement habile tout au long du texte, ou plus exactement, chaque aventure fournit des éléments de réponse convergents. Les compléments que R. T. Ivey apportent à ma brève étude montrent assez comment ce roman allègre et amusant est appelé à susciter encore de nombreuses recherches.

Michelle SZKILNIK

Université de Paris III-Nouvelle Sorbonne

Bibliographie

Textes cités

Les Premiers faits du roi Arthur, sous la direction de Daniel POIRION et Philippe WALTER, Paris, Gallimard, 2001.

Raoul de Houdence, *La Vengeance Raguidel*, éd. par Gilles Roussineau, Genève, Droz, 2004.

Etudes

BUSBY, Keith, *Codex and Context. Reading Old French Verse Narrative in Manuscript*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2002 (2 volumes).

CERQUIGLINI, Bernard, *L'Eloge de la Variante. Histoire critique de la philologie*, Paris, Seuil, 1989.

MÉNARD, Philippe, «Réflexions sur l'édition de texte», *Studi Mediolatini e Volgari*, XLVII, (2001), pp. 3-32.

MÉNARD, Philippe, «Histoire des Langues romanes et philologie textuelle», in *Romanische Sprachgeschichte / Histoire Linguistique de la Romania*, éd. par Gerhard ERNST, Martin-Dietrich GLEBGEN, Christian SCHMITT, Wolfgang SCHWEICKARD, Berlin/New York, Walter de Gruyter, 2003, pp. 62-71.

Bernat METGE, *Il Sogno*, a cura di Lola B ADIA e Giorgio FAGGIN, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004 (Gli Orsatti. Testi per un Altro Medioevo 18), 285 pp.

Lo somni del catalano Bernat Metge, presentato in questo volume della collana «Gli Orsatti, Testi per un Altro Medioevo», è una sorta di dialogo filosofico, scritto tra il 1396 e il 1399 e conservato in quattro codici del sec. XV (A. Barcelona, Biblioteca de l'Ateneu Barcelonès, ms. 3, ff. 133r-204v; O. Barcelona, Biblioteca de Catalunya, ms. 831, ff. 1r-17r (frammento corrispondente alla satira di Tiresia); P. Paris, Bibliothèque Nationale de France, ms. esp. 305, f. f. 3r-96r; U. Barcelona, Biblioteca Universitària, ms. 17, ff. 40r-100v).

Il poemetto nasce da uno spunto occasionale: parlando in prima persona, l'autore racconta un sogno fatto nel periodo della sua prigionia, con l'evidente finalità di dimostrare l'infondatezza delle colpe che gli erano state imputate nel corso del processo tenuto il 1396 a Barcellona ¹. Concepito in uno dei momenti

¹ Conclusosi bruscamente il regno di Giovanni I d'Aragona (19 maggio 1396), vittima di un incidente di caccia, nel breve periodo della reggenza di Maria de Luna, moglie del fratello del defunto re, Martino l'Umano (succeduto al trono, ma al momento impegnato a rinsaldare il dominio aragonese in Sicilia), proruppe il malcontento, che sino ad allora si era riusciti a contenere, nei confronti del partito di Giovanni I e della sua vedova, Violante di Bar, un'angioina, nipote di Giovanni il Buono, re di Francia. Bernat Metge e numerosi altri personaggi, che alla corte del defunto re godevano di grande autorità e prestigio, furono processati e imprigionati. I capi d'accusa erano piuttosto gravi: si andava dalla condotta scandalosa tenuta dalla corte a Maiorca, dove si era trasferita a causa di una pestilenza scoppiata nel 1395 a Barcellona, all'incapacità mostrata dai funzionari regi nel condurre l'inchiesta sui fondi gestiti dal banchiere lombardo Luca Scarampi per assoldare un esercito di mercenari che, agli ordini del conte di Foix, avrebbe dovuto deporre Giovanni I. Bernat Metge, che compare fra gli accusati in un documento del 2 giugno del 1396, per questi capi di imputazione, fu condannato e rimase in prigione fino al 7 dicembre 1398, data dell'assoluzione generale di tutti gli imputati. Per la bibliografia sull'argomento cfr. Martí de RQUER,

più drammatici della vita dello scrittore, con lo scopo di risollevarlo il suo animo amareggiato dalle accuse infamanti di cui, alla fine, risulterà vittima innocente, *Lo somni* è l'opera di un esponente di spicco della Corte della dinastia catalano-aragonese che, con stile elevato e padronanza delle tecniche retoriche, fornisce una testimonianza personale dei fatti legati alle vicende di quel tempo. Un'opera di riflessione, ma soprattutto di persuasione, nella quale l'autore descrive e mette a nudo l'amarrezza per i torti subiti e la speranza di vedere infine riscattata la sua credibilità a Corte².

Ben lungi dal rappresentare uno sfogo immediato, un documento di vita scritto per sé solo, il testo non è formulato neppure come trasfigurazione dei dati autobiografici, che abbiano lo scopo di conferire all'opera un significato esemplare. La lunga digressione dottrinale sull'immortalità dell'anima (Libro I), ad esempio, o l'invito di Tiresia a tenere a freno le passioni terrene (Libro IV), non sono concepiti con lo scopo di nobilitare il caso singolo nei termini di un processo spirituale ideale e tipico. Siamo lontani dal realismo del moderno romanzo autobiografico, pur tuttavia, percepiamo che sono molto accentuate anche le distanze che l'autore prende dall'orientamento, educativo ed esemplare, che prevale in tanta parte della letteratura medievale di carattere (auto)biografico³.

Obras de Bernat Metge, Barcelona, Universidad de Barcelona (Biblioteca de Autores Barceloneses), 1959, pp. 113-126.

² Cfr. RIQUER, *Obras*, p. 6 «Per a comprendre ben bé el sentit i les intencions de l'obra de Bernat Metge, caldrà fer constants referències a esdeveniments històrics i polítics, car la producció literària d'aquest escriptor, sobretot la seva obra màxima, *Lo Somni*, no pot tenir una explicació vàlida, si no la relacionem amb els fets que la motivaren».

³ Il medioevo ignorò il genere autobiografico: «nell'insieme, —scrive Paul Zumthor— la personalità degli autori ci è accessibile, assai imperfettamente, in modo collettivo, solo a livello delle categorie sociologiche». In base alla qualità del testo, è possibile individuare unicamente, nella generalità dei casi, l'ambito di appartenenza socio-culturale dell'autore: la classe «dei giullari, dei menestrelli, dei cavalieri-trovieri, dei borghesi, dei chierici: classi del resto, difficilmente definibili. [...] Resta solo assicurato il legame intimo che intercorre tra l'autore e il suo ambiente sociologico». Negata la possibilità di identificare con esattezza l'individuo-autore, la figurazione del testo nella sua interezza —continua lo studioso— non contiene mai la 'storicizzazione di un io'. La voce dell'autore «viene soffocata in un testo composito, neutro, obliquo, distruttore delle identità personali. [...] L'autore è scomparso: rimane il soggetto dell'enunciato, una istanza locutrice integrata al testo e indissociabile dal suo funzionamento.» (Paul ZUMTHOR, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Editions du Seuil, 1972; trad. it. *Semiologia e poetica medievale*, a cura di Mariantonia LIBORIO, Milano, Feltrinelli, 1973, pp. 68-70. Basterebbe citare S. Agostino, per comprendere questa tendenza, tipica della letteratura medievale, alla universalizzazione di qualsiasi minimo cenno (auto)biografico. Nelle *Confessioni* (397-398), Agostino riflette, al cospetto di Dio, sulla 'storia' del suo spirito, sul percorso seguito dalla sua anima verso la conquista della Verità della fede. La sua arte, la sua capacità di analizzare gli abissi della coscienza, che non trova riscontri nella letteratura classica antica, non segna in alcun luogo il percorso di episodi significativi di una vita terrena. Se nella *Città di Dio* cercherà il senso della storia umana, anche qui, rappresentando al vivo i

In una sorta di dialogo filosofico, il soggetto dell'azione è lo stesso scrittore, il suo interlocutore principale è re Giovanni, la cui autorità coincide con la norma giuridica, fondamento di una giustizia e di un ordine che, soli, possono consentire al Poeta di riabilitare moralmente la sua persona. Tutta l'opera, in ultima analisi, affonda direttamente le radici negli avvenimenti politici e civili del tempo e, via via articolandosi il dialogo, si configura, sotto l'aspetto funzionale, in propositi commemorativi e celebrativi della dinastia catalano-aragonese.

Da questa disposizione, deriva una fortissima sensibilità per i dettagli realistici. Con un espediente, che si riconduce agevolmente a una tradizione medievale, Bernat Metge, per dare corpo al suo proposito solenne, si avvale dell'invenzione di un viaggio nell'oltretomba, dove incontra re Giovanni, recentemente scomparso, e due poeti dell'antichità, Orfeo e Tiresia. Il viaggio prende forma da un sogno (di qui, il titolo dell'opera), un elemento altamente suggestivo che, pur presentando, sotto certi aspetti, le caratteristiche del sogno ammonitore, scandito nel tempo (sonno, sogno, risveglio), è descritto in termini strettamente fisiologici, assume i contorni di una realtà empirica. Una identica disposizione si rileva nel colloquio con il sovrano: in una dimensione misteriosa e lontana dagli intrighi politici, dove i sentimenti per la famiglia, gli amici, l'arte, il piacere dell'insegnare e dell'apprendere si possono manifestare serenamente, prende corpo dinanzi ai nostri occhi il malinconico ricordo dei fasti e della magnificenza della vita di Corte. E così le allusioni al governo di Giovanni I, il re amante dei libri e protettore dei letterati, che aveva lasciato dietro di sé un solco profondo di odi e di rancori, ritrovano adeguate e concrete risposte sul piano politico e morale.

Che nel testo si dibatta su questioni di importanza vitale per la politica catalana non è certo privo di significato; è comunque evidente che la rivendicazione di Metge non è solo di ordine etico, ma pertiene anche all'invenzione poetica. Questo aspetto diviene palese nel momento in cui lo scrittore si accinge a riscattare la sua dignità attraverso un alto e decoroso colloquio che si avvale della sua rara cultura e della sua non comune perizia artistica. Il sogno è un velo, dietro al quale si individuano le agitazioni della veglia, ma dietro al quale si addensano anche tante memorie di conquiste intellettuali.

La funzione autobiografica, volta a tratteggiare gli avvenimenti di un'esperienza vissuta, è allora rivisitata percorrendo quel mondo ideale che lo scrittore

caratteri del suo intelletto, il centro dell'interesse si sposta dalla realtà terrena alla realtà soprannaturale e l'opera si propone, in ultima analisi, come un canto di lode a Dio. Sul modello agostiniano, la vita dell'uomo finisce per essere concepita in un modo prevalentemente cristiano, come esaltazione della grandezza del disegno divino e come esempio da lasciare all'umanità.

ha imparato a conoscere nei libri e che connota il dinamico panorama culturale del suo tempo. La tecnica del ragionamento e del linguaggio di letterati, filosofi, moralisti⁴ forniscono la materia per un esercizio tutto imitativo e letterario che, consapevolmente ricomposto nell'architettura del racconto-visione, conferisce una diversa legittimazione all'intreccio degli avvenimenti. Di fatto, una vera e propria dislocazione si verifica tra il piano dell' *argumentum* e quello della *performance* narrativa che, costantemente, si avvale di tracciati che tagliano verticalmente l'ordine di successione del dialogo. Il lettore è costretto a prendere le distanze da una referenzialità banale, che troppo facilmente si offre alla comprensione del testo, e ad apprezzare piuttosto l'ingegno profuso dal narratore nell'adattare e ricomporre in sede artistica quel materiale tematico e letterario, a giudicare il livello del virtuosismo artistico dello scrittore, indipendentemente dalle circostanze storiche che hanno ispirato l'opera.

Questo aspetto non è sfuggito ai critici che hanno variamente interpretato queste due tensioni direzionali opposte che percorrono il testo. Negli anni della cosiddetta 'Renaixença' catalana, a questo riguardo furono individuati i primi segni di quell'estetica edonistica che dominerà nell'Umanesimo e il testo fu definito «il capolavoro [...] di un Umanesimo trecentesco locale, di carattere volgare e strettamente letterario» (p. 39)⁵. In un secondo momento, come sottolinea Lola Badia, l'idea di un «umanesimo trecentesco catalano in volgare si [dilegua] per ragioni sia politiche (la sconfitta del governo autonomo locale nella Guerra Civile spagnola del 1936-1939 stroncò il discorso nazionale catalano), che scientifiche». Attualmente, anche se non mancano lettori che ancora aderiscono «alla lettura letterale del dialogo, quella che Ruiz Simon chiama la *lectio*

⁴ Un espediente simile e coevo troviamo nel *Viatge al purgatori de sant Patrici* di Ramon de Perellós dove l'incontro con Giovanni I nell'oltretomba serve a scagionare l'autore dalle accuse dei suoi denigratori.

⁵ Non sono neanche mancate le voci che hanno individuato nell'opera l'assoluta mancanza di un'artistica trasfigurazione della realtà: «Venuta alla luce poco dopo la morte di Giovanni I d'Aragona [...] risente delle molteplici correnti intellettuali che s'avvicinano e s'incrociano durante quel periodo storico e, mentre presagisce i nuovi indirizzi e i nuovi atteggiamenti dell'arte paesana, s'indugia ancora e, dirò così, s'impigra nelle forme consuete, incapace di spogliarsene completamente. Il suo valore è più storico che letterario. Vi manca infatti la mente che aduni e fonda in una individuale e complessa forma d'arte ciò che hanno fornito la lettura di scrittori contemporanei e lo studio dei libri antichi; vi abbiamo più tosto l'intarsio inelegante, la copia fedele, il materiale grezzo accostato e disposto in modo ancora rudimentale. La lettura ci lascia inerti, la fantasia vuota; sul fondo convenzionale, grigio e monotono, passano a quando a quando guizzi di luce, ma il loro barbaglio è un pallido e fuggevole riverbero di una fiamma lontana. Se un'immagine potesse adempier l'ufficio d'una definizione, direi il *Somni* una semplice impalcatura rizzata attorno a una casa rovinata» (Mario C ASELLA, «Il Somni d'en Bernat Metge e i primi influssi italiani sulla letteratura catalana», *Archivum Romanicum*, III (1919), p. 146).

facilior» (p. 24), prevale piuttosto la tendenza a «entendre Metge al marge d'etiquetes i de valoracions preconcebudes que ens predisposen a veure'l obsessivament des del prisma d'uns certs canvis històrics d'àmbit ideològic o literari»⁶.

Nel presente volume si riproduce l'edizione curata dalla stessa autrice (1975) sulla base del codice U, rivista e confrontata con l'edizione di Josep M. Casacuberta (1925). Nell'apparato critico vengono annotate le lezioni non accolte dal *textus receptus* di Martí de Riquer (1959)⁷. Il volume è preceduto da un'Introduzione (pp. 5-41) divisa in sezioni. Nella prima (pp. 5-12), oltre a notizie sulla vita dell'autore, un ampio spazio è dedicato all'interpretazione delle fonti storiche, relative agli avvenimenti intercorsi tra il regno di Giovanni I e gli anni immediatamente successivi alla sua morte (1396), la cui lettura (che non vede tutti i critici concordi), costituisce una premessa indispensabile per l'interpretazione e la datazione dell'opera. Secondo la curatrice, «Metge sarebbe rimasto in prigione fino all'arrivo di Martino I [...] *Il Sogno* [...], dove la liberazione è scontata, fu steso, almeno in parte, posteriormente a questo periodo così disagiato» (p. 10 e n. 9).

Altre due sezioni sono dedicate alla presentazione del contenuto del dialogo (pp. 12-16) e della produzione letteraria dello scrittore (pp. 16-18), che concerne tre opere di incerta datazione e di carattere parodico (il cosiddetto *Ovidi enamorat*, il *Sermó* e la *Medicina apropiada a tot mal*) e tre opere di carattere consolatorio: il *Llibre de Fortuna e Prudencia* (1381), il volgarizzamento della 'Griselda' dalle *Seniles* (XVII,3) di Francesco Petrarca e il frammento dell'*Apoloogia* (pubblicato in Appendice, pp. 270-275). Il *Sogno* rappresenta pertanto – come sottolinea la curatrice – «l'ultima tappa di un complicato e personalissimo processo di creazione letteraria che, partendo dalle *noves rimades* [...] e dall'esperienza dei volgarizzamenti, arriva al dialogo ciceroniano e sostituisce le fonti e i generi giocosi con modelli gravi di alto contenuto filosofico, inizialmente mediolatini, e, alla fine, classici, attraverso la mediazione di Petrarca e Boccaccio» (p. 18).

Meritano un interesse particolare le sezioni («La prima persona narrativa e la forma dialogica», pp. 19-23; «Ambiguità e riso nel *Sogno*», pp. 23-30; «L'opinione epicurea e naturale di Bernat», pp. 35-38), in cui Lola Badia analizza quelle componenti che forniscono al critico la competenza necessaria per individuare il processo artistico sottostante alla composizione dell'opera. Si ricon-

⁶ Lola BADIA, *De Bernat Metge a Joan Roís de Corella*, Barcelona, Crema, 1988, p. 61.

⁷ Lola BADIA-Xavier LAMUELA, *Obra completa de Bernat Metge*, Barcelona, Editorial Selecta, 1975; Josep M. de CASACUBERTA, *Bernat Metge, Lo Somni*, Barcelona, Barcino, (Els Nostres Clàssics 1), 1925; Riquer, *Obras*, pp. 165-372.

ferma allora quanto abbiamo all'inizio sottolineato, vale a dire che, attraverso il genere dialogico, lontano dalle formulazioni medievali costruite sulla falsariga del *sic et non*, il segretario personale del re, «che ottiene i favori dai sovrani catalani in merito alla sua abilità di *dictator*», recuperando quei modelli dell'antichità (Cicerone, Boezio) su cui Petrarca ha costruito il *Secretum* e il *De remediis utriusque fortunae*, «fa dipendere la sua attendibilità morale dalla capacità di far parlare elegantemente in volgare gli *auctores* di massimo prestigio» (p. 19).

Quanto alla sconfessione della filosofia epicurea, le troppo ingenuo domande sui dogmi della fede cristiana, «costantemente segnata da battute che negano implicitamente quanto il dialogo afferma esplicitamente e apparentemente propone» (p.23), in altre parole, la cosiddetta 'ambiguità anguillesca' dell'autore, si spiegano facilmente. È il mezzo attraverso cui Metge lascia intravedere il ventaglio delle possibilità tonali, idiomatiche o allusive su cui, non senza ironia, ha costruito la sua 'difesa': dimostrando cioè che la realtà è cosa ben più complessa e cangiante dei dogmi, degli schemi ideologici e dell'immobilismo giuridico che pretendono di darle forma univoca.

Completano l'Introduzione le sezioni riguardanti l'analisi delle fonti (pp. 30-35) e quella della fortuna dell'opera (pp. 38-41) che, rimasta sconosciuta oltre i confini della Catalogna fino al 1889 (quando Josep M. Guàrdia ne curò la prima edizione), continua ad esercitare ancora oggi un forte fascino tra gli studiosi.

L'edizione del testo è affiancata da una elegante e precisa traduzione in italiano curata da Giorgio Faggin. La traduzione è corredata da un apparato esplicativo. Il traduttore (pp. 45-47) sottolinea di aver spesso preferito «una versione più vivace» a una traduzione troppo letterale («es. "marito", "sposo", "consorte" per *marit*»): si tratta di una scelta che non condividiamo appieno, considerato che tradurre questo testo nelle sue peculiarità stilistiche e lessicali riveste una precisa portata critica: significa riprodurre l'interesse concretamente filologico di uno dei principali precursori della prosa artistica catalana del Quattrocento.

In tal senso, sembrano troppo disinvolute le seguenti interpretazioni:

Dicearc dix que l'anima no era res «Dicearco disse che l'anima è zero» (p. 67) sarebbe stato preferibile «che l'anima non esiste»; *persuasió [...] emperò algunes n'hi ha, que, a mon juí, sens fe no concloen tan necessàriament* «Tuttavia, alcuni argomenti, a mio giudizio, senza la fede non calzano» (p. 81): «non dimostrano, non provano»; *una vil fembra mer eixiets que us faés semblant que vós me fêts* «che una vile donnacchera vi facesse i torti che voi fate a me» (p. 199): «una vile donna», 'donnacchera' di per sé già vuol dire 'vile'; *No es pot dir que en Asia dones no hagen edificades ciutats notables* «in Asia sono vissute signore che hanno eretto città importanti» (p. 227): «donne»; *cembes* «tambu-

relli» (p. 159): «cembali»; *integuments e figures* «per mezzo di metafore e immagini» (p. 173): «velami e immagini»; *anar ab bon donari* «camminare ancheggiando» (p. 203): «camminare con bella grazia». Sono interpretazioni corrette ma non esornative della forma letteraria: *lo meu gr osser enginy* «il mio grosso intelletto» (p. 63): ««mio grande intelletto»; *que ha mayor perfecció l'anima humanal* «l'anima dell'uomo è più perfetta» (p. 109): «l'anima dell'uomo ha maggior perfezione».

È stata poi tralasciata la traduzione di alcune parti di testo: *tota cosa que per si mateixa se mou es eternal, car null temps se desempara de si, e per consegüent no cessa de mour e* «Ogni cosa che si muove da sola è eterna, perché non cessa la sua attività» (p. 79): «ogni cosa che da sola di muove è eterna, e poiché mai si separa da sé stessa, giammai cessa di muoversi»; *per fer argent sublimat, argentada, pomata lliriada e mil llavadures e untaments* «per produrre argento sublimato e unguento a base di argento e mille altre lozioni e unguenti» (p. 187): si è omissa di tradurre *pomata lliriada* «pomata di giglio». È errata la traduzione di *encaure* «partorire»: *e en qual mes deu encaure* «e a quale mese di gravidanza sia già arrivata» (p. 203).

Segnaliamo infine, una precisazione, desunta dalla recentissima nuova edizione critica del *Somni* curata da Stefano Cingolani, a proposito del seguente passo *E no puc pensar que sens gran misteri haya noms femenins la major part de les provínces e de les plus insignes ciutats del món* (p. 226): «tots els editors editen «misteri» sense assenyalar variants, tanmateix, la lectura del nostre ms. base A és “minsteri”, i és correcta, ja que és una variant gràfica de «menester» [...] s'ha d'entendre 'No crec que que les ciutats hagin rebut nom de dona sense cap raó important, sense cap necessitat'»⁸.

Completa il volume una aggiornata Bibliografia riguardante le edizioni, le traduzioni e gli studi storici e letterari effettuati sul testo⁹.

Maria DI NONO
Università degli Studi di Macerata

⁸ Stefano M. CINGOLANI, *Lo Somni*, Barcelona, Editorial Barcino, 2006 (Els Nostres Classics 27), p. 239, n. 175.

⁹ Un solo appunto: manca, nella citazione dell'articolo di Josep M. Ruiz Simon, l'indicazione del fascicolo e dell'annata della rivista.

Bibliografia

- BADIA, Lola, *De Bernat Metge a Joan Rois de Corella*, Barcelona, Crema, 1988.
- BADIA, Lola – L AMUELA Xavier, *Obra completa de Bernat Metge*, Barcelona, Editorial Selecta, 1975.
- CASACUBERTA, Josep M. de, *Bernat Metge, Lo Somni*, Barcelona, Barcino, 1925 (Els Nostres Classics 1).
- CASELLA, Mario, «Il Somni d'en Bernat Metge e i primi influssi italiani sulla letteratura catalana», *Archivum Romanicum*, III (1919), pp. 145-205.
- CINGOLANI, Stefano M., *Lo Somni*, Barcelona, Editorial Barcino, 2006 (Els Nostres Classics 27).
- GUÀRDIA, Josep M., *Le songe de Bernat Metge, auteur catalan du XIV^e siècle*, Paris, Alphonse Lemerre, 1889.
- Riquer, Martí de, *Obras de Bernat Metge*, Barcelona, Universidad de Barcelona (Biblioteca de Autores Barceloneses), 1959.
- ZUMTHOR, Paul, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Editions du Seuil, 1972; trad. it. *Semiologia e poetica medievale*, a cura di Mariantonia L IBORIO, Milano, Feltrinelli, 1973.

Réponse à Maria di Nono

Ringrazio anzitutto Maria di Nono per aver giudicato «elegante e precisa» la mia versione di *Lo Somni* di Bernat Metge. Per quanto riguarda la dozzina di rilievi che ella muove alla medesima, devo dire che alcuni di essi mi trovano senz'altro consenziente. Effettivamente, nella pagina 79 del libro è saltata la traduzione di un breve inciso e, analogamente, a pagina 187 è rimasta sulla penna la versione di *pomata lliurada* («pomata di giglio»). Dissento invece con la Recensitrice laddove ella afferma che a p. 227 avrei dovuto tradurre *dones* con «donne» et non con «signore». In realtà, in Metge *la dona* significa appunto «la signora», perchè per «la donna» egli usa il sintagma *la fembra*. Su questa questione rimando all'illuminante saggio di Joan BASTARDAS, «*Fembre i dona en Lo Somni de Bernat Metge*», *Revista de l'Alguer*, 4 (desembre 1993), pp. 11-20. Difficilmente, inoltre, mi sento di condividere un altro rilievo mossomi: vale a dire che tradurre *cembes* con «tamburelli» (p. 159) non sarebbe esatto, in quanto il termine italiano corretto è soltanto «cembali». È noto invece che i termini musicali «tamburello» e «cembalo» possono essere considerati come sinonimi.

Colgo l'occasione di questa precisazione per esprimere la mia gratitudine al

catalanista Albert Lloret, il quale, nella sua ottima recensione a *Il Sogno*, apparsa nella rivista *Modern Language Notes* della Johns Hopkins University di Baltimora, 121, 1 (January 2006), pp. 245-49, ha elogiato il mio lavoro di traduttore, pur segnalando, giustamente, due mie sviste, sfuggite invece alla collega italiana.

Giorgio FAGGIN
Vicenza

FOLQUET DE LUNEL, *Le poesie e il romanzo della vita mondana*, a cura di Giuseppe TAVANI, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004 (Gli Orsatti 21), 170 pp.

Cette nouvelle édition de l'oeuvre complète de Folquet de Lunel¹ a paru au même temps que l'édition des poésies lyriques préparée par Simonetta Bianchi dans le cadre du projet RIALTO². Quant au *Roman de mondana vida* (539 octosyllabes masculins et heptasyllabes féminins alternés³, distribués en laisses inégales, dont chacune est bâtie sur deux rimes alternées), on disposait déjà de la bonne édition de Peter T. Ricketts, parue en 1989⁴. Finalement, les deux *partimens* de Folquet avec Guiraut Riquier ont été publiés par Maria Pia Betti en 1998⁵. Quatre éditions consacrées à Folquet de Lunel dans les quinze dernières années c'est beaucoup, compte tenu de sa maigre tradition manuscrite: seuls trois poèmes (I, III, IV)⁶ ont, en effet, été transmis par les deux manuscrits CR, alors que les quatre restants ne se trouvent qu'en C (II, V, VI, VII). Quant aux deux *partimens* (VIII-IX) et au *Roman*, R est le seul témoin⁷.

¹ Lunel se dresse sur la *Via Vincilia*, qui descend de Sommières vers Mauguio. Vers 888, la terre de Lunel est érigée en baronnie et cédée en 1007 à la famille des Gaucelms, qui la garda jusqu'en 1295.

² Cf. le site www.rialto.unina.it/FqLun/.

³ Exemple parfait de 'parità sillabica a oltranza', telle qu'elle a été définie par Barbara Spaggiari.

⁴ Peter T. RICKETTS, «Le *Romans de mondana vida* de Folquet de Lunel, Edition critique et traduction», in *Miscellanea di studi in onore di Aurelio Roncaglia*, Modena, Stucchi, 1989, III, pp. 1121-37.

⁵ Maria Pia BETTI, «Le tenzoni del trovatore Guiraut Riquier», *Studi Mediolatini e Volgari*, 44 (1998), pp. 111-7 et 176-182.

⁶ En principe, nous suivons la numérotation établie par l'éditeur, qui range les textes suivant un «ipotetico schema cronologico», mais parfois on a préféré renvoyer au répertoire de Pillet-Carstens (= BdT).

⁷ Dans cette édition, l'indication des folios du ms. R est erronée à partir de la première pièce éditée, soit BdT 154,5, qui se trouverait dans R 98-819. En fait, il s'agit d'une faute sérieuse héritée passivement du répertoire de Pillet-Carstens. A corriger, avec Bianchi: 97rA 819, et ainsi de suite.

Le texte de base choisi par M. T. avani (dorénavant T.)⁸ est évidemment C, qu'il reproduit fidèlement, mis à part quelques arrangements graphiques mineurs⁹. Par rapport aux éditeurs précédents, la lecture des manuscrits se trouve améliorée à quelques endroits¹⁰. Là où les manuscrits ne sont lisibles qu'en partie, et avec beaucoup de peine, T. se montre, d'habitude, plus confiant que Bianchi¹¹. Par rapport à cette dernière édition, il subsiste en tout cas un petit nombre de lectures litigieuses¹².

La chiquenaude qui est à l'origine de ce petit volume est la «proposta d'edizione» du *sirventesc* 154,1 (= II), publiée en 2001 par le même éditeur¹³. Parmi les textes de Folquet qui nous sont parvenus, celui-ci est de loin le plus fréquenté par les occitanistes¹⁴, dû notamment à sa teneur historique. Dédié à Alphonse X de Castille, dont Folquet soutient la candidature à l'empire, ce poème est daté par T. «tra il 16 settembre 1272 e il 1° ottobre 1273»¹⁵.

Les deux *partimens* avec Guiraut Riquier¹⁶ peuvent se lire dans le même site du RIALTO, M^{me} Bianchi ayant repris le texte établi par l'éditeur précédent, M^{me} Betti. Juge du premier débat est le comte de Comminge, Bernard VI, beau-père d'Henri II de Rodez; juge du second est le seigneur de Capendu, en Languedoc,

⁸ Autres abréviations utilisées: Eich. = Eichelkraut (Franz EICHELKRAUT, *Der Troubadour Folquet de Lunel*, Berlin, Weber, 1872); B. = Bianchi; R. = Ricketts.

⁹ P.ex. *-lh-* dans les rares occurrences de *-ll-* (cf. 1,33 *Vermelha* T.: *-ella* B.; 3,41 *vilhassa* T.: *-ll-* B.). A signaler encore les corrections de *castellan* en *castelan* (2,39), et de *castellas* en *castelas* (2,49; cfr. 2,54 *Castella* B.: *-l-* T.). Pour la distribution de ces graphèmes dans les mss. CR cf. pourtant François ZUFFEREY, *Recherches linguistiques sur les chansonniers provençaux*, Genève, Droz, 1987, pp. 148-9.

¹⁰ Cf. 4,9 *Per me-us o dic* T. (= B.)] *nieus* éds préc.; 6,38 *que vi mon dan*] *qu'er'a mon dan* T., ce qui permet une meilleure interprétation du texte: si on lit avec les autres éditeurs (y compris B.) *aïtals sui ieu estatz, mas aqui vi-l/que vi mon dan*, on est obligé d'admettre une infraction à la loi de Tobler, alors que la lecture de T. permet de reconstituer la jonction pronominale *l(o) que* 'ce que'.

¹¹ Cf. 6,39 *finà valor; m'apil Deus lum ca pil*, par rapport à *finà valor . . . p . . . deus l'un capil* B.

¹² Cf. 1,10=13 *quant* Eich. B.: *quan* T. (faux); 5,50 *qu'au-tra-ns*] *qu'au-tra-us* B (mieux); 6,43 *ieu port il* T. (mieux): *dont porti-l* B. (cf. *don Oroz*, on Eich.).

¹³ Évidemment par mégarde, cet article («Il sirventese *Al bon rey* di Folquet de Lunel (*BdT* 154.1). Proposta di revisione testuale e di traduzione», *Critica del testo*, IV/2, 2001, pp. 348-350) n'est cité nulle part par T., qui se borne à inclure son propre nom parmi les éditeurs de la pièce II (p. 36), évoquant par la suite (p. 37 n.7), sans d'autre précision, «una soluzione alternativa, che ho adottato nella mia precedente edizione».

¹⁴ Raynouard, Eichelkraut, Milá i Fontanals, De Bartholomaeis, Riquer se sont penchés là-dessus, auxquels Bianchi ajoute Carlos A. LVAR, *La poesía trovadoresca en España y Portugal*, Madrid 1977, pp. 217-220 (III, IV e V *coblas* et II *tornada*), qui reproduit l'éd. Riquer.

¹⁵ Vincenzo DE BARTHOLOMAEIS (*Poesie provenzali storiche relative all'Italia*, Roma, Istituto Storico Italiano, 1931, II, p. 277) l'avait situé plutôt entre juillet et septembre 1273.

¹⁶ *Bdt* 154,2a = 248,38; 154,2b = 248,43.

est de Carcassonne¹⁷. Ces deux *partimens* ont dû avoir lieu vers 1265, et, en tout cas, avant 1269, lorsque Folquet se déplaça en Espagne.

Très avares d'informations historiques, les deux pages que T. consacre à ces deux pièces (pp. 18-19) se bornent à évoquer l'impression de «réalisme choquant» que, depuis Jean Anglade¹⁸, l'on a cru percevoir dans les deux sujets développés. Les précédents opportunément mentionnés par Bianchi nous aident à rétablir un point de vue plus correct¹⁹.

Folquet lui-même date la composition du *Roman de mundana vida*, dédié au comte Henri II de Rodez, à l'an 1284: cf. vv. 535-537, où l'auteur se fait être âgé de 40 ans, ce qui nous vaut de connaître l'année de sa naissance (1244). Il appartient à ce groupe de troubadours, dont une partie de l'activité poétique, souvent la plus significative, se développa à la cour de Rodez, sous les comtes Uc IV et Henri II, pendant les années 70 et 80 du XIII^e siècle²⁰.

Comme c'est le cas chez Guiraut Riquier et Lanfranc Cigala, dans le chansonnier de Folquet on distingue deux parties, dont l'une d'inspiration profane, l'autre religieuse²¹, la distinction étant légitimée par l'auteur lui-même à la fin de son *Roman*, cf. vv. 523-6 «que, pus pas l'etat meiana, / non chant huey may de vanetatz²², / mais laus la filha sant'Ana/ e-l Senhor que de lieys fon natz».

I. PIÈCES LYRIQUES.

Selon l'usage, chaque pièce est précédée d'une fiche contenant les réfé-

¹⁷ Il s'agit probablement de Guiraut de Capendu, qui en 1270 prit part avec quinze cavaliers à la croisade de Louis IX; sa fille Simone était la belle-mère de Guilhem d'Anduze. cf. Camille CHABANEAU, «Cinq tençons de Guiraut Riquier», *Revue des langues romanes*, 32 (1888), pp. 109-127.

¹⁸ Jean ANGLADE, *Le troubadour Guiraut Riquier, Etude sur la décadence de l'ancienne poésie provençale*, Bordeaux/Paris, Feret-Fontemoing, 1905, p. 215.

¹⁹ Le cas débattu dans le premier des deux *partimens* n'est d'ailleurs pas sans rappeler l'illustre modèle tristanien.

²⁰ Pour l'importance de cette cour comme haut lieu de la poésie troubadouresque, cf. la monographie *Trovatori a Valchiusa* publiée par l'auteur de ce compte rendu en 1985 (Padoue, Antenore), ainsi que les discussions et les études qu'elle a suscitées. La bibliographie utilisée par T. est loin d'être exhaustive, ce qui comporte un certain nombre de lacunes et d'inexactitudes, voire de questions que, malgré leur relevance, l'éditeur a évité de traiter.

²¹ Sur les six chansons de Folquet qui nous restent, quatre sont à ranger, selon Bianchi, sous l'étiquette de chansons à la Vierge; celles-ci ne seraient que trois selon T., pp. 11-12, qui exclut 154,4. En effet, cette pièce n'apparaît pas dans le ms. R, qui cherche à communiquer l'image d'un Folquet presque exclusivement voué aux thèmes moraux et religieux.

²² Pour le motif de la *vanetatz* nous nous permettons de renvoyer à Maurizio FERUGI, «Il motivo della "passada folor" e la sua diffusione nella poesia provençale d'Italia e nel Petrarca», in *Quaderni*

rences principales²³. L'analyse métrique et rhétorique laisse à désirer²⁴, et en tout cas, elle est largement inférieure à celle dressée par Bianchi²⁵. Ainsi, rien n'est dit sur la structure de 154,2, qui présente pourtant tous les traits distinctifs d'un chant en l'honneur de la Vierge, à savoir l'anaphore de *dompna* au début de chaque strophe, sauf la dernière où l'auteur s'adresse à Dieu; le système pentastrophique, auquel l'auteur a aussi recours dans les autres pièces religieuses; l'emploi du refrain *sancta verges Maria* à la fin de chaque strophe²⁶. Quant au premier des deux envois, on se borne à reproduire (pp. 7 et 76) l'analyse traditionnelle, qui suppose deux envois «rispettivamente di 3 e 4 vv.»²⁷.

Médiocre en tant que poète, Folquet a tout de même composé des textes assez nourrissants. Le premier dans l'édition de T... (154,5) est inspiré d'une célèbre chanson de Bernart de Ventadorn²⁸, ce qui est suggéré par la rime en *-onda* ainsi que par la métaphore du navire en proie à la tempête; quant au calembour *auta mar/aut amar*²⁹, il aurait fallu évoquer le poème 330,6 de Peire Bremon de Ricas Novas³⁰.

del Circolo Filologico Linguistico Padovano (= *La palinodia*, Atti del XIX Congresso Interuniversitario, Bressanone/Brixen, 1991), Padova, Esedra, 1998, pp. 61-69.

²³ Parmi les éditions précédentes que l'éditeur mentionne, il faut intégrer: Carl August Friedrich MAHN, *Die Werke der Troubadours in provenzalischer Sprache*, Berlin, Dümmler, 1846-53, III, pp. 163-4, à 154,1 et, respectivement, 154,4; H. P. DE ROCHEGUDE, *Le Parnasse occitanien ou choix des poésies originales des troubadours tirées des manuscrits nationaux*, Toulouse, Bénichet cadet, 1819, p. 155.

²⁴ Dans l'éd. de T., p. 76, il faut corriger le schéma métrique (8 8 8 8, non pas 8 8 6 8): cf. p. 23, où le schéma est correct, mais par contre le renvoi à Frank est erroné, et ceci les deux fois (624,48 non pas 421,24).

²⁵ Cf. notamment 154,6 *Si quon la fuelha el ramelh*.

²⁶ Cf. la description de Bianchi, ainsi que Paola ALLEGRETTI, «Il *geistliches Lied* come marca terminale nel canzoniere provenzale C», *Studi Medievali*, 32 (1992), pp. 721-735; Maurizio PERUGI, «Numerologia mariana in due antecedenti del Petrarca: il canzoniere di Guiraut Riquier e la canzone a Maria di Lanfranco Cigala», *Antico Moderno*, 4 (1999), pp. 25-43.

²⁷ Cf., en revanche, ce qu'observe Bianchi: «il v. 43 del componimento è stato interamente omissso dal copista che non segnala l'omissione. La mancanza di questo verso nel manoscritto C è passata inosservata agli occhi dei precedenti editori forse proprio a causa della mancata segnalazione del copista, che sembra dunque aver omissso innavvertitamente il tratto di testo, e per il senso, sebbene a mio avviso leggermente forzato, che sembra comunque permanere nei restanti versi. Spia inequivocabile, però, dell'incompletezza della *tornada* (che per definizione ripete la struttura sillabica e rimica dei versi finali dell'ultima *cobla* – o penultima come in questo caso che prevede due *tornadas*) contenente il verso è la rottura dello schema metrico c d d c, regolarmente rispettato nella seconda *tornada*, e che dovrebbe essere invece identico per entrambe trattandosi di *coblas unissonans*».

²⁸ BdT 70,44 évoquée, mais seulement au passage, dans la note au v. 13, avec un texte de Cadenet.

²⁹ Cf. *aut amar* T: *auta mar* B, sans aucune information sur l'écriture des mss, qui donnent respectivement en *auta* | *mar* C: en *lauta mar* R.

³⁰ *Les Poésies du troubadour Peire Bremon de Ricas Novas*, éd. par Jean BOUTIÈRE, Toulouse, Privat/Paris, Didier, 1930, pp. 68-73: il s'agit du dernier des trois sirventès contre Sordel.

L'incipit du troisième texte (154,3) est calqué sur *Per solatz r evelhar* de Giraut de Borneil, tandis que la rime en *-ic* remonte probablement à Raimbaut d'Aurenga. Tout aussi illustres sont les modèles du cinquième texte (154,6)³¹, dont le 'gap' où Bertran de Born s'adresse à *Rassa* (80,37).

Mais, sans aucun doute, le chef-d'œuvre de Folquet est, du point de vue rhétorique, la sixième chanson (154,7) en *-ila:-il*. Également rédigée en rimes dérivées³², elle se situe au centre d'une constellation qui, remontant au modèle de Raimbaut d'Aurenga (389,26), compte, parmi d'autres, quelques textes très artificieux de Raimon de Miraval (?) (406,3), Cerveri de Girona (403a,43), Lanfranc Cigala (282,5): toutes ces pièces forment une anthologie en quelque sorte exemplaire pour illustrer l'une des tendances les plus représentatives de la poésie cultivée par les troubadours tardifs³³.

L'édition de T. se clôt par un glossaire des formes, qui, loin d'être irréprochable, est suivi de deux pages consacrées à des *Indicazioni bibliografiche* fort réduites.

Dans les paragraphes qui suivent, nous nous proposons d'attirer l'attention sur un certain nombre de problèmes posés par l'édition des pièces lyriques de Folquet. Nous les avons regroupés par catégories.

VARIANTES LINGUISTIQUES. Dans le traitement de la flexion bicasuelle, l'approche de l'éditeur est décidément analogiste. Cela se manifeste avec plus ou moins de rigidité; moins, en ce qui concerne les substantifs féminins en *-or* et les comparatifs organiques:

³¹ Le commentaire de Bianchi illustre l'emploi des différents termes utilisés pour définir l'amoureux (*preyador*, v. 19; *entendedor*, v. 20; *fin amador*, v. 21; *lauzador*, v. 35). Seul l'envoi nous renseigne sur l'identité de la dame, et ceci en des termes d'autant moins ambigus, que l'auteur fait allusion au dogme de l'immaculée conception (*Reyna maire piussella, / filla de paire piusselh*).

³² Il s'agit peut-être d'un 'contrafactum' selon Stefano ASPERTI, «Contrafacta provenzali di modelli francesi», *Messana*, 8 (1991), pp. 5-49, aux pp. 22-26. «*Il bon senhor de Mercuer* del v. 45 è cronologicamente identificabile con Bernard de Mercoeur, la cui figlia Béatrix sposò nel 1251 Armand, visconte di Polignac e figlio di Pons V. Proprio in riferimento al visconte si hanno notizie del signore di Mercoeur, che fu dichiarato suo esecutore testamentario nel 1272. Nel 1275, anno della morte di Armand de Polignac, suo figlio Armand IV, essendo ancora minorenne, successe al padre sotto l'autorità di Bernard de Mercoeur, suo nonno materno (cfr. Dom Cl. D'EVIC & Dom J. VAISSETE, *Histoire générale de Languedoc*, 16 voll., Toulouse 1872-1904, VI, p. 799, an. 1248 e IX, p. 99, an. 1283 e p. 182, an. 1295). Martín DE RIQUER (*Los trovadores. Historia literaria y textos*, Barcelona 1975, III, p. 1551, n. 5) pensa si tratti di Bernart VIII de Mercuer (1238-1294)» (B.). L'avis de T., p. 75, n. 45, ne paraît guère acceptable: «Mercuer è probabilmente Melguer, Melguelh, oggi Mauguio sull'omonimo stagno, ad est di Montpellier», ville qui, après la bataille de Muret, a été donnée aux évêques de Magalona. «La tornada è dunque indirizzata allo stessobos *avesques*, citato nel *Roman* (vv. 521-2)».

³³ Une fois de plus, nous renvoyons à notre étude *Trovatori a Valchiusa*, notamment pp. 181-2, 254-6, 270.

- 1,33 *cum flor de rozier* mss, B.] *flors* T. (et, évidemment, Eich.)
 2,49 *vostra valor se tria* ms. C, éds (sauf *valors* Eich., B.), cf. p. 43, note: «sarà forse opportuno mantenere i soggetti asigmatici *emperi* e *valor*», compte tenu d'un ensemble de tendances analogiques «che potrebbe, a questa altezza cronologica, ascrivere allo stesso Folquet»³⁴
 3,7 *que nuech ni jorn la fin'amor no-m gic* CR, éds (sauf *amors* B.)
 3,44 *e de maldir de ma genser se gic* CR, éds (sauf *ma Gensor* B.), avec une note justificative de T. recensant des exs. qui remontent à la 2^{ème} moitié du XIII^e s.
 5,33 *valor* ms. C, éds (sauf *valors* B., sans aucune indication)³⁵

plus, vis-à-vis des substantifs que les *Leys d'amors* appellent «indifferents»³⁶:

- 1,41 *rey iacmes* R] *reis* T. («ovviamente con l'aggiunta del segnacaso»), B³⁷.
 2,20 *so es lo franc rey d'Arago* C, où *franx reys* éds (cf. p. 43, note: «l'assenza del segnacaso si manifesta come errore da sanare – in un contesto in cui l'opposizione, al caso soggetto, tra sing. e plur. è ripetutamente rispettata»)
 2,52 *qu'autre rey qu'el mun sia* ms. C, B.] *reis* T³⁸.

Cf. encore 1,14 *mal temps e brau (braus R) la nau sobronda* CR, où *mals* éds, alors que la rime interne en *–au* conseille de s'en tenir au texte de C³⁹. Par ailleurs, dans le deuxième des deux *partimens*, le manuscrit unique R propose toujours *Guiraut* et *Folquet* en fonction de vocatifs, auxquels T. affixe le morphème sigmatique avec un acharnement qu'on dirait impitoyable.

La même tendance à un analogisme très rigide amène l'éditeur à refuser les redoublements de marque que parfois les manuscrits proposent:

- 1,47 *e ma gensers tem tan falhir* mss] *genser* T⁴⁰. (cf. *Genser*:s B.)

³⁴ Mais, pour relativiser cet argument chronologique, il suffit de mentionner le cas de *honor* qui, assuré par la rime chez Arnaut Daniel II 57, est en plus appuyé par le régime de diffraction.

³⁵ Inversement, on ne voit guère la nécessité de corriger 2,5 *reis de valors* CR (d'où les éditeurs précédents), en éliminant le deuxième *–s* (*valor* T., B.).

³⁶ Cf. *Las Flors del Gay saber estier dichas las Leys d'amors*, éd. par Adolf-Félix GATIEN-ARNOULT, Paris-Toulouse, 1841-3, III, pp. 163-6; Maurizio PERUGI, *Le canzoni di Arnaut Daniel*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1978, II, p. 760.

³⁷ *Reys d'Arago* C (+ 1), qui présuppose *aonda* bisyllabique à la rime (contre v. 5).

³⁸ Cf. également 4,15 *mos cors] mon* R; 4,31 *selhs*, mais *sel* R et Mahn.

³⁹ Le refus des éditeurs à prendre en compte la catégorie des substantifs soit neutres, soit «indifferents» a dans le *Roman* des conséquences plutôt lourdes: *Dieu*, en fonction de c.s., est corrigé en *Dieus* une dizaine de fois, cf. v. 67, 79, 84, 98, 102, 310, 314, 337-8, 355; cf. encore 15 *rei<s>*, 26 *la gen<s>*, 323 *l'enemic<x>*.

⁴⁰ Cf. *magers* corr. en *mager* dans le deuxième des deux *partimens*, v. 10. Eich., au contraire, affixe le morphème *–s* au v. 31 *la genser que-s mir*.

4,47 e quar ma genser a segura/valor T: e quar ma Genser s'asegura/valor (gensers mss, Mahn, Eich.) B⁴¹.

Cf. aussi, au v. 128 du *Roman*, «e-l cleric tolon», où *clerex* ms.: inutile de corriger, vu l'abondance de cas sujets sigmatiques, cf. 132 *e-ls r eys*, 137 *e-ls cavayers*⁴², 141 *e-ls pages*, 142 *e-ls pastors*, 144 *e-ls fossors*, tous judicieusement conservés par Eich.⁴³

Ce que nous appelons analogisme pourrait être parfois assimilé à un déficit de conscience linguistique, à en juger par cette note au v. 15 du premier *partimen*: «*an vas lieys*: nel ms., qui e al v. 22, *au* anziché *an*. Al v. 36 si legge invece nitidamente *s'an*»⁴⁴.

ETABLISSEMENT DU TEXTE. Les quelques améliorations apportées par les deux éditeurs plus récents concernent en général des interventions minimales, voire purement graphiques: c'est le cas, p.ex., de 2,21-23 *qu'elh faria/ pauc tot lo mon accomplir lo talan/ qu'a en donar* éd. préc., mais *a complir* T., B.: 'che sminuirebbe tutti, nel seguire la sua inclinazione a donare'.

Un petit nombre de solutions sont exclusives de T, p.ex. 3,6 *de cui fo donatz*, respectant le manuscrit de base C, mais déjà la traduction trahit l'embaras de l'éditeur ('dalla quale [mi] fu concessa', référé, avec peu de probabilité, au *joi* qui précède): mieux vaut s'en tenir à l'autre témoin, *de qui soi* R, d'où *de cui soi* Eich., *de cuy so* B.

Certains amendements paraissent superflus, voire influencés par les éditeurs précédents:

2,26-27 *qu'eligit so / que puescon emperador far* Eich., T.] *qui* ms. et les autres éd., y compris Bianchi⁴⁵;

⁴¹ Rappelons qu'en général, la tendance à laisser tomber la marque du cas sujet est commune aux deux mss, cf. 4,6 *e-l fol* (en parallèle avec 4 *que-l savis*), où *e-l fols* Eich., T., tandis que Mahn, B. évitent d'intervenir. A 1,38 *e non a volers que s'esconda* R + T.] *voler* C + Eich., B. le découplage des deux témoins amène les éditeurs à formuler, sur des bases syntaxiques, des argumentations qui s'avèrent finalement contradictoires.

⁴² Pour le type *cavayer/cavaier*, encore attesté à plusieurs reprises dans les deux *partimens* avec Guiraut Riquier, cf. ZUFFEREY, *Recherches linguistiques*, p. 149; Max PFISTER, «Sprachliches und Lexikalisches zu Guiraut Riquier und zu Troubadourhandschrift R», *Zeitschrift für romanische Philologie*, 104 (1988), pp. 103-111, à la p. 105.

⁴³ Cf. *ibid.*, v. 209 *Tant son gen<s> desarengadas*, où l'affixation, pratiquée par tous les éditeurs, n'est pourtant pas indispensable.

⁴⁴ La vaste diffusion de la terminaison *-au* est illustrée par ZUFFEREY, *Recherches linguistiques*, pp. 183-5.

⁴⁵ 'perché possano' T., cf. sa note: «*qui* non risulta attestato con il valore causale attribuitogli sia da

3,23 *n'Aenric* B., en accord avec les manuscrits (*naenric* C: *na enric* R), alors que T. hérite d'Eich. la correction, relativement onéreuse, *en Enric*;

4,25-26 *Donas hi a qu'ab venassal/ semblan porton bevolensa* 'Ci sono dame che sono benevole con un semblante arcigno' Eich., T., B., à partir de *venal/ semblan* C: *venals sal/semblan* R⁴⁶. En fait, mieux vaut s'en tenir à R; c'est en tout cas le seul choix conseillé par l'analyse syntaxique des vv. 25-28:

Donas hi ha qu'ab venals, s'al
semblan porton bevolensa,
que non auzan traire venal
lor amor ni lor parvensa

soit 'vis-à-vis des hommes vénaux, il est des dames qui, tout en faisant montre de bienveillance par leur attitude, jamais n'oseraient mettre sur le marché ni leur amour ni leur *parvensa*⁴⁷, du moins tant qu'elles ne se seront pas suffisamment assurées et de la noblesse et de la loyauté de ceux qui les courtisent⁴⁸. Voici quelle serait la construction directe: **Donas hi ha que, s'al semblan porton bevolensa ab venals, que non auzanetc.*; suite à un processus de mise en relief, d'ailleurs confirmé par la reprise de *venal* à la rime, le compl. *ab venals* est placé avant la phrase hypothétique; quant à la reprise de la conj. *que* en début du v. 27, elle est tout à fait normale dans la syntaxe médiévale. L'absence d'une analyse syntaxique correcte a, depuis le début, amené les éditeurs à recourir à la conjecture **venassal*, tirée de *venal*, leçon hypométrique du manuscrit C. De plus, T. s'est vu obligé à proposer une interprétation forcée du syntagme *traire venal* («lett. 'mettre in vendita' (PL, s.v. *venal*), dunque 'esibire', 'palesare'»).

D'autres solutions adoptées par T apparaissent décidément artificieuses, telle 1,24 *que lieys (quel eys R) remir* CR, d'où *qu'e liei:s remir* T 'chi in lei si rimi-ri', face à *que lieys remir* B.

PROBLÈMES DE DÉCOUPAGE. Une imperfection liée à un problème de 'distinc-tio', voire de découpage de mots, se trouve à 6,29-30 *perqu'a mestiers qu'om tan*

De Barth. ('per fare l'imperatore') sia da de Riquer ('para que puedan hacer') richiesto d'puescon: in alternativa, occorrerebbe tradurre *qui* (nel ms. *q'*) con un relativo o emendarlo in *que*.

⁴⁶ Cf. *venalssal* Mahn.

⁴⁷ Traduit 'animo' dans le texte, 'simiglianza' dans le glossaire; en fait: soit 'beauté' soit 'attitude bienveillante', cf. 282,26a vv. 25-26 *Gentil dona, cor ai c'a vos mi plaigna/del fals'amor e de vos-tra parvensa*.

⁴⁸ Le modèle dont Folquet s'inspire ici est Giraut de Bornelh 72,34-35 *e no-l sap lonhar de se./pos ve que:s vira venals*.

ferm l'aperfil/ que sia fortz plus qu'autra s'aperfila 'perché è necessario che lo [sc. il 'lavoro', il 'materiale'] si af fini tanto saldamente che più solidamente di un'altro [sic] si af fini', traduction pour le moins tautologique, alors qu'il suf fit d'imprimer, avec B., *sa perfila*⁴⁹.

La technique du découpage joue un rôle particulièrement important dans ce poème VI, rédigé en *rims derivatius*, ce qui est déjà évident sur la base de ce passage (v. 21-24):

tant es d'onrat luec e de senhoril
 que part totas domnas pretz senhoril a;
 si tot no-s te, qui la preg', a desvil
 ans selh que non la prega, mot per vil ha.

En effet, au v. 23 *si tot no-s te, qui la preg', a desvil* 'e se, celui che la prega, non si ritiene del tutto sventurato, al contrario chi non la prega lei lo considera molto spregevole', il vaut mieux lire *qui la prega desvil*, selon le découpage proposé par B⁵⁰.

Le découpage du mot à la rime pose également problème aux v. 43-44 du texte de T.: *ieu port il / lauzor de vos, e luenh e pres port ila* 'io le reco lodi di voi, e lei le porti sia lontano che vicino (dovunque)', où, fort judicieusement, l'éd. se refuse à lire *porti-l*⁵¹, parce que l'hypothèse d'une «rima per l'occhio» lui semble «eccessivamente onerosa». Les quelques attestations produites par T. à l'appui du pronom sujet *ila* peuvent être augmentées à l'aide de la COM, qui permet de situer la présence d' *ila* (*illa*, *ilha*) chez deux catégories d'auteurs: les uns proviennent du Languedoc⁵²; les autres de Provence, Dauphiné, Auvergne⁵³. Certes, plutôt que de voir dans *ila* un pronom sujet (il ne paraît pas vraisemblable que la Sainte-Vierge se charge de répandre, tel un jongleur, les louanges du comte de

⁴⁹ Cf. «si-l cavaiers se lev'ab lieys jazer», v. 7 du *premierpartimen*, où la traduction 'si levi' contredit au texte: soit on corrige 'si leva', soit – ce qui paraît moins probable – on écrit, avec Betti, *se leu*.

⁵⁰ Ceci dit, la difficulté majeure paraît résider en *si tot*, qui oblige l'éditeur à une interprétation invraisemblable. Un sens proche de 'dans la mesure où' conviendrait mieux non seulement ici, mais aussi à 3,15 et 6,27 (où T. se voit obligé à corriger *s'en tot*).

⁵¹ Texte d'Oroz, repris par B.: *dont porti-l/lauzor de vos e luenh e pres porti la* (la différence entre *dont* et *ieu* est due à la difficulté de lecture du ms. à cet endroit).

⁵² Guilhem Ademar V 12 (*ila*); Guilhem Peire de Cazals II 6, X 22 (*ilha*); Guilhem de la Barra 1914 (*ilha*); Raimon de Miraval XXIII 47 (*illa*). S'y ajoute Raimon de Castelnou II 17.

⁵³ Bernart Marti VII 24 et 29 (*illa*); Guilhem de Saint Didier XIII 37 (*ila*); Guilhem de Saint Gregori 3,33 (*illa*); *Girart de Roussillon* 7638 (*ila*), 7981 (*illa*); Sordel I 26 et *Ensenhamen* 1242 (*ilha*).

Rodez), il vaudrait mieux l'interpréter comme pronom objet, référé en l'occurrence à *lauzor* (cf. *supra*)⁵⁴; c'est aussi l'opinion de B., dont le découpage *porti la* présente toutefois l'inconvénient d'une rime imparfaite.

Une deuxième attestation de *illa* employé comme pronom objet se trouve, selon toute probabilité, aux vv. 31-32 de la même pièce:

si que tostemps sia durable: si·l
la vol hom far per s'amor, ses tot si·l ha

Franchement incompréhensible l'interprétation de T.: 'si che sia per sempre durevole: se lo si vuole fare per amore di lei, lo si deve senza alcuna riserva', où les pronoms objets se réfèrent évidemment à *obra* (v. 27). Le texte chez B. est le même, sauf *si·lh a* au v. 32 à la rime. On propose donc de reconnaître une rime brisée *s'il-/la* et, à la rime suivante, d'entendre 'aussitôt il l'obtient' (avec *si* 'paraipotattico').

Le choix de l'éditeur nous paraît tout aussi improbable aux vv. 19-20 du même poème *quan lo troba lial, non en re vila / que no s'azaut ja de far causa vil* 'in nessun caso villano': héritée des éditeurs précédents et également reprise par B., cette interprétation comporte une «rima per l'occhio» que T. lui-même a, encore une fois, du mal à accepter. Parmi les solutions alternatives qu'il passe en revue, la meilleure est sans aucun doute *non en re vil, a/que* 'pourvu que'⁵⁵ (au contraire, il faudra lire *pervilha* 's'envilit' au v. 24 *ans selh que non la prega, mot per vil ha* T., B.).

PROBLÈMES DE PONCTUATION. À la p. 11 de l'*Introduzione*, allusion est faite à l'envoi de la III^e chanson, vv. 45-46, où l'auteur affirme «che il fascino, la grazia, la gentilezza di Donna Beatrice incantano tutti, perché sono *a maneira de Lunelh*». En fait, grâce à la seule ponctuation admissible, le texte dit autre chose: *Na Biatritz, a maneira, / de Lunelh, tan plazenteira* 'Donna Beatrice, di Lunelh, ha modi così affascinanti'.

⁵⁴ Il est vrai que, dans la COM, cette fonction ne paraît pas attestée, néanmoins le parallèle avec le pron. obj. *el(l)a* permet de résoudre le problème. A noter que, chez Raimon de Miraval (?) 406,16a (= Mahn *Ged.* 197) v. 25-30 *Li entendedor vil, / on vils sabers s'avila, / diran que fort sotil / de motz far s'asotila, / e qu'ieu trop vuelh dir d'il / e de prima e d'il*, il s'agit à l'évidence d'un tour de force métrique comparable à celui de Folquet, sauf qu'ici *il* et *ila* ne sont pas des pronoms, mais des signaux de rime.

⁵⁵ Cf. les nombreux autres exs. de monosyllabes à la rime dans cette même pièce, dont plusieurs enjambements: *6 d'ans mil a*, 11-12 (=42) *gentil a-/mor*, 14-15 *sentí l'a-/mor*, 17 *franc cor et humil a*, 22 *pretz senhoril ha*, 24 *mot per vil ha*, 31-32 *s'il-/la*, 37-38 *vi-l/qu'er'a*, 38-39 *vi la/fina valor*, 43 *port il*.

Ce n'est pas le seul cas où l'emploi de la ponctuation fait la différence. À 2,31-32 *ab boban/creissen de pretz e d'onor tota via* T. (curieusement, sans mentionner les éditions antérieures), l'introduction d'une vigule après *boban* chez B. oblige à référer *creissen* à *hom del mon* qui précède. Si dans ce cas on peut hésiter entre les deux arrangements syntaxiques possibles, à 3,27 *e non dever* 'e non dicendo il vero' la solution adoptée par T. n'est guère acceptable: d'abord, le gérondif employé dans la traduction est du cru de l'éd.; ensuite, il y a conflit de rime avec *diz ver*, v. 34: il vaut donc beaucoup mieux imprimer *nondever* (troisième substantif après *mal saber/et enuetz*), comme le fait B.

En général, l'emploi incorrect de la ponctuation témoigne d'une interprétation syntaxique défectueuse. C'est le cas à 4,17-21:

| éd. Tavani | ponctuation corrigée |
|--|---|
| Res no monta ni res no val pus hom a lai, on l'agensa, meza sa fin'amor coral; si tot fai long'atendensa, que·s n'irasca ni·s ne maleg, ni que·l ne trop hom desadreg | Res no monta ni res no val, pus hom a lai on l'agensa meza sa fin'amor coral, si tot fai long'atendensa, que·s n'irasca ni·s ne maleg, ni que·l ne trop hom desadreg |

Conformément à sa traduction: 'Nulla più conta e nulla vale dal momento in cui si è riposto il proprio amore sincero là dove aggrada; anche se è lunga l'attesa non ci si affligga e non si imprechi, e non lo si trovi sconveniente', T. est non seulement obligé à attribuer une improbable fonction exhortative au couple *que...ni que*, mais, ce qui est encore pire, à imaginer qu'aux v20-21 «ne ha valore di avverbio negativo». En fait, les trois propositions introduites par *que* aux v. 20-21 dépendent directement du v. 17, dont elles se trouvent séparées par une *incisio* assez artificieuse. Ce tour de force rhétorique a également gêné B., qui s'est vue obligée à une intervention au v20 (<no>·s n'irasca), de manière à couper en deux l'unité originaires de la phrase. Cela n'est pas nécessaire non plus, car en l'occurrence, le texte des manuscrits gagne à être respecté: 'Une fois que son amour parfait et sincère, on l'a placé là où l'on s'y plaît, même si on est obligé de longuement patienter, rien ne monte et rien ne vaut qu'on se mette en colère'.

Un autre passage, où l'interprétation laisse également à désirer, est 5,14-15 *de far so per qu'es capdelha:/fis pr etz* 'lei che mai ha tralasciato di fare quello per cui è sovrana: fine pregio'. En fait, et en dépit de son absence dans le glossaire, *capdelha* n'est pas un adjectif. Encore une fois, il vaut beaucoup mieux adopter la ponctuation et l'interprétation d' Oroz et de B.: *de far so per que·s capdelha /fis pretz*.

INTERPRÉTATIONS GRAMMATICALES. Un dernier problème de ponctuation est lié à une question strictement grammaticale, qui concerne 7,7-8 *attendon joi, que luns temps no falhis (fallis B.)/per vostres precx*: malgré la traduction de T., ‘che mai venga meno per le vostre preghiere’, l’on a af faire à une 3^{ème} pers. du prés. ind.; il faut donc comprendre ‘attendono dalle vostre preghiere la beatitudine che mai non viene meno’, c’est-à-dire ‘eterna’, en déplaçant la virgule après *fallhis*.

Voici d’autres passages où la grammaire est également concernée. À 3,14-15 *non tanh que sofeira/de far chanso* ‘non conviene che si astenga dal comporre canzoni’ il faudrait intégrer *que<·s> sofeira*⁵⁶. À 3,48 *que la vezon tan gen: Dieus l’acomplie!* ‘Dio la rende perfetta!’, la terminaison *-ic* ne saurait correspondre à un prés. ind.⁵⁷; le texte de Bianchi est ici meilleur: *que la vezon, tan gen Dieus la complie* (cf. 2,21-23)⁵⁸.

INTERPRÉTATIONS SYNTAXIQUES. En effet, ces périodes rhétoriquement élaborés sont le propre du style de Folquet. Cf. la première strophe de la pièce II:

Al bon rei qu’es reis de pretz car,
 reis de Castela e de Leo,
 reis d’aculhir e reis d’onrar,
 reis de rendre bon guiardo,
 reis de valor e reis de cortezia,
 reis a cui platz jois e solatz tot l’an,
 qui vol saber de far bos faitz s’en an,
 qu’en luec del mon tan be no·ls apenria.

Dans la traduction de T., ‘Dal buon re [...] chi vuole iniziarsi a compiere belle imprese se ne vada [da lui]’, les crochets sont, comme d’habitude, le signe d’un embarras, d’ailleurs ponctuellement confirmé par la note: « *s’en an* è da associare a *Al bon rei*, che andrà tradotto ‘Dal, presso il, buon re’, con eventuale richiamo che stemperi, nella traduzione, l’enfasi dell’anacoluto». Or il ne s’agit pas d’«anacoluto», loin de là; nous avons tout simplement af faire à une topicalisation du complément, renforcée par l’anaphore de *reis*, qui s’étend sur

⁵⁶ L’intervention contraire est indispensable à 6,3 *nos sa subtila* ms., où tous les éditeurs biffent *-s*.

⁵⁷ Cf. encore 3,8 *a lieis, que d’amar m’afortic* ‘che ad amare mi fortifica’, alors qu’il faut reconnaître, au passé (‘che vollen a tutti i costi amare’), la même locution utilisée par Arnaut Daniel VI 28 à la 1^{ère} pers. du prés. ind.

⁵⁸ Cf. également 2,16 *qui-l lor queria* ‘a chi glieli richieda’: en fait, *qui* a valeur hypothétique, cf. d’ailleurs ce que l’éd. lui-même précise au v. 41.

pas moins de cinq vers: ‘Qu’on s’en aille chez ce roi prestigieux, si l’on veut vraiment apprendre ce que c’est que d’accomplir de brillants exploits’⁵⁹.

Il faut encore signaler un malentendu d’ordre syntaxique dans la 3^{me} strophe du poème III (v. 17-24):

Mas ja per otracujatz
 reprendedors retener
 no volrai mon car saber
 que no sia prezentatz,
 quan levaran en cadeira
 per fina valor enteira,
 lo pro Comte de Rodes, en Enric⁶⁰,
 per cui anc hom lui lauzan no mentic.

Au v. 23 l’éditeur traduit ‘al prode conte di Rodes’, comme s’il s’agissait d’un datif absolu régi par *prezentatz* (v. 20), ce qui, par la suite, l’oblige à avoir recours à l’une des ses farcissures habituelles: ‘quando [lo] eleveranno al seggio’. En fait, *lo pro Comte* est, tout naturellement, objet de *levaran*. Quant à *car saber*, cliché verbal que Folquet affectionne, la traduction est ici ‘il mio devoto sapere’, alors qu’à 6,3 on propose pour le même syntagme le sens de ‘il mio duro sapere’. Il va de soi que ni l’une ni, encore moins, l’autre interprétation ne paraît adéquate⁶¹.

LEXIQUE. 6,27-28 «s’en tot l’obra s’es prima, ges estrila/non deu esseŕni·s fa de luec estril» ‘se il lavoro è in tutto e per tutto fine, non ci deve essere nessuna ruvidezza, né deve essere fatto di materiale rozzo’. L’adjectif *estril* apparaît encore chez Bonifaci de Castellane 102,9-10 «qar eilh non han valor ni cor /e trueb los vas pretz trop estrils»; FEW XII,303b atteste chez les dialectes

⁵⁹ L’éditeur lui-même se montre insatisfait de la solution adoptée, car il évoque, sans d’ailleurs le préciser, un précédent article, où il avait proposé d’interpréter *’enan*, subj. prés. de *s’enantar* ‘sich vorwärts begeben, vorrücken’ (SW): «in tal caso, *Al bon rei* sarebbe una sorta di formula di saluto o di invio, e il v. 6 andrebbe chiuso da un segno interpuntivo forte, tale da isolare gli ultimi due versi»; solution également insuffisante, dans la mesure où *s’enan* aurait, dans ce cas, dû être accompagné d’un adverbe anaphorique, en fonction de lien avec ce qui précède, et d’opposition à *en luec del mon*.

⁶⁰ En fait: *n’Aenric*, cf. *supra*.

⁶¹ Cf. 6,2-4 *qu’ieu de lauzar m’afil/midons, qu’en re tan mais no s’asubtila/mos cars sabers*, où ce vers font l’objet d’une note inutilement tordue, à commencer par l’objection mûe à la traduction d’Oroz ‘pues en un asunto tan grande mi caro saber no se sutiliza tanto’: «la sua interpretazione esige che *re* significhi ‘asunto’, ‘argomento’, che *mais* abbia il valore – che non trovo documentato [!] – di ‘grande’». Il paraît superflu de préciser que, dans la traduction d’Oroz, *tanto* = *tan mais*.

modernes le sens de ‘ef flanqué, maigre, défait, exténué’. Il s’agit d’une formation déverbale, et la présence de *estrilhar* chez Marcabru et Bernart de Venzac⁶² identifie l’un des courants de style préférés de Folquet.

6,39 «be l’en deu hom blasmar e far enic»: non pas ‘avversare’, mais plutôt ‘attrister, affliger’, cf. Sordel 28,33 «e lieis per qe m’a faich enic e brau» ; *Les Joies du Gai Saber* 6,21-22 «e si us ay faitz enic/lo vostre cor merce us queri»⁶³.

II. ‘ROMAN DE MUNDANA VIDA’

Se référant aux thèmes et aux motifs traités, T. affirme que «l’interpretazione del poemetto non presenta problemi di rilievo» (p. 25). On verra qu’il n’en est guère de même en ce qui concerne et l’établissement du texte et l’interprétation d’un certain nombre de passages.

TRADUCTION ET INTERPRETATION.

72 *que pauc an de luy membransa*, où *pauc* ‘in pochi’: en fait il faut traduire ‘non’.

90 *com que sa·l prenda* ‘benché sia stato assolto’ ne paraît guère justifiable: pas d’explication non plus dans le gloss. (p.-ê. *sal* abusivement interprété comme **salf?* Eich. avait conjecturé *tal*)⁶⁴; plus vraisemblable ‘quels que soient ses efforts ici-bas’ R.

102 *si Dieu<s> garda no se·n dona* ‘si Dieu n’y prend pas garde’ (R.), non pas ‘se Dio non se ne fa presto custode’⁶⁵.

110-1 *l’autre son par empoizona/ qu’el tray manjan e beven*, où *tray* est rendu par ‘a tradimento’; il manque, en tout cas, une syllabe: il faudra donc scander avec R., *que·l tray*, sauf que l’interprétation correcte n’est pas ‘traîtreusement’, mais plutôt ‘qui l’avait autrefois trahi’, ‘coupable de l’avoir trahi’ (il va de soi que le pair de gérondifs *manjan e beven* se réfère à *empoizona*).

122-5 *Tant es lo mons <ar> ples d’engan/c’om aussì si e son pair e,/e·l*

⁶² Respectivement 293,2 v. 42 et 71,1a v. 50.

⁶³ Ed. par Alfred JEANROY, Toulouse, Privat, 1914.

⁶⁴ Par ailleurs, afin d’éviter une rime répétée, il vaut mieux imprimer *aussiz e prend’a* (au lieu de *aussiz’e prenda*) aux v. 95-97 *sel que bassa crestiantat/a tort, e c’aussiz e prend’a/a son par crestian*.

⁶⁵ Tant pis si l’on ne pourra pas respecter l’assonance avec *concede* au v. suiv. (cf. p.28: «L’assetto ritmico e il tentativo di conservare, fin dove possibile e senza forzature di senso, una parvenza di rima o almeno di assonanza, ha comportato in qualche caso delle licenze», le glossaire étant censé remédier à «le non molte libertà che mi sono concesso»).

pires lo fill mal menan/e-l cozin german e-l frair e, où les traductions de *mal menan* divergent: ‘et le père tue le fils prodigue’ R., ‘e il padre poi che malmena il figlio’ T. (cf. gloss. ‘mal menante, che malmena’). Le sens de ‘prodigue’ n’est pas attesté: *malmenar* signifie plutôt ‘injurier’, cf. afr. *malmener* ‘maltraiter en paroles, en actions’, FEW VI,1 11^a. Mais qui injurie ou maltraite qui? Des deux choses l’une: soit on traduit ‘et le père tue le fils qui l’injurie’, soit ‘et le père maltraite son fils’ (en lisant *pair’es*). La première interprétation est sans doute préférable à cause du parallélisme avec les vv. 126-7 *la maire aussi son efan/e l’enfant aunis sa mayre*.

313-6 *e qui no-s gacha/que-y tenga Dieu en garnizo/de defendr ’auran sofracha/ tug silh qu’el sieu bastimen so* ‘e chi non si dà cura che Dio vi si mantenga a protezione, a difendere saranno impotenti tutti quelli che son nella forza’. Gloss. *tenga* ‘mantenga’ [au lieu de: ‘si mantenga’] trahit l’embarras de l’éditeur. R., lui, a préféré lire *Dieu*, ce qui l’oblige, par la suite, à deux interventions plutôt onéreuses (*aura* et *totz sels*): ‘et celui qui ne s’avise pas d’y garder Dieu en garnison ne sera pas à même de défendre tous ceux qui sont dans ses murs’. On propose d’entendre ‘que Dieu maintienne une garnison là-dedans’, avec *engarnizo* (bien qu’*engarnir* ne soit attesté qu’en oïl en 1386, cf. FEW XVII,533^a).

317: vers difficile à lire; par rapport à ses prédécesseurs, T semble avoir progressé dans la lecture: son appareil *litmot malastruc se alacha*, alors que dans son texte il propose *Mot malastrucs en asach a* ‘molti malvagi egli mette alla prova’; et pourtant *alachar* ‘allaiter’ est bien attesté, suggérant dans notre contexte l’image du diable assimilé à une mère monstrueuse, qui, après avoir allaité ceux qu’elle a pu recueillir, finit par les chasser de la maison du Bien.

324-7, un passage où la ponctuation est défectueuse:

se·ns perdem, per nostr’ochaizo,
a Dieu, si·ns dampna ni catcha:
mos fols sens sobraquier perdo
que m’arma no·l sia estracha.

‘si nous perdons aux yeux de Dieu par notre faute, et qu’Il nous condamne, ou, si mon fol esprit cache Son oeuvre, je demande pardon afin que mon âme ne soit pas arrachée à Lui’ R.: ‘se noi, per nostra colpa, ci perdiamo dinanzi a Dio, se ci dannà o assolve: la mia folle mente implora perdono, che la mia anima non gli sia sottratta’ T. Ni l’un ni l’autre éditeur a interprété correctement *a Dieu*: en fait, il faut éliminer la virgule, reconstituant le rejet. En outre, les éditeurs s’accordent pour considérer *se...si* comme deux variantes de la même conjonction hypothétique: en fait, *si* remplit la fonction para-hypotactique qui lui est propre, ce qui

permet de comprendre le sens de *cacha*⁶⁶. Finalement, au v. 326 le texte de R. lit: *mos fols sens s'obra, quier perdo*, 'distinctio' sans aucun doute préférable, même s'il faut en corriger l'interprétation. V oilà ce qu'à notre avis, tout le passage signifie: 'suite au tort que nous faisons à Dieu (*per nostr'ochaizo/a Dieu*), nous perdons notre esprit (*sens perdem* au lieu de *se-ns perdem*)⁶⁷, aussi Lui nous condamne et nous chasse. C'est pourquoi, à chaque fois que mon fol esprit opère (*s'obra*, prothèse retardée), je lui demande pardon, de sorte que mon âme ne soit pas arrachée à Lui'.

373-5 *qu'el me don tal vida/que-m met en la via que te/al port* texte inchangé par rapport à R., mais il faut ponctuer *met'en* (cf. 'mette': 'metta').

47-48 *Car vengutz es temps, qu'en l'amor/de Dieu hom gatje no-s fia*, Venuto è il tempo ormai che nell'amore/di Dio in pegno più non ci si affida'. Le souci de garder, coûte que coûte, la leçon du manuscrit, entraîne en l'occurrence une interprétation pour le moins forcée, pour ne pas dire invraisemblable: il vaut mieux corriger *gaire* avec Eich. R.; et cf. 260 *gatjar* 'en frappant d'amendes', 'a taglieggiare'.

383-5 *Dona, car vos fon cobida/per vos la gracia que-us fe/can venc en vos* non pas 'a onor nostro', mais 'par votre mérite' (R.).

INTERVENTIONS INJUSTIFIÉES OU INCORRECTES.

Aux v. 28-31 *e car es tan esforsiva [sc. la gen]/de conquerre ni d'eretar/en esta vida caitiva,ni l'uns ni l'autre<s> deshonnar*, tant la traduction du dernier vers, 'e l'uno all'altro vuol disonorare', que l'intervention de l'éd., résultent incompréhensibles. L'interprétation de R., *ni lun ni l'autre deshonnar* 'il s'appliquent... à se déshonorer les uns les autres', est de loin préférable; s'y ajoute que le manuscrit n'est pas à corriger, puisque *ni l'uns ni l'autre* fonctionne comme suj. de l'infinitif, tout en délimitant l'ampleur sémantique de *la gen* qui précède.

33 *E covens o tot a laissar* ms., d'où *coven so* T., mais la traduction ('e conviene a tutto ciò rinunciare/alla morte') est, une fois de plus, incompréhensible: mieux vaut lire *covens'o* et, qui plus importe, voir dans *a laissar* un infinitif articulé moyennant la préposition⁶⁸; cf. 80 *de-l perdre* 'di perderli' (?), qu'en accord avec R., l'on doit aussi considérer comme un infinitif articulé.

117 <e> *l'autre mal<s> drap<s> per bos ven* R. (tacitement) et T.: peut-

⁶⁶ 'cache' d'après R., 'assolve' d'après T. Mais *cachar* signifie toujours 'chasser', dans toutes ses significations.

⁶⁷ Ou alors: 'Si nous nous perdons, suite au tort que nous faisons à Dieu'.

⁶⁸ *coven se* R., correction beaucoup plus légère que celle jadis pratiquée par Eich. (*€ covent tot'ora L.*), n'est donc pas indispensable.

être serait-il plus économique de ne pas intervenir, se limitant à imprimer *bo·s*.

133-4 *e·l comte de gran affaire/dezereto·ls baros*, mais *dezeratals* ms., avec terminaison de 3^{ème} pl. –*an*.

137-8 *e·l cavayer a gran aire/vivo·ls caitieus pages pluman*, c'est-à-dire, 'il mènent la grande vie' (non 'les chevaliers de bonne famille', 'i cavalieri di grande lignaggio')⁶⁹.

158-160 *Tant es aquest segle farssitz/de gens <tr op> dezordenadas/qu'en-gana<n> molhers e maritz*: d'accord avec R., il faut garder *engana* du manuscrit, le référant à *segle*.

250 *L'autre ve paure<s> almoyniers* tous les éditeurs: mais il suffit de supposer un hiatus.

298 *que·l mesca de sospeisso* manuscrit, où *menassa* Eich., *mescaba* R. ('que dans Son soupçon il la maltraite'), tandis que T. propose *qu'El n'iesca de sospeisso* 'da non fargli dismetter diffidenza', évidemment avec *n'* = *non*: mais l'hypométrie n'en est pas éliminée pour autant.

341-3: dans les deux premières colonnes nous reproduisons le texte de R. et, respectivement, de T, tandis que la troisième colonne est réservée au texte du manuscrit:

| | | |
|--------------------------------|---------------------------------|---------------------------------|
| qu'el no·ns a tort ses mentire | qu'el no·ns a tort s'en martire | qu'el no·ns a tort: ses martire |
| laissan nostras armas chazer, | laissam nostras armas chazer, | laissam nostras armas chazer; |
| mas be pot esser que·ls tire | mas be pot esser que·l<s> tire. | mas be pot esser que·l tire. |

Les traductions aussi diffèrent: 'car Il ne nous fait pas l'injustice, à dire vrai, de laisser choir nos âmes, mais il se peut bien qu'Il (nous) les retire' R.: 'egli non ci fa torto se in perdizione lasciamo le nostre anime cadere ma può ben accadere che le salvi' T. Ni l'un ni l'autre éditeur ne respecte le manuscrit, qui *litses martire* à la fin du v. 341 et *quel tire* à la fin du v. 343; en plus, R. corrige *laissāz* en *laissan*. Et pourtant, le texte du manuscrit est irréprochable, pourvu que la ponctuation et l'interprétation soient correctes: 'De fait, Il n'a aucune faute envers nous: c'est nous qui, sans qu'on nous soumette à la torture, laissons choir nos âmes; mais il se peut bien que cela Lui soit pénible'.

369 *visqut* corr. *viscut* T.: correction d'autant moins non nécessaire, qu'elle fait tort à cette intéressante graphie, qui, respectée par R., témoigne d'un croisement du p.p. avec le parf.

⁶⁹ Cf. *a gran aire* 'a tutto agio' dans le deuxième des *deuxpartimens*, v. 21. La même locution dans les épîtres de Guiraut Riquier, éd. LINSKILL 3,84 *esser ben ad aire* 'être en bonne santé': PFISTER, «Sprachliches zu Guiraut Riquier», p. 105, voit là-dedans un exemple de passage –z– > –r–, ce qui ne nous paraît pas tout à fait sûr, compte tenu du problème posé par l'étymologie du mot.

406-7 *per c'om deu be far, ses tot si,/a rescost, o a saupuda* 'per cui senz'altro si deve far bene sia in segreto sia se è risaputo': mieux vaut s'en tenir à R. «ses tot, si'/a rescost o a saupuda», qui sans faire aucune entorse à la langue, parvient à récupérer un excellent exemple de rime brisée.

INTÉGRATIONS. – Un certain nombre d'intégrations sont évidemment faites *exempli gratia*, à commencer par v. 122 <ar>: «integrazione di Eich., adottata da Ricketts, per ristabilire l'isometria»; cf. v. 159, où R. intègre *mot* (< Eich.), T. *trop*; 252 <e> R.: <mas> T. (mais on pourrait aussi imaginer <e> es). Dans ces cas, mieux vaudrait s'abstenir de toute intégration, se limitant à signaler l'hypométrie. Il en est de même au v 283 *qu'en als non a s'entensa*, où tous les éditeurs s'accordent à intégrer *s'entendensa*, alors qu'*entensa*, associé à un hiatus après *que*, serait une *lectio difficilior*, outre que plus respectueuse du manuscrit⁷⁰.

154 *e-l juglar et <e-l> viandan*, mais l'intégration est incorrecte: sur 20 occurrences de *viandan(s)* enregistrées par la COM, ce serait la seule où le mot ne compte que pour deux syllabes. Si l'on n'accepte pas *viandan* comme apposition (cf. FEW XIV, 379^a *viandant* 'voyageur', Foix XIV^{ème} s., qui n'est évidemment pas la première attestation), mieux vaut dans ce cas interpréter *juglar e[-l]*.

207: compte tenu qu'il s'agit d'un «verso praticamente illeggibile, ricostruito in base ai pochi lacerti decifrabili», la reconstitution des éditeurs précédents, «Ve-us co-us er los prezens <grazit>», s'avère de loin préférable, du point de vue grammatical, à la conjecture introduite par T., *Ve-us <co>us eislo a prezen grazit* 'Ecco come ora vi sono grati' (cf. gloss. *eisso* 'riescono, sono').

LEXIQUE.

141-2 *e-l pages per bolas traire/se perdon, e-l pastor talan* 'et les paysans se perdent aux jeux de boules, et les bergers aussi par le désir d'y jouer': 'e i contadini per spostare i cippi si perdono, e i pastori devastando', cf. gloss. *bolas* 'cippi (di confine)', vraisemblablement sur la base de Brev. 17002-4 *o per tolre o per emblar;/o per bolas de cams ostar /o per deniers fai maleza*⁷¹; quant à *talan*, mieux vaut peut-être y voir un substantif dépendant aussi de *traire*: le sens primaire étant 'lame tranchante, couteau', *tal(h)an* signifierait ici un outil pour se

⁷⁰ D'autres intégrations injustifiées: 77 *tenon* Eich. R.: *lonhon* T.

⁷¹ Joan COROMINES, *Diccionari Etimologic i Complementari de la Llengua Catalana* s.v. *bola*, rappelant les nombreuses attestations qu'on trouve dans les chartes éditées par Brunel, confirme que l'aire de diffusion de ce mot correspond au Languedoc, avec les régions voisines de Provence et Périgord. Il s'agit probablement d'un terme d'origine pré-romaine «*bòla, bòula, bòdla*, celtisme amb terminació variant de la de BÒDENA > fr. *borne*», entré par la suite en conflit avec lat. *BULLA*, comme l'attestent les oscillations du timbre de la voyelle tonique.

débarrasser des clôtures (le sens de ‘grands ciseaux’ est attesté à partir du XV^es., cf. FEW XIII,41-42).

302 *l'obra que maystr e<t> tan bo* ‘qu’il créa avec tant d’art’ Eich., R.: *l'obra de maystre tan bo* ‘l’opera di un artefice si buono’ T Moins onéreuse dans le respect paléographique, la première des deux conjectures est aussi beaucoup plus élégante, eu égard au terme techniquemaystrar bien attesté chez les contemporaines, notamment dans le domaine rhétorique ⁷²: *ni ditz tan maistrat* At de Mons, *Ens.*; *.i. calque bel dictat/ gent e be maistrat*, Guiraut Riquier, *Epîtres* 7,23-24; *sen trop maistrat* *ibid.* 15,90; *car aitals captenh son plazen/ adzaut e non trop maystrat* Raimon Vidal, *Ens.* 1096-7. Le modèle est vraisemblablement Peire Cardenal 335,64 v. 1 *Un estribot farai que er mot maistratz* (cf. *Id.*, v. 485 *e maistrejon las proezas*). On le trouve employé, en tant que latinisme, dans le domaine religieux: *et per s’amor et per lo saint batisme,/que il eceup sol per nos magistrar*⁷³.

465-7 *per qu’en metra s’arm’en gatge/lay on Lucifer es cazutz,/el perillos personatge* ‘per cui darà la sua anima in pegno laggiù dove Lucifero è caduto, a quel pericoloso personaggio’. La plus ancienne attestation du mot ‘personnage’ se trouve dans *Les Joies du Gai savoir*. Sous les graphies de *personage*, *-nn-*, *personaige*, *-atge* ce terme n’est par ailleurs attesté que dans le *Ludus Sancti Jacobi*⁷⁴ et, par la suite, dans les mystères des XIV^e et XV^e s., où il connaît une grande fortune⁷⁵, confirmée par la création du néologisme verbal *personajar*⁷⁶. Il s’agit donc d’un terme technique, propre au langage de théâtre, qui difficilement aura sa place dans notre passage, où, par -dessus le marché, il n’est guère satisfaisant ni du point de vue paléographique (il s’agit, en effet, de *-rz-*) ni syn-

⁷² L’emploi adverbial de *bo* laisse, il est vrai, un peu songeur.

⁷³ Cf. Emil L. EVY, «Poésies religieuses provençales et françaises du ms. extravagant 268 de Wolfenbüttel», *Revue des langues romanes*, 31 (1887), p. 269, vv. 2663-4.

⁷⁴ *Ludus Sancti Jacobi, Fragment de mystère provençal*, éd. par Camille ARNAUD, Marseille, Imprimerie d’Arnaud, 1858, v. 150.

⁷⁵ Cf. Paul G. UILLAUME, *Istoria Petri & Pauli: mystère en langue provençale du XV^e siècle*, Gap/Paris, Société d’Etudes des Hautes Alpes, Maisonneuve et Cie, 1887, v. 16; I. D., *Mystère de Sant Anthoni de Viennès, ibid.*, 1884, vv. 1136, 2250, 3451; ID., «Le Mystère de Saint Eustache», *Revue des langues romanes*, 21 et 22 (1882), vv. 556, 1450, 2329; D. O’NG, *Edition de deux mystères alpins en moyen occitan: le Mystère de saint Martin et le Mystère de saint André*, thèse Paris IV, 1995, v. 885 et respectivement vv. 19, 227; *Le Jugement dernier (lo Jutgamen General), Drame provençal du XV^e siècle*, éd. par Moshé L. AZAR, Paris, Klincksieck, 1971 (trois occurrences); A. JEANROY et H. TEULIÉ, *Les Mystères provençaux du quinzième siècle*, Toulouse, Privat, 1893 (7 occurrences).

⁷⁶ Cf. Paul G. UILLAUME, «Istoria de Sanct Poncz», *Revue des langues romanes*, 31 (1887) et 32 (1888), où sont attestés *personagear* (v. 6) et *personajar* (v. 2561), en plus de *personaiges* (v. 2560); cf. FEW VIII,269a apr. *personagear* ‘représenter un miracle sur la scène’, dauph. sec.XV^e.

taxique. Dans ces conditions, il faudra réévaluer la leçon *perzonatge* ‘dans un état de péril’ adoptée par R., qui se tient d’ailleurs à la leçon du manuscrit. À partir de PARTITIONE > *parson* ‘part, partie’ (FEW VII,691-3) se forme le terme féodal, très répandu, *parsonier* ‘coseigneur, copropriétaire’, d’où *parsonairia* e *parsonan* ‘associé’: hapax chez Girart de Borneil, ce dernier est évidemment un participe formé à partir du verbe correspondant à afr. *parçonner* ‘partager’ et npr. *passouná* ‘s’associer pour le labour’.⁷⁷ Une formation en –*atge* est attestée à Jonzac et à Saint-Seurin d’Uzet (l’un et l’autre dans la Charente-Inférieure), dans la locution *en parsounage* ‘cultivé avec part dans les fruits (d’une terre)’, ainsi qu’à St-Nabord (Vosges) dans la locution *ai paihhenage* ‘se dit de deux ménages qui habitent la même maison’. Toutes les conditions sont donc réunies, y compris le passage –*ar-* > –*er-* en protonie (il s’agit de *p-* surmonté du signe d’abréviation), pour accepter l’interprétation suggérée par R.: avoir une coparticipation dans la maison de Lucifer, c’est-à-dire vivre en communauté avec lui, est d’ailleurs une image tout à fait adéquate à décrire l’enfer par le biais d’un langage aux résonances savoureusement juridiques.

III LA LANGUE DE L’AUTEUR

Ces quelques notes se réfèrent aussi bien aux pièces lyriques qu’au *Roman de mundana vida*.

1) À la rime:

–*s* < –*tz*, cf. 6 *mantas peccairis*, ainsi que les exs. de 2^{me} pers. pl. du prés. ind. aux v. 20 *que las portas a peccadors ubris*⁷⁸, et 30-31 *noiris:reculhis*, dans une série où l’on trouve encore 7 *falhis*, 14 <*s’es*>*pandis*, 45 *se noiris* (3^{eme} pers. du prés. ind.), 38-39 *peris:obezis* (3^{eme} pers. de l’imperf. subj.), 15 *nostras fis* (< FINES), 42 *pretz fis* (< FINUS), 46 *dis* (< DIXIT). Dans le *Roman*, l’évolution –*tz* > –*s* est confirmée au v. 13 par *crotz* (lecture du manuscrit: *cros* chez les éditeurs) rimant avec –*ós*: il est donc inutile, et même contradictoire, de remplacer, comme les éditeurs le font, la graphie de 162:164–*is* par –*itz* présente dans le reste de la séquence, de même que celle de 231 *comandas*, à l’intérieur de vers, par –*atz* (éds). Si tout cela ne relève que de l’aspect formel, un pareil déficit de conscience linguistique a tenu les éditeurs à l’écart de l’interprétation correcte au v. 295

⁷⁷ Cf. encore, dans FEW VII,693a: *aparsonar* ‘donner sa partie d’héritage à’ (ca. 1350), *parcionaire* adj. ‘dont la propriété est partagée entre plusieurs’, *partionnaire* ‘copartageant’ (1490).

⁷⁸ Non pas ‘aprite’ (T.), ce qui correspondrait à **ubrètz*.

suftris, qui ne signifie pas ‘Dieu souf frit’, ‘Dio ha permesso’, mais plutôt ‘vous avez toléré’⁷⁹.

La neutralisation entre *-l-* et *-ll-*, *-l* et *-ll* est attestée par les rimes *-il:-ila* de la pièce VI.

La série 4,13-14 *deg:eleg* (C), *degz:elech* (R); 4,37:38 *veg:leg* configure, grâce surtout à *leg = léi*, un trait provençal, avec lequel s’accordent les parfaits 5,6 *seis* < SEDIT; 5,53 *se fleys*.

Un morphème $-\emptyset$ dans la flexion du neutre est attesté dans 2,46 *e l’emperi non estes pus vacan* (:*-an*), eu égard au fait que le *Leys* rangent *emperi* parmi les substantifs «indifferents»⁸⁰.

Un pronom oblique *eys* < IPSU est attesté à la rime du v. 52 *ab éis* (cf. *infra* pour *sa*). On ajoutera le datif féminin *il* (6,43 à la rime) ainsi que le pronom objet féminin *illa*, pourvu qu’on accepte de le reconnaître à 6,31-32 (rime brisée), ainsi qu’à 6,44 *port ila* à la rime: en fonction de pronom sujet, cette forme est bien attestée, on l’a vu, tant en Languedoc que dans le Sud-Est. S’y ajoute au v. 38, à la rime, le pronom neutre *lo* en enclise.

La rime garantit également 5,54 *so* < SUM; 6,35 *fragila* adjectif féminin.

2) À l’intérieur du vers:

Art. masc. *le* à 7,25 *le naissemens*.

À 1,14 *mal temps e brau la nau sobr onda*] *sa* C (=Eich.): ~~*sa*~~ *la* R (=cett.), aussi bien C que R, celui-ci en première écriture, attestent l’emploi d’un articloïde féminin *sa* < IPSA, qu’on ne voit pas la raison de corriger.

4,16 *es metra en lieis per aventura* manuscrit R, leçon demandée par la métrique et acceptée par l’éd. (‘si insiederà’), quoique sans aucun commentaire; aucune trace non plus dans le glossaire. Et pourtant, cette variante du pronom *se* en proclise est bien réelle, malgré le silence de nos manuels; en l’occurrence, elle a autant gêné l’autre copiste (*smetra en*, éventuellement avec hiatus) que les éditeurs (*metra ’n* Eich.: *metra-s en* B.).

L’impératif *tiei*⁸¹, 2^{ème} pers., du verbe *tener* est attesté au deuxième envoi de la pièce VII (v. 44-45): *Al mieu senhor, qu’es coms de Rodes, via/tiei ma chansos*. La note de T. se borne à renvoyer à la forme « *tey*, e per estensione *tiei* », signalée par Pellegrini dans son manuel⁸². Ce renvoi, bien que correct, est sus-

⁷⁹ Cf. encore 382 *fassatz* R., là où T. conserve judicieusement *fassas* du ms.

⁸⁰ Inacceptable, bien entendu, la note de l’éd., p. 43: «l’errore di declinazione può essere stato condizionato da esigenze di rima».

⁸¹ ms *tiey*; Oroz et B. *tie-y*.

⁸² Gian Battista Pellegrini, *Appunti di grammatica storica del provenzale*, Pisa, Libreria Goliardica, 1965.

ceptible de quelques précisions: d'abord, il s'agit de la p. 261 (non pas 241); ensuite, la forme citée par Pellegrini est *tey* (non pas *tiei*), qui se trouve – même si Pellegrini ne le précise pas – dans la célèbre 'pastorella' de Marcabru (1,41 rimant avec *rey* < REM); enfin, l'on ne saurait parler d'«estensione» pour expliquer la diphthongue, s'agissant plutôt d'une hypercorrection. En plus de cette entrée, la COM, où la forme verbale se trouve évidemment mêlée à l'homographe pronom possessif, n'offre que deux exemples tirés, une fois de plus, des *Joies du Gai Savoir*: 23,20 *aras o* [sc. *Negrepon*] *tey lo Turc*; *ibid.* 35,59 *de totas parts ela tey la pollecia (+1)*⁸³.

À ajouter les isolexies 2,22 *pauc* 'petit' (*qu'elh faria/pauc tot lo mon*)⁸⁴; 6,25 *eranha*, variante d'*aranha*, attestée encore par la COM au v 1727 du *Roman dels auzels cassadors*, dont l'auteur est le rouergat Daude de Pradas.

Le *Roman* présente encore 139 *neüs* 'même', à imprimer avec tréma; 225 *pendensa* 'châtiment', 'penitenza' (cfr. 233 *penedensa*): originaire du Sud-Ouest d'après sa formation, cette forme s'est vraisemblablement répandue dans le cadre de la langue religieuse⁸⁵.

Un traitement à part doit être réservé au premier *partimen*, où les strophes prononcées par Guiraut Riquier présentent une teinte linguistique assez voyante.

29-31 *et yeu que conosc e say/que non tanh fassa qu'il play/ela* 'e io che conosco e so, [af fermo] che non conviene che lei faccia quel che le piace': la parenthèse trahit, comme d'habitude, l'embarras de l'éditeur; en fait, le premier *que* n'est pas une conjonction, mais il marque plutôt une assertion, conformément à un emploi aujourd'hui confiné au sud-ouest, mais assez répandu dans la langue médiévale.

Un cas sujet masc. sing. *ilh* est attesté aux vv. 40, 52 (strophes assignées à Folquet) ainsi qu'au v. 48 (strophe assignée à Guiraut). Un pronom *il(h)*, *sil(h)* remplissant cette fonction a été reconnu de bonne heure par Carl Appel⁸⁶. Guilhem IX en présente trois occurrences: 183,3 v. 21 par accord entre les deux manuscrits (*silh* C: *sil* E); 183,10 v. 7 où *qu'il* DIK est concurrencé par *qu'el* R et *que* CN a¹; 183,10 v. 8 où *il* DIK est concurrencé par *el* Na¹ et *ieu* CR.⁸⁷

⁸³ Il s'agit à l'évidence d'un des nombreux 'gasconismes' passés dans la langue du *Consistori*.

⁸⁴ Quant au pron. *lun(h)s* (6,8; 7,7; 7,42), il relève vraisemblablement de la langue des mss.

⁸⁵ Elle est attestée dans la COM trois fois encore (Guillem de l'Olivier, *Débat du corps et de l'âme, Paraphrase des litanies*).

⁸⁶ Carl APPEL, *Provenzalische Chrestomathie mit Abriss der Formenlehre und Glossar*, Leipzig, O.R. Reisland, 1912⁴, p. xiii.

⁸⁷ Cf. *Guglielmo IX, Poesie*, a cura di Nicolò PASERO, Modena, Mucchi, 1973, pp. 279, 356; cf. *sieu* C par rapport à *si*, *sil*, *sel* dans Gaucelm Faidit 167,22 cité ci-dessous.

Des deux occurrences chez Gaucelm Faidit (Uzerche, arr. de Tulle), l'une est conservée par l'éd. Mouzat⁸⁸, qui dans l'autre cas a choisi *el*⁸⁹. Pour la région languedocienne l'on dispose du témoignage de Raimon Gaucelm de Béziers 401,8 v. 48 *ilh* (seul ms.: C). La forme paraît véhiculée par une constellation de manuscrits assez connue, et représentable par la formule C+DIK+a.

Finalement, l'une des strophes du *partimen* prononcées par Guiraut Riquier présente une occurrence de la particule négative *pas* au v. 31 *ni el non o deu pas voler*. À ce propos, je présente les résultats d'une recherche faite dans la COM en associant *no** et *pas* dans la fenêtre réservée aux *Associations*. Après avoir exclu les nombreuses attestations de *pas* 'pas' substantif ainsi que de *pas* 'paix', il reste, si j'ai bien compté, 25 occurrences chez les troubadours, auxquels il faut ajouter quelques centaines dans les textes non-lyriques.

Les troubadours concernés sont originaires des aires les plus diverses: d'un côté, la Provence (Bertran d'Alamanon, Bertran Carbonel, Bonifaci de Castellana, Joan de Pennas), l'Auvergne (Peirol), le Sud-Est (Peire Cardenal, avec trois attestations); de l'autre côté, le Languedoc (Guiraut Riquier ainsi que les poèmes compris dans J.-B. NOULET et C. CHABANEAU, *Deux manuscrits provençaux du XIV^e siècle*, Paris, Maisonneuve et Leclerc, 1888, et dans le *Joies du gai savoir*) et le Rouergue (Daude de Pradas); s'y ajoutent l'italien Bertolome Zorzi et les catalans Guillem de Beguedà et Pons de la Guardia. Tous les manuscrits y sont plus ou moins représentés. L'exemple le plus ancien, comme G. Price l'a signalé, semble être *no m'es pas bon* de Huc Catola au v. 9 de sa *tenzone* avec Marcabru⁹⁰. Mentionnée par Roncaglia, la conclusion de G. Price que «*pas* ne se rencontre jamais en occitan avant le XIII^e siècle»⁹¹ conserve sa validité, même s'il faudra quelque peu la nuancer. D'autres exemples viendront probablement s'ajouter, suite à un examen plus ciblé de la tradition manuscrite⁹².

Parmi les passages les plus intéressants du point de vue ecdotique, je signale Peirol 366,16 v. 30 *totz temps, non pas dos jorns ni tres* (éd. Aston XVII 30, manuscrits ACDIKMNT,PS,R, l'apparat ne faisant état que d'une divergence, *no*

⁸⁸ *Les poèmes de Gaucelm Faidit*, éd. par Jean MOUZAT, Paris, Nizet, 1965.

⁸⁹ Cf. APPEL, *Chrest.* 75,47 = MOUZAT, 167,19 v. 47 (seul ms.: a); APPEL, *Chrest.* 82,43 = MOUZAT, 167,22 v. 43.

⁹⁰ Cf. Aurelio RONCAGLIA, «La tenzone tra Ugo Catola e Marcabruno [BdT 293,6]», in *Linguistica e filologia, Omaggio a Benvenuto Terracini* a cura di Cesare SEGRE, Milano, Mondadori, 1968, pp. 203-254, aux pp. 227-8.

⁹¹ G. PRICE, «Aspects de l'emploi des particules négatives en occitan», in *Actes du X^e Congrès international de Linguistique et Philologie romanes* (Strasbourg 1962), Paris, Klincksieck, 1965, t. I, pp. 265-271.

⁹² Personnellement je signale la diffraction d'Arnaut Daniel XVI 14, qu'on pourra probablement résoudre sur la base de *ni·m·fai patz mals*, leçon du ms. c.

sol dans le manuscrit R); Pons de la Guardia 377,4 v . 21 *d'aiso no-us sai pas esmenda* (= éd. Appel, *Bernart de Ventadorn*, p. 344, où *pas C, pus V*); Appel, *Prov. Ined.*, p. 139 = Guillem Godi 219,1 v . 25 *Lauzenjadors non oblit pas* (: *Cayfas*), manuscrits CV.

Parmi les textes non-lyriques, je signale 2 occurrences dans l' *Ensenhamen* d'Arnaut Guilhem de Marsan, 1 dans le *Salutz V* d'Arnaut de Maruelh, 7 dans *Flamenca*, 7 dans *Fierabras*, 3 dans *Daurel et Beton*, 17 dans la *Chanson de la Croisade Albigeoise*, 7 dans le *Poème de la Guerre de Navarre*, 3 dans *Roland à Saragosse* et 1 dans *Ronsasvals*, 4 chez Peire de Corbian, 4 dans le *Breviari*, 4 dans la *Passion Didot*, 6 dans la *Vida de sant Honorat*, 5 dans la traduction de l'*Évangile de Nicodème*, 4 dans le *Jeu de sainte Agnès*. Si l'on ajoute d'autres occurrences que je n'ai pas mentionnées, on dépasse les 115 unités.

Le total est naturellement destiné à monter en flèche si l'on ajoute les Mystères et, en général, les textes de théâtre tardifs⁹³.

IV. CONCLUSIONS

À une première analyse, l'on s'est donc rendu compte que le petit chansonnier de Folquet de Lunel n'a pas encore livré tous ses secrets au niveau de déchiffrage et d'interprétation, et ceci malgré l'abondance, et quelquefois la surabondance, de la bibliographie récente. On a encore vu qu'à plusieurs égards, l'édition de M. Tavani est loin d'être satisfaisante. Abstraction faite des deux tenses avec Guiraut Riquier, l'on tiendra donc comme textes de référence les éditions préparées par M^{me} Simonetta Bianchi (pièces lyriques) et par M. Peter Ricketts (*Roman de mundana vida*), quitte à intégrer les quelques améliorations dont ces deux travaux, pourtant très solides, seraient encore susceptibles.

Maurizio PERUGI
Université de Genève

⁹³ J'ai compté 85 occurrences de *pas* dans le *Jugement dernier*, 178 dans les *Mystères provençaux* édités par Jeanroy et Thulié; mais pratiquement tous les autres mystères nous concernent: les *Mystères de l'Ascension* (24), *de saint André* (16), *de saint Antoine* (53), *de saint Eustache* (15), *de saint Jacques* (6), *de saint Martin* (34), *des saints Pierre et Paul* (72), *de saint Pons* (64).

Risposta a Maurizio Perugi

Non ritengo davvero necessario premettere quanto risultino opportune e utili le recensioni critiche – autenticamente critiche – soprattutto quando mettono in discussione contributi di filologia testuale o di critica del testo, un campo di indagine nel quale il dibattito sulle scelte editoriali, che non potrà mai ritenersi concluso, si avvantaggerà sempre delle opinioni che altri esperti del settore ritengono di esprimere su quelle scelte e sugli ineludibili rigetti che ne conseguono. Un editore di testi – siano questi medievali o moderni – non può esimersi dal prendere posizione quando la tradizione si presenti disomogenea, a meno di optare per la presentazione sinottica dei testimoni, rinunciando a esprimere un parere sul valore stemmatico dei relatori e dunque a perseguire quell' *Ur-text* che è stata fino a non molto tempo fa la finalità programmatica di un'edizione critica. Ma se decide di vagliare i relatori assumendosi la responsabilità di una selezione quanto più possibile oggettiva della *varia lectio* – una selezione che tenga ovviamente conto di quel *corpus* di norme comportamentali dettate o proposte dai maestri della filologia moderna – non può evitare di incorrere in errori di valutazione, in sviste di lettura e di trascrizione, o peggio in scelte non pertinenti, che falsano la restituzione del testo e la sua interpretazione: si aggiunga la possibilità di deprecabili quanto banali confusioni di schede o i refusi sfuggiti ad una correzione poco attenta. Di qui l'opportunità di interventi correttivi, affidati per l'appunto alle recensioni critiche, che sanino (o tentino di farlo) errori, sviste, scelte sbagliate e altre imperfezioni minori, dovute queste a sbadataggine e forse meno gravi perché facilmente emendabili da un lettore benevolo, ma non perciò meno inammissibili in un'edizione critica.

Da questa premessa non può che derivare il mio apprezzamento per la cura competente e attenta, spesso (giustamente) puntigliosa dedicata da Maurizio Perugi alla mia edizione dell'opera (completa) di Folquet de Lunel: una recensione minuziosa, ampia e articolata, come raramente capita oggi di leggerne, ma che si richiama ad una veneranda tradizione, purtroppo caduta in disuso: non occorre ricordare quanto si debba essere grati ai padri fondatori per la dedizione appassionata con cui si correggevano a vicenda, non di rado accapigliandosi, anche solo sulla trascrizione di un grafema.

Come appare però da questa risposta, pur confermando il mio ringraziamento al recensore, non credo di poter condividere del tutto gli appunti e le osservazioni contenuti nel suo scritto. Mi ha sorpreso in primo luogo il suo sconcerto per la comparsa, negli ultimi quindici anni, di ben quattro edizioni dedicate a un trovatore rimasto negletto dopo la lettura di Eichelkraut, cioè dal 1872: quattro edizioni di cui – varrà la pena ricordarlo – tre parziali, riservate rispettivamente alle

canzoni (Bianchi), al *Roman* (Ricketts) e alle tenzoni «intonate» da Folquet ma inserite tra quelle di Guiraut Riquier (Betti). Una sorpresa dettata da due considerazioni: 1. dall'edizione di Eichelkraut (anch'essa incompleta: mancano i due partimens con Guiraut) una raccolta dell'intera produzione poetica trådita a nome di Folquet non era stata mai pubblicata, e forse valeva la pena farlo; 2. non si vede perché debba essere deprecata una convergenza di attenzione su Folquet, considerando che di convergenze del genere la storia della filologia è particolarmente ricca: due edizioni complete di Rigaut de Berbezilh (o Barbezieux) nello stesso anno (Braccini e Varvaro), tre edizioni complete di Arnaut Daniel nell'arco di quattordici anni (Toja, Perugi, Eusebi), due di Guglielmo IX (Pasero, Eusebi, a distanza però di ventidue anni), per non parlare delle rivisitazioni di singoli testi da parte di più editori, dicono che la rivisitazione non è mai superflua. Non credo infatti del tutto inutile né che si appronti, anche a cadenza ravvicinata, una nuova edizione di un trovatore già trattato da altri (anche se la statura letteraria di Folquet non è certo paragonabile a quella dei tre autori citati qui sopra), né che si pubblichino contemporaneamente, o a breve distanza l'una dall'altra, due edizioni dello stesso trovatore: il confronto potrà senza dubbio risultare stimolante; e in fin dei conti, visto che nessun editore (proprio nessuno) potrà mai ritenere di aver pubblicato «l'edizione definitiva», più edizioni «provvisorie» potrebbero sopperire in parte a tale provvisorietà e marcare un progresso. Non occorre certo rammentare qui che Perugi (d'ora in poi P, per seguire l'esempio, appunto, di P.) ha ritenuto di rifare completamente, anzi radicalmente, un'edizione (Toja) che Gianfranco Contini non aveva disdegnato di presentare e dunque di avallare, e che Eusebi ha ripetuto l'impresa adottando a sua volta criteri di valutazione delle varianti diverse da quelli dei suoi predecessori, dei quali non di rado rifiuta le soluzioni.

Le notizie storiche, di cui le due pagine consacrate ai partimens sarebbero «très aaves», sono quelle che ho ritenuto essenziali e sufficienti a collocare brevemente i testi nel loro contesto: le dimensioni volutamente ridotte del libro scongiuravano di dilungarsi su questioni trattate diffusamente altrove; e per quanto riguarda le coincidenze con altri trovatori, mi sono limitato di proposito a indicare le più importanti e le più pertinenti (non sarebbe stato economico gonfiare a dismisura formato e numero di pagine adducendole tutte, senza compromettere la stringatezza richiesta da un libro di non più di 200 pagine: tante ne ammettevano la disponibilità finanziaria, e le dimensioni dei volumi della collana, almeno all'inizio).

Quanto alla bibliografia, non solo non pretendeva di essere esaustiva (e quale bibliografia lo sarà mai?), ma si proponeva al contrario come programmaticamente selettiva (citare ancora oggi le edizioni di Rochegude e di Mahn?); mi

sarebbero comunque stati utili più precisi riferimenti alle «lacunes» et «inexactitudes» relative a questioni che, «malgré leur relevance», avrei evitato di trattare: credo oltretutto che un autore abbia il diritto di stabilire lui che cosa è rilevante e che cosa non lo è per il discorso che si prefigge di elaborare, così come il recensore ha a sua volta il diritto di deprecarne i criteri selettivi adottati.

In merito agli appunti – spesso molto severi – che P. muove alla mia edizione, mi corre l'obbligo di premettere che, su singole questioni, mi sono limitato a risposte telegrafiche, per non prolungare a dismisura il mio intervento.

Che le canzoni mariane di Folquet siano quattro (secondo Bianchi) o tre (a mio parere: 154,4, assente in R, non lo è, sempre a mio parere), dipende dal punto di vista che si assume: personalmente la ritengo una canzone profana.

Che lo schema metrico di 154,2 a p. 76 e il rinvio a Frank a p. 23 siano sbagliati è evidente: la scheda di p. 76 è partita per la tipografia con le indicazioni esatte (888810³101010³), ma qui il terzo 8 è diventato inspiegabilmente un 6, e il mio errore è stato di non aver corretto il refuso in bozze e di non essermene avveduto che a stampa eseguita e a distribuzione avviata (ma qualsiasi lettore può facilmente emendarlo, visto che a p. 23 lo schema è esatto e che a p. 76 il testo non lascia dubbi in proposito). A p. 23, invece, l'errore è tutto mio: una ingiustificabile confusione di schede ha assegnato a *Domna bona* lo stesso rinvio a Frank di *Al bon rei*, che la precede nella Tavola di corrispondenza, e la confusione si è estesa, non so per quale diabolico intervento, alla seconda riga dello schema di *Domna bona*, nel riepilogo delle strutture strofico-metriche (dove, dunque, Frank 421:24 – relativo a *Al bon rei* – deve essere corretto, come rileva P., in Frank 624:48). Ringrazio della segnalazione e provvederò a rimediare alla prima occasione.

Che il glossario non sia «irréprochable» è possibile, ma P. non dice perché, e va considerato comunque che la sua funzione è puramente servile; non sarebbe stato difficile, volendo, riconoscere questi limiti: si tratta in effetti di un elenco delle parole usate da Folquet nel *Roman*, e solo nel *Roman*¹ (quindi, ad esclusione delle canzoni), con il significato letterale che esse assumono nel testo e il relativo indice di frequenza, il tutto a complemento della traduzione, in versi, che proprio perciò si concede qualche libertà intesa a renderne meno ardua la lettura per un fruitore non filologo.

Che i miei rinvii alle carte del ms R siano «erronées à partir de la première pièce éditée» può anche essere vero, almeno da un certo punto di vista, ma non mi sembra una colpa grave indicare la foliazione antica piuttosto che la più

¹ Sarà sufficiente leggere l'introduzione, a p. 28, per rendersene conto.

recente (e senza dubbio più precisa) numerazione in cifre arabe: d'altra parte, rinviare a quest'ultima non mi pare prassi del tutto consolidata, e in ogni caso può non essere superfluo – e comunque non bollerei di «*erronée*» una scelta del genere – attenersi ai repertori: che nella vecchia numerazione ci sia lo spostamento di una cifra è noto da tempo, ed è già annunciato in BdT (p. xx). Per rendere esplicita la mia scelta, forse avrei dovuto indicare la cartolazione in cifre alfabetiche, come Maria Pia Betti nella sua edizione delle tenzoni di Guiraut Riquier, citata da P. nella nota 5.

Per 154,5, la citazione di 70,44 è volutamente sintetica («*de passage*»), in quanto il rinvio a Zempf, che elenca un buon numero di occorrenze, è parso più che sufficiente in un'edizione programmaticamente stringata: a che pro ripetere quanto è stato detto da altri, debitamente menzionati? Quanto al «*calembour*» (?) *auta mar/aut amar*, non sembra davvero indispensabile indicare quale sia «*l'écriture des mss.*» (tranne per R che in entrambi i luoghi – vv10 e 18 – scrive *lauta*, come risulta dall'apparato) per trascrivere nel primo caso (quello del *marinier* che si è spinto in alto mare) *auta mar*, e nel secondo (del poeta che si è avventurato in alto amare) *aut amar*.

A proposito dell'«*analogisme*» che mi ha suggerito alcune omologazioni grafico-fonetiche² e che viene assimilato, non molto garbatamente, a «*un déficit de conscience linguistique*», non sempre P. sembra aver ben calibrato i suoi rilie-

² Espunzione di -s in *gensers*: da notare che, contro le 92 occorrenze di *genser*, *gensers* compare solo 6 volte, di cui 3 nell'ed. Eichelkraut, 1 nell'ed. Molk di Guiraut Riquier («*gensers e-ls mielhers*»), 1 nell'ed. Boutière di Peire Bregon (dove però troviamo anche 2 volte *genser*, una delle quali nella stessa dittologia usata da Guiraut Riquier, in doppio però *comielhers*), e 1 volta nell'ed. Jeanroy di Pujol): e per gli altri casi rilevati nel *Roman*, trådito solo da R, non sarà inutile ricordare quel che ZUFFEREY, *Recherches*, segnala a p. 124, § 33: «*La déclinaison à deux cas n'est guère respectée dans notre manuscrit*»: perché allora attribuire a Folquet errori di cui potrebbe, fino a prova contraria, non essere responsabile? E questa considerazione vale per tutti i casi di regolarizzazione del segnacaso in cui secondo P. manifesterei «*un acharnement qu'on dirait impitoyable*» o anche la «*tendance à un analogisme très rigide*» che mi avrebbe condotto «*à refuser les redoublements de marque que parfois les manuscrits proposent*». Inversamente, P. deplora l'assunzione a testo della lezione di R anziché quella di C in 1,14 («*mal temps e braus la nau sobronda*» corretto in *mals*) perché la lezione di C («*mal temps e brau la nau sobronda*») conserverebbe la rima interna (?) *brau/nau*. Il problema, a mio avviso, è: la confusione nell'uso di -s va attribuita ai mss o agli autori, anche tardi come Folquet? Dei mss lo sappiamo, degli autori no, e non vedo perché di un trovatore, anche di seconda fila ma che ha frequentato ambienti e poeti in cui dobbiamo presumere che l'occitano fosse ancora una lingua viva, dovremmo ritenere che non fosse in grado di stabilire come e quando usare il caso retto o l'obliquo. La mia ipotesi positiva, per quel che ne sappiamo, ha lo stesso valore di quella negativa del recensore, il quale non ammette il «*ragionevole dubbio*» e condanna senza appello il povero Folquet, richiamandosi per di più all'autorità di Eichelkraut, il quale ha «*judicieusement conservés*» tutti i casi retti sigmatici nella sua lettura del *Roman*.

vi – a volte alquanto sbrigativi –: per esempio, a proposito di una nota al v.15 del primo *partimen* (in cui R, testimone unico, scrive «au vas lieys» con *au* da me corretto in *an*), rinvia (cf. nota 44) a Zufferey, *Recherches linguistique* pp. 183-5 per corroborare la vasta diffusione di *-au* e dunque l'inutilità della mia correzione: ma Zufferey, a p. 184, precisa invece (e si parla addirittura di documenti anteriori al 1200): «Si l'on considère que les deux zones d'extension de *-au(n)* (celle des parlers du Centre et celle, marginale, de la Provence orientale) sont entourées de toutes parts de territoires utilisant *-an* (ou *-ant* dans la partie la plus septentrionale)...»; ma con Folquet ci troviamo per di più a occidente, dove *-aun* non ha mai attecchito; e siamo negli ultimi decenni del XIII secolo, quando *-aun* è ormai decisamente in regresso anche nelle aree in cui è stato a lungo esito prevalente; e in effetti, a p. 185 (sempre del libro di Zufferey), si legge che in epoca più recente (di quella che può essere considerata la più ampia estensione dell'esito arcaico *-aun*) sia per evoluzione fonetica, sia per riduzione del dittongo, sia ancora per ragioni morfologiche, sarebbe prevalso *-an*. D'altra parte, varrà la pena sottolineare che in Folquet non si trova mai né *aun* né *-aun*. Non sembra comunque di poco conto che il testimone unico non abbia *aun*, ma *au*, in cui *-u* è probabilmente non più che un errore di scrittura per *-n*.

Quanto all'«établissement du texte», P. ci riconosce (alla Bianchi e a me) qualche miglioramento rispetto all'ed. precedente, ma si tratta di «interventions minimales, voire purement graphiques»; alcune soluzioni («un petit nombre») sono però di mia esclusiva pertinenza e meritano – secondo P. – qualche riserva, spesso discutibile almeno quanto la mia proposta di lettura³. Alcune di queste riserve sono indubbiamente giustificate: p. es., sono d'accordo che la mia correzione in 3,23 «en Enric» (dove C *naenric*, R *na enric*) sia «relativement onéreuse» e che la soluzione di Bianchi *n'Aenric* sia da preferire; o ancora, che nella III strofa dello stesso testo (3,17-24) *lo pro Comte de Rodes* è oggetto di *levaran*, e che dunque la traduzione vada corretta in «quando eleveranno al seggio... il prode conte di Rodes», in modo da eliminare una di quelle mie «farcissures habituelles» che a P. danno tanto fastidio⁴. Ma altre denunciano una caduta non indif-

³ Un esempio tra i tanti: in 3,6 [più correttamente 3,4] «de cui fo donatz» ho rispettato (mi sembra giustamente) il ms. di base C, ma la traduzione ('dalla quale [mi] fu concessa') tradirebbe il mio imbarazzo in quanto riferita, secondo P. poco probabilmente, a *joi* precedente: a me sembra al contrario che il riferimento a *joi* («... per fin joi mantener,/ e per far a lieis plazer/... de cui[-m] fo donatz») sia non solo lecito, ma il solo che dia senso a *donatz* e che rispetti la reggenza: la lettura «de cui so/soy donatz» (con *donatz* presumibilmente da intendere nel senso di 'dedito, fedele, servitore') sarebbe sintatticamente ammissibile solo correggendo *de cui* in *a cui*; di *donar de* non mi risultano esempi.

⁴ Mi sembra invece capzioso il rilievo mosso alla mia traduzione *d'icar saber* ('devoto sapere' 3,19

ferente di attenzione: non capisco, in effetti, la reticenza di P. ad accettare la lettura di 4.25-26 (*Donas hi ha qu'ab venassal / semblan porton bevolensa*), desunta da C «uenal. se *m* | blan» e R «uenals sal.semblan», con R che a mio parere offre la soluzione migliore, cioè appunto il *venassal* non gradito a P. Il quale commenta: «L'absence d'une analyse syntaxique correcte a, depuis le début, amené les éditeurs à recourir à la conjecture * *venassal*, tiré de *venal*, leçon hypométrique du manuscrit C». Ma è proprio l'ipometria di C che ha spinto gli editori a chiedersi se la lezione corretta non sia, in questo caso almeno, quella di R, il cui menante si è però trovato in presenza di un termine poco frequente, da lui quindi trascritto in modo inesatto, ma che è registrato e ben attestato sia in LR (*venassal* 'vénal, vendable' V 486; *vernassal* 'bas, vil, bouffon, servil' V 511) sia in SW (*venansal* siehe *vernansal* VIII 624; *vernansal*, *ven-*: «Es ist kein Zweifel, daß wir es mit einem und demselben Wort zu tun haben, das in den Formen *vernansal*, *venasal*, *venansal* und *venarsal* vorkommt...») VIII 680-81⁵), senza contare il *venassal* di Duran de Carpentras⁶ e di *Flor de Paradis*⁷: una pluralità di attestazioni che rende superfluo l'asterisco con cui P. sembra voler suggerire che si tratti di una ipotetica, oltre che superflua, invenzione degli editori. Una meno superficiale consultazione di SW (VIII 623) e degli esempi riportati da Emil Levy avrebbe inoltre evitato di giudicare la mia traduzione di *traire venal* («mettere in vendita' e dunque 'esibire', 'palesare'») (p. 55) una «interprétation forcée». Ma anche tralasciando i riscontri indicati, non mi sembra eccessivamente forzato ammettere l'equivalenza semantica tra 'mettere in vendita' e 'esibire' o 'palesare': da quando esiste il commercio, chi vuole vendere una merce deve esibirla agli eventuali acquirenti, e per questo esistono le vetrine dei negozi e i banchi dei mercati, per esporre appunto gli oggetti che si mettono in vendita. Di altre pretese «solutions... décidément artificieuses» da me adottate non mi pare valga la pena discutere. Perplexità suscita inoltre il senso che P. vuole attribuire a *far enic*: non 'avversare', come ho proposto per 3,39 (il rinvio a 6,39 di P è impreciso), ma 'attrister, affligger', per cui rinvia a Sordello (Boni, 23,33), unica altra occorrenza di *faire enic* (*m'a faich enic e brau*, che tuttavia l'editore tra-

– offerto al conte –, 'duro sapere' 6,3 – che non si affina tanto quanto sarebbe necessario per dire solo una parte delle mille lodi...': «Il va de soit que ni l'une ni, encore moins, l'autre interprétation me paraît adéquate»: e come rendere allora questo «cliché verbal que Folquet affectionne» (in realtà, Folquet lo usa solo due volte).

⁵ Esempi da Bernart de Rovenac, At de Mons, Blacasset, Giraut de Bornelh.

⁶ *Vill sirventes, leugier e venassal*, BdT 125,1 (M *venassal*, C *uernassal*): cf. J. BOUTIÈRE, *Les poésies du troubadour Peire Bremon Ricas Novas*, Toulouse-Paris 1930, pp. 81 ss.

⁷ v. 190: «Verges, mos cabals | es tan frevol's e m'obra | e tan venassal...»; cf. B. S. PAGGIARI, «La poesia religiosa anonima catalana e occitana», *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, III s., 7 (1977), pp. 117-350.

duce ‘mi ha reso adirato e feroce (ossia ferocemente adirato)’ (pp.142-43): nei 23 luoghi in cui hanno introdotto *enic*, la quasi totalità degli autori (e dei traduttori) assegna al lessema il valore di ‘malvagio, cattivo, perfido’ o ‘risentito’; se *pefar enic* P. ritiene più congruo il significato ‘attrister , affliger’ dovrebbe documentarlo, visto che il Sordello al quale rinvia non conferma la sua ipotesi.

Altro argomento che merita l’attenzione di P. è quello del «découpage de mots», soprattutto quando la presenza di rime derivate del tipo *-il/-ila* di BdT 154,7 (= 6) può creare qualche problema: ai vv. 29-30 *l’aperfil: s’aperfila* provoca nella traduzione una tautologia (‘perché è necessario che lo [sc. il ‘lavoro’, il ‘materiale’] si affini | tanto saldamente che più solidamente di un altro si affini’), peraltro implicita nel testo. Se ho ben capito, quel che Folquet intende dire è che le lodi della dama debbono essere quanto più raf finite possibili, assolutamente prive di ruvidezza, e che il materiale [verbale] impiegato per lodarla non deve essere affatto rozzo, perché nel trattarlo è indispensabile una raf finatezza tanto inattaccabile da renderlo refrattario agli inquinamenti più di qualsiasi altro materiale⁸. La soluzione proposta da P. è di dividere «saperfila» in «sa perfila», come Bianchi (e prima LR III 326, SW VI 245); *maperfila* ‘Borte, Besitz’ come si accorda con la frase precedente? Dovremmo tradurre ‘che sia forte più che un’altra (*obra*) sua guarnizione’ (o ‘che un altro suo fregio/nastro/orlatura’)? Opto per la tautologia. Anche al v. 23, P. ritiene preferibile – invece di *si tot no: te, qui la preg’, a desvil* – leggere *qui la prega desvil*: ma la costruzione di *tener se* con valore di ‘ritenersi’ richiede – a quanto pare – una preposizione, più usualmente *per*, oppure, in alternativa, *a*; non seguito da preposizione, infatti, *tener se* equivale a ‘trattenersi’, non a ‘ritenersi’, come risulta dallo studio di Jensen sulla sintassi dell’antico occitano⁹. Quanto a *si tot*, forse la mia traduzione non è delle migliori possibili, ma giudicarla «invraisemblable» mi sembra eccessivo; forse è più discutibile la proposta di P. (nota 50 *si tot* ‘dans la mesure où?’), non giustificata dal recensore e di cui non trovo riscontri¹⁰; così come non ne trovo, né in LR né in SW, a sostegno della lettura di P. al v. 24 dello stesso testo, dove a fronte della mia lettura «ans selh que non la prega, mot *per vil ha*» commenta «il faudra lire *pervilha* ‘s’envilit’»¹¹.

⁸ Quel che non risulta chiaro è il senso di quel [sic] introdotto da P. dopo ‘altro’; eppure, non mi sembra troppo arduo collegarlo a ‘materiale’.

⁹ Frede JENSEN, *The Syntax of Medieval Occitan*, Tübingen, Max Niemeyer, 1986, §§ 985 e, rispettivamente, 913.

¹⁰ JENSEN, *The Syntax of Medieval Occitan*, non riporta, per *si tot* e *si be*, che i significati ‘even though’, ‘although’ e l’equivalenza fr. *même si* (§§ 873, 1029). Una versione di P. dell’intera frase sarebbe stata utile a chiarire meglio la sua ipotesi.

¹¹ Di un verbo *pervilhar* (o *pervilar*) non c’è infatti traccia né nella COM né nelle concordanze *Trobadors*.

Le cose non vanno meglio nel paragrafo dedicato ai problemi di punteggiatura, quando la mia soluzione (il che accade di regola) «n'est guère acceptable», anche perché comporterebbe delle licenze di traduzione, per esempio in 3,27 (Folquet lamenta che ci siano poeti che cantano male [*om qui ditz mal saber*], annoiano [*enuetz*] e dicono falsità [*e non de ver*]) cioè cantano cose non vere), dove la mia traduzione *die non de ver* 'e non dicendo il vero' comporterebbe «un gerondif» che è «du cru de l'ed.», cioè – in altri termini – che è esclusivamente farina del mio sacco, e a fronte del quale P. avrebbe preferito un *nondever* «troisième substantif après *mal saber/et enuetz*» (ma *ver*, qui, non è sostantivo? e un *nondever* sembra davvero improbabile, oltre a non essere attestato (sarebbe «du cru de Folquet»?); ma c'è di più: quellè *non de ver* entrerebbe in «conflit de rime avec *ditz ver*, v. 34»: debbo candidamente confessare che non capisco né che cosa ci sia di male a impiegare un gerundio a fronte di una espressione sostantivale e ancora meno riesco a vedere in che modo si verifichi il conflitto di rime al quale accenna P. visto che si tratta sì di rimemi analoghi, ma con valore semantico diverso, sia pure non di molto; quanto al gerundio, avrei forse potuto tradurre 'e non [dicono] cose vere', ma la differenza non mi sembra poi tale da qualificare il gerundio come un prodotto (improprio) della mia fantasia. Comunque, non c'è dubbio che, volendo, si può trovare anche il classico pelo nell'uovo, come quando P. rileva, a proposito della 2^a tornada di *Per amor e per solatz* 3,45-46, che a p. 11 dell'introduzione si legge: «il fascino, la grazia, la gentilezza di Donna Beatrice incantano tutti, perché sonoa *maneira de Lunel*», e precisa che, secondo la sola punteggiatura ammissibile, il testo dice «autre chose», riportando tal quale l'assetto testuale (che prevede un iperbato abbastanza duro) e la traduzione che ne do alle pp. 50 e 51, senza peraltro precisare che la punteggiatura e la traduzione – ritenute da P. le sole ammissibili – (e il commento in nota) sono quelli della mia edizione. Si obietterà che nell'introduzione affermo una cosa e nel testo un'altra, ma il rigore censorio ha impedito al recensore di intravedere che in questi due versi l'interpretazione esplicita (Beatrice di Lunel ha modi affascinanti) ne implica una più sottile (Beatrice vanta pregi che a Lunel sono usuali): avrei forse dovuto, nell'introduzione, accennare alla possibilità di una duplice chiave esegetica, ma l'ho ritenuto – e ho sbagliato – superfluo.

Altre osservazioni: 4,20 per *que* + cong. con valore esortativo, non occorre dare rinvii, mentre per *ne* negativo (<*nen*<*non*), cf. JENSEN, *passim* (p. es. § 898); 5,14-15 i due punti tra *capdelha* e *fis pretz* sono funzionali alla mia interpretazione (che ce siano altre, *non* osta); 7,7-8 che *falhis* sia 3^a ind. pres. è più che evidente, che nella traduzione (e nella mia interpretazione) ci sia a fronte un congiuntivo dipende appunto dall'interpretazione (che malgrado ogni tentativo di *reductio ad unum* non è mai univoca); 3,14-15 l'integrazione di P. (*que*<*s*>

sofeira) è superflua (SW VII 739); 3,48 la soluzione Bianchi (*tan gen Dieus la complic*) è indubbiamente preferibile alla mia (*tan gen: Dieus l'acomplie!*).

Il *Roman* non merita da parte di P. un minor numero di rilievi, «en ce qui concerne et l'établissement du texte et l'interpretation d'un certain nombre de passages». La ormai eccessiva lunghezza di questa risposta – che tuttavia non rischia ancora di oltrepassare in lunghezza la corposa recensione di P. – mi suggerisce di non dilungarmi oltre il lecito nel contestare i suoi rilievi, o nel riconoscerne eventualmente la fondatezza, per cui mi scuso con il lettore per la forma forse troppo stringata delle righe seguenti. T. enterò ugualmente di essere il più chiaro ed esplicito possibile:

- 72: che *pauc* possa valere ‘non’, non mi risulta, né P. corrobora la sua proposta;
- 90: per *sal* (<*salv*, non *salf*!) ‘salvezza’, SW VII 448;
- 102: cf. il glossario s. *garda*;
- 110-111: considerare *tray* un perfetto, come Ricketts, non ha senso, visto che al v. precedente *empoizona* è un presente, e che entrambi i versi sono ipometri, come P. omette di segnalare;
- 122-125: che *malmendar* significhi ‘injurier’ è petizione di principio, visto che SW V 68 ss. traduce *malmendamen* ‘schlechte Behandlung, Miss-handlung’ e così di seguito: tra ‘maltrattare’ e ‘malmenare’ mi sembra che corra minore distacco che tra ‘maltrattare’ e ‘injurier’; che poi un padre, nel medioevo, si limitasse a ingiuriare il figlio, invece di malmenarlo... Certo comunque che ‘tuer’ di Ricketts è forse eccessivo (anche se *tuer* può valere ‘traiter brutalement’, quindi ‘maltraiter’);
- 313-316: a P. non piace che nel glossario *tenga* sia tradotto con ‘mantenga’ mentre nel testo la traduzione è ‘si mantenga’; per di più propone di unire *æn* + *garnizo*, in *engarnizo*, pur dovendo ammettere che *engarnir* non è attestato «qu'en oïl en 1386»!;
- 317: «vers difficile à lire [lo aveva già precisato Ricketts]: par rapport à ses prédécesseurs, T. semble avoir progressé dans la lecture» (grazie del riconoscimento, ma...); la lezione del ms. *se alacha* è accolta da P., ma – vista la facilità di scambio *l* ↔ *s* – preferisco *se asacha* (che il diavolo allatti i malvagi e poi li ripudi, non mi sembra un'interpretazione particolarmente felice);
- 324-27: sia la mia traduzione di *cacha* ‘assolve’ che quella di Ricketts ‘cache’ sono effettivamente inesatte; qui *cacha* ‘scaccia’ (‘se ci dannà o ci scaccia’); ma continuo a ritenere che *a Dieu* dipenda da *se-ns perdem* e non da *per nostr'ochaizo* (quindi ‘dinanzi a Dio, presso Dio, al cospetto di Dio’ o, come Ricketts, ‘aux yeux de Dieu’); quanto a leggere *sens perdem* in lu-

go di *se·ns p.*, mi sembra che la ripetizione della stessa parola a due versi di distanza non sia nello stile di Folquet (che *poise* e *si* abbiano entrambe valore ipotetico, non mi pare impossibile; sarebbe invece possibile stampare a testo *s'ens*, ma le cose non cambiano molto);

- 373-5: giusto apostrofare *met'en* (errore di stampa);
- 47-48: mantengo *gatje*, che dà senso e che non occorre correggere in *gaire*; né mi pare che l'interpretazione sia «pour le moins forcée, pour ne pas dire invraisemblable», come garbatamente mette in rilievo P.; Folquet è aduso a costruzioni contorte: correggerglielo non credo sia compito di editore;
- 383-5: *per vos*; che P. preferisca la traduzione di Ricketts 'par votre mérite' (altrettanto valida), anziché la mia 'per onor vostro', è questione di gusti.

In 11 luoghi del *Roman*, P. ritiene superflui o errati i miei interventi, talvolta a ragione, talvolta a torto:

- 28-31: che la traduzione di *ni l'uns ni l'autre<s>* sia incomprensibile non credo, ritengo piuttosto che sia deprecabile ('e l'uno all'altro vuol disonorare' è sintatticamente scorretto; fermo restando che l'aggiunta del segnacaso è a mio parere necessaria (o almeno opportuna), oggi tradurrei 'e gli uni e gli altri [quindi 'tutti'] vuol disonorare' [*scil.* la gens...tan esforsiva]; infatti intendo *ni l'uns ni l'autres* complemento di *deshonrar*, e non soggetto dell'infinito come è sembrato a Ricketts e a P. (quel secondo *ni* lo impedisce, sempre ovviamente a mio giudizio):
- 33: ancora una traduzione incomprensibile: certo, è una traduzione libera che richiede al lettore un po' di attenzione ('rinunciare a favore, delegare'), a fronte di una letterale 'Non si sa nulla di quanto si viva, e conviene lasciare tutto ciò [queste considerazioni] alla morte...'; quel che mi sembra incomprensibile è che *a laisser* sia un infinito articolato «moyennant la préposition *a*», al pari di *del perdre* invece di *de-l* al v. 80 (come avrebbe tradotto qui P.);
- 117: la proposta di P. di non integrare il segnacaso e di stampare *bo·s* ha lo stesso peso di quella di Ricketts, che ho accettato e continuo a sottoscrivere senza pentimenti;
- 134: «dezeretals» del ms. non mi pare corretto, per la possibilità di interpretare il verbo come 3^a sing.; *dezereto·ls* (come stampa anche Ricketts) è di gran lunga preferibile;
- 137: accanto all'equivalenza semantica *aire* = *aize* (SW I 39) – attestata esclusivamente in Guiraut Riquier dove è garantita dalla rima –, *aire* (*bon/mal/gentil/mon... air e*) vale principalmente 'aspetto', e 'condizione (sociale)'; per cui, la proposta di P. di estendere a Folquet l'uso di *aire* nel-

l'accezione di 'agio' (*a gran aire / vivo* 'ils mènent la grande vie') vorrebbe generalizzare un significato di *aire* che non trova altri riscontri al di fuori di Guiraut: a meno di non supporre che Folquet lo abbia mutuato dal collega narbonese, ipotesi che esigerebbe qualche prova convincente;

- 158-160: non vedo perché *engana* riferito a *segle* sarebbe corretto, e *engana*<*n*> come predicato di *gens* sarebbe sbagliato;
- 250: P. sostiene che in *paure*<*s*> *almoniers* (soluzione di «tous les éditeurs») il segnacaso è superfluo, in quanto «il suf fit de supposer un hiatus» (!);
- 298: la mia lettura *n'iesca* non piace perché non elimina l'ipometria; ma se al v. 250 uno iato basterebbe a sanare la situazione, perché qui non ammettere una dièresi (anche non marcata graficamente)? Un po' di coerenza, a volte, non guasta;
- 341-3: la punteggiatura e la traduzione, di Ricketts e mie, si equivalgono¹², come appare chiaramente dalla presentazione sinottica che ne fa P., e funzionano entrambe egregiamente; quelle proposte da P., al contrario, attribuiscono a Folquet una affermazione singolare, cioè che Dio non si è comportato male (o non ha nessuna colpa) nei nostri confronti ('De fait [!], Il n'a aucune faute envers nous'), e aggiungono che siamo noi a lasciar cadere (perdere) le nostre anime anche senza essere sottoposti a tortura (!), e che può anche darsi che questo fatto «Lui soit pénible» (!);
- 369: *visqut* sarebbe una interessante grafia di R, testimonianza «d'un croisement du p. p. avec le parf.», e dunque non va toccata; ma il silenzio di Zufferey (p. 114) mi fa pensare piuttosto a un trascorso di penna, e come tale emendabile;
- 406-7: interessante, ma non indispensabile, l'ipotesi di Ricketts (ovviamente sposata da P.) di una rima franta alla fine del v. 406 (*si'/a*): *a rescost o a saupuda* è espressione disgiuntiva compiuta in sé, che non richiede un *sia* preliminare; e comunque supporre una rima franta *si'/a* non sembra necessario; esempi di *ses tot si* 'senza alcun se' (quindi 'senz'altro') non mancano: intanto Guiraut Riquier in *Tan m'es plazens le mal d'Amor* (BdT 242,82) usa la stessa espressione (v. 2 *ses tot "si", say que-m vol aussir!* con *si* tra virgolette nell'edizione Minetti); e altrettanto fanno Guiraut d'Españha in *Gen m'ausi midons, e si-ll plazia* (BdT 244,2: v. 19 *ses tot si ha beutat e coindia*) e Johan Esteve in *L'autrier, el gay temps de pascor* (BdT 266,7: v.

¹² Tranne per *mentire* che Ricketts stampa in luogo di *martire* e per la trascrizione di *laissam*, che il collega inglese trascrive *laissan*, non avendo notato il segno a forma più o meno di 3 che il copista di R introduce regolarmente dopo il compendio nasale per indicare *-m*).

93 *que-m vensa, / senher, vostr 'amor ses tot si*; e Vatteroni traduce, giustamente, 'senza riserve').

Non mi soffermerò sul breve paragrafo dedicato alle integrazioni: P. ne sconsiglia l'uso per risolvere ipometrie (salvo integrare quando e come ritiene opportuno, e salvo accettare dialefi o forzare/falsare il significato, come in 283 (*entensa* ha un significato diverso da *entendensa*¹³). Per 207, per favore, non mi si attribuiscono errori tipografici che non ho commesso (*ei*so non *ei*so); mi bastano i miei!

Tra gli appunti sul lessico, alcuni rivelano ancora più chiaramente di quanto apparso finora, che qualsiasi soluzione alternativa è preferibile alla mia. Così a 141-42, senza censurare la traduzione di Ricketts che non sembra felice, P. trova che *talán* non è un gerundio come pretendo io, ma un sostantivo *tal(h)án*, dipendente anch'esso da *traire* al pari di *bolas*: un sostantivo il cui «sens primaire» è «'lame tranchante, couteau'» ma che con un po' di immaginazione diventa «un outil pour se débarrasser des clôtures», difficile peraltro da usare su dei cippi di confine; particolare utile: «le sens de 'grands ciseaux' est attesté à partir du XV^e s.[sic!], cf. FEW XIII, 41-42)». A 302, la reticenza a operare integrazioni, attiva quando ad integrare sono io, si attenua fin quasi a scomparire se il responsabile è un altro, in questo caso entrambi i miei predecessori: sia comunque ben chiaro che delle due congetture (ms. «l'obra *que* maystre tan bo» > T. «l'obra *de* maystre tan bo»/E. e R. «l'obra *que* maystre<t> tan bo») la seconda è «Moins onéreuse dans le respect paléographique» e «aussi plus élégante, eu égard au terme technique *maystrar* bien attesté chez les contemporains, notamment dans le domaine rhétorique»: peccato però che il testo abbia *bo* in luogo di *be* (e la rima non perdona!), ma il trascurabile inconveniente è relegato in nota (n. 72), con l'ammissione che «L'emploi adverbial de *bo* laisse, il est vrai, un peu songeur» (!).

A proposito di 465-7, P. contesta la mia traduzione di *personatge* 'personaggio', in quanto 'personaggio' sarebbe esclusivamente termine tecnico teatrale non in uso prima del XIV-XV secolo, e quindi anacronistico nel testo di Folquet,

¹³ L'accezione in cui *entensa* è usato nella lirica (7 occorrenze) e nella narrativa (3) provenzali è sempre quella indicata da S. Asperti nel glossario della sua edizione di Raimon Jordan (*Il trovatore Raimon Jordan*. Edizione critica a cura di Stefano ASPERTI, Modena, Mucchi, 1990): 'intenzione, intendimento (proposito) amoroso', sinonimo di *entendemén* 'intendimento, inclinazione, volontà', mentre il contesto indica chiaramente che l'accezione in cui la parola viene usata da Folquet è 'intelligenza, comprensione'; *entensa* non compare mai con questo significato, *enten<den>sa* sì. L'ipometria, che P. vuole sanare a tutti i costi con una dialefe, viene dunque risolta in modo più adeguato dall'integrazione (adottata comunque da tutte le edizioni).

e accoglie la traduzione di Ricketts (*perzonatge* ‘dans un état de péril’), riconducendo il termine a *parsonier* ‘coseigneur, copropriétaire’ ecc.; l’anima dannata precipita all’inferno dove vive «en communauté» con Lucifero. Ma se non sbaglio, *personaggio* in italiano significa principalmente ‘persona importante, per grado gerarchico o per fama’; non è più economico assumere *personatge* in questa accezione, piuttosto che sottoporre il testo a torsioni semantiche anche abbastanza bizzarre, invocando una terminologia giuridica di tipo feudale secondo la quale una qualsiasi anima dannata sarebbe chiamata a *parçonner*, cioè a ‘partager’, la residenza infernale con Lucifero, in una sorta di condominio paritario? I dannati non si trovano dunque, come sostengono le più accreditate teorie sulla loro sorte *post mortem*, alla mercè del *perillos personatge*, ma trattano con lui da pari a pari, ne condividono la signoria sull’aldilà dei malvagi?

Particolare interesse riveste, al contrario, il paragrafo dedicato alla «langue de l’auteur», in cui P. passa accuratamente in rassegna gli indizi – ricavati da tutta l’opera di Folquet – sugli esiti linguistici attribuibili al trovatore. Purtroppo, però, non sempre la metodologia applicata è coerente con i principi ai quali dovrebbe – a mio parere – ispirarsi uno studio del genere. Un solo esempio: se *crotz* rima con lemmi in *-ós*, cioè se Folquet pronunciava (e forse scriveva) *cros*, che senso ha non trascrivere appunto *cros*, ripristinando la forma probabilmente usata dall’autore (visto che di questo si occupa P.), o ancora conservare due terminazioni in *-is* all’interno di una serie di 24 *-itz*, e tacciare di incoerenza gli editori che, tutti, hanno stampato *cros* e *-itz*? L’incoerenza, semmai, non potrebbe essere di chi assume come forma d’autore quel che verosimilmente è intervento (o trascorso di penna) di copista?¹⁴ Non mi sembra davvero indispensabile mantenere in un’edizione critica grafie incongrue, che non interessano il filologo, ma eventualmente il linguista, il quale però si guarderà bene dall’usare un’edizione critica per le sue ricerche, e preferirà attingere il materiale che gli occorre direttamente dalle fonti manoscritte.

Debbo tuttavia dare atto a P. che la sua osservazione a proposito di 8, 29-30 (primo *partimen* con Guiraut) è esatta: in *et yeu que conosc e say / que non tanh fassa qu’il play / ela*, in effetti, il primo *que* non è una congiunzione, ma «marque... une assertion», o meglio, assume valore intensivo, per cui alla mia tradu-

¹⁴ Un’incoerenza che, pur di tenere fermo il proprio punto di vista, spinge P. a rilevare un «déficit de conscience linguistique» questa volta in tutti gli editori, i quali perciò non hanno saputo interpretare correttamente *sufriis* (all’interno del v. 295) che starebbe per *sufritz*, e che non avrebbe per soggetto *Dieu*, ma *vos* del v. 292: da tradurre dunque, secondo P., non ‘[Dio] ha permesso che [la sua opera] gli sia sottratta da un altro [Lucifero]’, ma che [voi, ascoltatori e lettori] ‘avez toléré’ che ciò accadesse.

zione ‘e io che conosco e so, [af fermo] che non conviene che lei faccia...’ è opportuno sostituire l’altra più snella (e nella quale diventa superflua l’integrazione) ‘e io conosco e so / che...’, eventualmente rendendo l’intensificazione con un ‘ben’ (‘e io ben conosco e so / che...’).

Del contributo recato da P. nelle ultime pagine della recensione a questioni morfosintattiche poste dal testo dello *stessopartimen* (c. r. *ilh, pas* rafforzativo di negazione) non è il caso di discutere. Quel che invece vorrei commentare, in chiusura e scusandomi per la (inevitabile) prolissità, sono le poche righe delle conclusioni: spero di essere riuscito a dimostrare al lettore che i rilievi mossi alla mia edizione da P. non sempre sono pertinenti, giustificati e corretti. A parte il tono non propriamente amabile, ma sul quale lascio al lettore il giudizio, e a parte la sufficienza altera con cui contesta le mie scelte e decreta condanne (per lo più a mio carico) e assoluzioni (riservate quasi esclusivamente ad altri)¹⁵, converrà rilevare che non di rado P. cade anch’egli in errore, mostra anch’egli incoerenza, manifesta anch’egli lacune metodologiche, talvolta (mi è parso) più gravi delle mie. Sono ben consapevole che la mia edizione, oltre che (suppostamente) critica, è anche criticabile, né più né meno di qualsiasi edizione: se così non fosse, oggi chi si occupa di critica del testo sarebbe disoccupato. Mi sembra però francamente eccessivo quell’invito finale a non tenerne proprio conto, e a usare esclusivamente le edizioni precedenti, «très solides», anche se da integrare con qualche miglioramento che io, ahimè, non sono stato in grado di apportare all’assetto testuale dell’opera tradita a nome dello sventurato Folquet de Lunel. Non voglio tuttavia firmare questa risposta a P. senza ripetergli il mio ringraziamento per quei (pochi) suggerimenti che ho ritenuto e continuo a ritenere validi.

Giuseppe TAVANI
Università di Roma

***Le Moniage Rainouart*, édition critique par Gerald BERTIN, vol. III, t. 2, Paris, SATF, 2004 (Publications de la Société des Anciens Textes Français), VIII + 262 pp.**

Nel 1973, Gérard Bertin aveva intrapreso un arduo compito, fornire l’edizione critica di una delle più brillanti *chansons de geste* del Ciclo di *Guillaume*

¹⁵ Sintomatico, tanto per fare un esempio, il piglio autorevole dei lapidari giudizi espressi nella nota 12, a base di secchi (e non motivati) «faux» e «mieux» valutativi di singole scelte editoriali.

d'Orange. Con il volume che qui si presenta, tomo II del vol. II-III, il lavoro giunge alla sua conclusione, successivo alla scomparsa stessa del suo editore.

I nove manoscritti della *chanson* presentano redazioni con episodi differenti: stabile si mostra solo la figura di Rainouart, conteso tra la vita feudale e monastica, in un rutilare di situazioni ora eroiche, ora comiche (come il famoso fraintendimento del Crocifisso, cfr. *ivi*, lassa XIII, p.13). Il t. II non presenta se non l'edizione dei mss. complementari a quelli editi nel vol. II e III. Nel vol. I (*Le moniage Rainouart I, d'après les manuscrits de l'Arsenal et de Boulogne*, Paris SATF 1973), Bertin aveva pubblicato il ms. scelto come base, il 6562 della Bibliothèque de l'Arsenal, confrontandolo con il ms. 192 della Biblioteca Municipale di Bologna (la cosiddetta famiglia *c*), considerato come il più prossimo all'archetipo. Nel vol. II-III (Paris SATF 1988) era invece stata proposta l'edizione che, a seguito dei lavori di Runeberg¹, si è soliti indicare come *vulgata*, composta dalla versione *D* (Paris B.N. fr. 1448), che trasmette «la version la plus ancienne et la plus pure du groupe *DEAB*» (p. XII), più, appunto, le varianti di *E* (Bern, Bibliothèque de la Ville, ms. 296), fornite per tutto il testo, e di *A1* ed *A3* (Paris B.N. 774 e 368), date per la seconda parte. Nelle intenzioni di Bertin, il t. II del vol. III avrebbe dovuto riportare le parti complementari, le residue della famiglia *A* (limitatamente ai primi 3161 versi), più le varianti della famiglia *B*.

Il t. II, in effetti, nella sua nuda veste ecdotica, deve essere letto riandando all'edizione del 1988. In questa, erano inseriti, e discussi, tutti gli elementi necessari per la migliore comprensione del *Moniage* nella versione *DEAB*, sia sotto il rispetto filologico, come sotto quello letterario. In un *Ier Chapitre* era fornita la lista dei mss. del gruppo, già complessivamente esaminati nel I vol., dove si spiegava la difficoltà di costruire un «arbre généalogique» valido. Nei capp. seguenti erano invece condotte disamine dettagliate sulla possibilità di stabilire un'edizione sinottica, sui caratteri delle diverse redazioni, il rinnovato riconoscimento della famiglia *c* (pubblicata nel I vol.) come migliore e più corretta, e, in questa, della posizione di *D* (entro *DEAB*) come imperfetta, ma fedele ad una tradizione ben isolabile, per quanto laterale; sulla classificazione dei manoscritti di questa famiglia in rapporto alla tradizione della famiglia *c*, sull'unità dell'opera (considerata unica, contrastando l'opinione di Madeleine Tyssens che aveva considerato l'episodio di *Gadifer* come autonomo), per approdare ad un'analisi tematica, che metteva in rilievo i vari temi-motivi della *chanson*, con il suo frequente uso del soprannaturale, i personaggi e le situazioni riportabili alla *feerie* – doni delle fate, armi fatate –, ed il gusto comico manifesto a proposito della figura di Rainouart.

¹ J. RNEBERG, *Etudes sur la Geste Raionouart*, Helsingfors, Aktiebolaget Handelstryckeriet, 1905.

Il t. II af fronta le versioni delle famiglie *A* e *B*; derivate da un medesimo archetipo, corrette e ben scritte, per quanto tarde, esse comportano un buon numero di manoscritti: *A1* (Paris B.N. fr. 774), *A3* (Paris B.N. fr. 368), *A4* (Milano Bib. Trivulz. 1025), *B1* (Londra, Brit.Lib. Royal 20.D.XI), *B2* (Paris B.N. fr.24370), *D* (Paris, B.N. fr. 1448), *E* (Bern, Bib. de la Ville 296). Ora, *A4*, *B1* e *B2* riportano solo una parte del *Moniage* (la cosiddetta *version brève*: vv. 1-3136.4: sezione in cui Rainouart si ritira nell'Abbazia di Saint Julien, *marriz* per la morte della sua *gentiz Aaliz* e la perdita del figlio *qui des Turs est raviz*: vv. 2-3, pag. 3): da cui la necessità di dare l'edizione tenendo conto che, per tutta questa tradizione, i mss. di base (*A1* e *A3*) vanno completati e confrontati solamente con questi tre; mentre per la seconda parte (dal v.3173, dove *A4*, *B1* e *B2* non ci sono più), *A4* viene relegato nell'apparato, e «les textes de *A* sont intégrés aux variantes du Moniage Rainouart II» (p. 3).

L'edizione appare dunque, come è comprensibile, lavoro di grande acribia, e di grande rigore. L'apparato delle lezioni rifiutate comporta una notevolissima cura nel riferire delle differenti lezioni: per la famiglia *B*, «aux vers 1-3136.4 les variantes de *B1 B2* en accord ne portent pas de sigle», mentre per la «famille *A*: aux vers 1-1774.91, *A* = *A4*; aux vers 1774.92-3164.3, *A* = *A3 A4*» e «les sigles *A3*, *A4*, *B1*, *B2*, *B* = (accord de *B1 B2*) distinguent les leçons individuelles de ces mss et groupes» (p.3). Complesso e ingegnoso è poi il metodo seguito per la numerazione dei versi, che integra i versi di seguito pur inserendo le varianti che intercorrono tra un manoscritto e l'altro, accanto alle quali è segnata la referenza che le lega alla famiglia *c* (pubblicata, come detto, nel vol. I).

Il volume è completato da una serie di apporti finali, costituiti da Note di chiarificazione e integrazione, una Tavola dei Nomi Propri, dagli *Errata* di *Moniage* I e II, ovviamente distinti in base al manoscritto in cui ciascuno di essi si trova. Le *Notes* riportano un'informazione cospicua, che restituisce dati di tipo storico, ecdotico, letterario, stilistico, formulaico, linguistico: dal giudizio sul lavoro dei copisti, alla giustificazione delle varianti onomastiche (386-462, 400.2-599, ecc.), alla precisazione toponomastica (per es. sul *Porpillart* del v.17), con indicazioni sovente preziose anche in via generale (per es., a 1652.6 la spiegazione del proverbio, citato in *E*, *force pest le pré*). Ricordo, in particolare, le annotazioni a proposito dei vv. 230-262, ecc. sino a 334, con cui sono commentati, sotto varie angolature, i due episodi di Rainouart alle prese con il *crucifix doré*, che «offrent un comique ambigu, formé par le comportement rude et exagéré du héros épique d'un côté et l'écart critique de l'auteur de connivence avec le lecteur de l'autre côté» (p.184): Bertin si ritaglia su questo punto una discussione sul comico epico, «comique d'exagération» che, con una deviazione improvvisa nella scena successiva (Rainouart teme l'incontro con il mutoprodo-

me (AB), con *ce diable* (D)), si rivela invece capace di «détournements» imprevisi e «subtils» (*ib.*).

Questo terzo volume completa come dovuto l'edizione del *Moniage*. Del lavoro non si può dire se non bene, per la sua fattura perfetta, ed anche, sia permesso sottolinearlo, per l'evidente, quasi tangibile fatica che si immagina compiuta dall'editore. Un monumento splendido alla sua bravura.

Margherita LECCO
Università di Genova

FERNÃO LOPES, *Crónica de D. Fernando*, 2ª edição, revista, edição crítica, introdução e índices de Giuliano MACCHI, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2004, 654 pp.

Vinte e nove anos após a primeira edição, a Imprensa Nacional – Casa da Moeda publica em 2004 uma segunda edição revista da *Crónica de D. Fernando*¹, de Fernão Lopes. O texto é uma vez mais editado pelo filólogo italiano Giuliano Macchi, o qual se distinguiu, nomeadamente, pela primeira edição crítica de uma obra de Fernão Lopes e também pela elaboração de diversos estudos dedicados a uma das figuras de maior relevo da cronística medieval portuguesa.

A nova edição segue o esquema da primeira, ou seja, *Premissa bibliográfica, Introdução, Crónica, Índice das variantes citadas na introdução, Índice geral*, acrescentando-lhe ainda um utilíssimo *Índice Onomástico*. A faltar seria um glossário, instrumento também muito útil na publicação de textos medievais, sobretudo quando não existe um dicionário moderno que contenha uma parte considerável do léxico medieval português.

Na *Premissa bibliográfica* o editor indica aqueles que considera os títulos mais importantes a consultar para uma reflexão sobre F Lopes e descreve de forma sumária a história editorial da *CDF*. Desta sugestão rapidamente se percebe a importância de uma edição actualizada e acessível deste texto, pois, contrariamente à *Crónica de D. Pedro* e à *Crónica de D. João I*, a *CDF* foi a «mais transcurada por parte dos editores»². A importância – e a necessidade – de uma edição

¹ Daqui em diante designada por *CDF*.

² P. VII.

da *CDF* está, portanto, justificada sobretudo porque Macchi é o único editor a oferecer o claro e agudíssimo relacionamento entre os testemunhos do texto. A primeira edição é de 1816³ e as restantes são, na realidade, reimpressões da primeira. Em 1975, o filólogo italiano oferece pela primeira vez⁴ o texto estabelecido em pressupostos filológicos, isto é, sujeito a um rigoroso exame de *recensio*. A *Premissa bibliográfica* mantém-se inalterada na edição de 2004, à excepção da referência feita à *Bibliografia de Fernão Lopes* publicada por Teresa Amado em 1991⁵.

Chegamos assim às diferenças que se podem detectar na Introdução, entre a ed. de 1975 e a de 2004. Classificam-se em vários grupos, a saber *alterações de estilo* (1), *correção de gralhas ou erros* (2), *precisões* (3) e, por fim, *acrescentamento de nova informação* (4), grupos nos quais se destacam como diferenças mais significativas as seguintes:

(1)

| 1975 | 2004 |
|--|--|
| <i>erroneidade</i> (p. XLI) | <i>erro</i> (p. XLIX) ⁶ |
| <i>contraditoriedade</i> (p. XXXV) | <i>contradição</i> (p. XXXI) |
| <i>operabilidade</i> (p. XXXVI) | <i>operacionalidade</i> (p. XXXI) |
| <i>80.31: a terceira variante [...] em outro critério</i> (p. LX) | <i>80.31 (a terceira variante [...] em outro critério)</i> (p. XLIX) |
| <i>apenas quanto à classificação</i> (p. LX) | <i>limitadamente à classificação</i> (p. XLIX) |
| <i>enquanto nos outros seis</i> (p. LIII) | <i>enquanto em outros seis casos</i> (p. XLIV) |
| <i>que se põe, pela própria excelência, como o único texto</i> (p. LX) | <i>que se impõe, pela própria excelência, como o único texto</i> (p. XLIX) |
| <i>a da aleatoriedade e da subjectividade</i> (p. LXIX) | <i>a dos factores aleatórios e subjectivos</i> (p. LV) |
| <i>antígrafo</i> (p. LXIX) | <i>antecedente</i> (p. LVI) |
| <i>Mantendo fixo o pressuposto de uma tradição mecânica, isso cai se puder ser demonstrado</i> (p. XLVIII) | <i>O pressuposto de uma tradição mecânica cairia se pudesse ser demonstrado</i> (p. XLI) |

³ *Chronica do Senhor Rei D. Fernando, Nono Rei de Portugal* in «Collecção de Livros Ineditos de Historia Portugueza, dos reinados de D. Dinis, D. Affonso IV, D. Pedro I e D. Fernando publicados de ordem da Academia Real das Sciencias de Lisboa pela Commissão de Historia da mesma Academia», tomo IV, Lisboa, Academia Real das Sciencias de Lisboa, 1816.

⁴ Fernão Lopes, *Crónica de D. Fernando*, edição crítica por Giuliano Macchi, Lisboa, IN-CM, 1975 (= Macchi 1975).

⁵ Teresa AMADO, *Bibliografia de Fernão Lopes*, Lisboa, Edições Cosmos, 1991.

⁶ Em mais do que um lugar do texto se pode observar a passagem de *erro* a *erroneidade* na edição revista, p. ex. 1975: pp. XLII, XLVI, LXI – 2004: pp. XXXV, XXXIX, L.

(2)

pouco inferior [...] da dos erros (p. XLI)*P.152* (p. LX)*quarenta e cinco vezes* (pp. LIV-LV)*P. 185* (p. LXXXIII)*144.66* (p. LII)*72.113-135* (p. LII)*pouco inferior [...] à dos erros* (p. XXXV)*0.152* (p. XLIX)*quarenta e seis vezes* (p. XLVI)*0. 185* (p. LVIII)*144.67* (p. XLIV)*72.112-135* (p. XLIV)

(3)

tempos (p. LXXXIV)*construção de adjectivos (109.31), também possessivos (140.9; 162.29), negações simples* (p. LXXXIV)*11.9: a forma prepositiva, com, pelo menos, sete casos registados em Fernão Lopes é de regra a concordância do particípio perfeito* (p. LXXI)*tempos verbais* (p. LXV)*determinação ou não pelo artigo (109.31; 140.10; 162.29), negações simples* (p. LXVI)*11.9: em Fernão Lopes é de regra a concordância do particípio perfeito* (p. LVII)

(4)

Ø

172.37-38: é evidente o erro do arquétipo relativamente à idade de D. Fernando quando morreu. Corrige portanto o texto com o dado histórico autêntico (as lições minoritárias serão tentativas infelizes e por vezes irrisórias – N₅P₂ – de restauração); 172.47: caso único nesta crónica de lição original conservada apenas por dois manuscritos? (p. XLVIII)

A *Introdução* que antecede o texto não trata, como acontece em outras edições críticas, de questões literárias e históricas que a *CDF* levanta; e não reflecte tão-pouco sobre questões linguísticas. Estamos, pelo contrário, perante um minucioso e exemplar raciocínio filológico acerca da tradição manuscrita do texto dividido em 22 pontos. No primeiro, é feito o levantamento dos códices que constituem a tradição manuscrita da *CDF*, acompanhado da respectiva descrição codicológica. Esta descrição segue a mesma linha da da edição de 1975, havendo algumas diferenças a registar:

- em 1975, Macchi dava conta de 39 mss. dos quais utilizava apenas 38. Ficava de fora o testemunho então designado *Fa*, ms. pertencente – como

- diz Macchi⁷ – à Biblioteca da Casa Fronteira. Ora, em 2004, este ms. é finalmente contemplado na edição e é-lhe atribuída a nova sigla *Th*. A descrição codicológica mantém-se, mas na 2ª edição pode ler-se agora o novo detalhe «Esquadria a vermelho»⁸;
- a informação relativa ao ms. A₁ é a mesma em 1975 e em 2004, embora tenha sido reorganizada sintacticamente e lhe tenha sido acrescentada a nota codicológica «e a numeração do cap. CXXVIII foi repetida»⁹;
 - na 2ª edição são recenseados 40 testemunhos dos quais fazem parte o antigo ms. da Casa de Fronteira (antigo *Fa*, actual *Th*) e um novo ms. da Biblioteca Nacional de Lisboa (*Np*). A inclusão destes dois novos testemunhos na edição não altera, porém, o texto editado.

Nos restantes 21 pontos da *Introdução* são apresentados os complexos raciocínios e observações que conduzem à reconstituição do texto. O argumento (que encontramos em tantas edições de textos) de que privar determinado texto de um exame filológico pode torná-lo mais acessível a um público vasto e não especialista não é aqui a florado, pois trata-se de uma edição exemplarmente fundamentada em rigorosos e sistemáticos critérios filológicos. Assim, a acessibilidade do texto fica-se seguramente pela nobre iniciativa da IN-CM em oferecer mais uma vez a edição crítica, neste caso, de um texto essencial para a historiografia medieval portuguesa.

O ponto 2 é fundamental em termos da *constitutio textus* pois é aqui que Macchi estabelece o princípio que subjaz à edição do texto. Os 40 mss. da *CDF* constituem aquilo a que se pode chamar uma tradição não mecânica «por causa da provada e maciça presença da contaminação»¹⁰; significa isto que estamos perante uma tradição que, em sentido horizontal (contrariamente a uma tradição mecânica ou vertical), apresenta lugares variantes quer de uma ou de outra família de mss. Sendo, então, uma tradição frequentemente contaminada que se caracteriza pela volubilidade, como lhe chama Macchi¹¹, desenhar com precisão o *stemma* do texto afigura-se como uma tarefa altamente problemática.

Que fazer perante uma tradição que, para além de copiosa, é frequentemente contaminada? Seguindo sempre o raciocínio de Macchi, é verdade que o princípio de predeterminação precede uma tradição mecânica, pois a existência de uma variante está condicionada a pertencer a um ou a outro grupo de mss. Este

⁷ MACCHI 1975:XI, n.1.

⁸ *ibid.*, p. XXX.

⁹ *ibid.*, p. XII.

¹⁰ *ibid.*, p. XXXI.

¹¹ *ibid.*

cenário não se dá, em contrapartida, numa tradição não mecânica porque, aqui, é o princípio da casualidade que gere a existência de uma variante. Na procura de uma solução que proporcione um exame mais flexível das relações entre os mss., o enfoque não deve, assim, ser posto na singularidade de uma variante, mas na coincidência de um grupo de variantes, pois Macchi sugere que tal coincidência existe porque está precisamente predeterminada. Em suma, é a partir da coincidência de um grupo de erros numa tradição não mecânica que Macchi determina as afinidades entre os vários testemunhos.

Está agora estabelecido o princípio essencial na edição da *CDF*, e embora Macchi reconheça as limitações de uma tradição tão contaminada como a deste texto, trata-se de uma argumentação filologicamente tão válida quanto sólida. Não é um princípio aplicável a todos os lugares críticos do texto, mas, a par de outros como o *dousus scribendi*, afigura-se como uma base de trabalho, tal como reconhece o próprio editor: «Este princípio permite também um mínimo de operacionalidade. De facto, o conceito de contaminação e a prática individuação dos modos em que se explicou são relativos a uma provada fisionomia da tradição mecânica que está na base: se a suspeita de presença da contaminação devesse impedir, *a priori*, a pesquisa sobre tal tradição de base, nenhuma operação se poderia começar e o jogo das contradições fechar-se-ia imediatamente sobre si próprio, sufocando o discurso ao nascer.»¹²

No que diz respeito ao texto propriamente dito, a questão da grafia – cujas regras de apresentação são as mesmas que Macchi expôs na *Crónica de D. Pedro*¹³ – e o tipo de aparato encontram-se claramente justificados nos pontos 21 e 22, os últimos da *Introdução*.

Quanto às diferenças no estabelecimento do texto entre a 1ª e a 2ª edição, são de registar intervenções de três tipos:

– a *pontuação*: em alguns casos Macchi modifica a pontuação do texto de uma edição para outra, tornando a leitura mais clara. P. ex.:

| | |
|---|---|
| <p><i>ficarom carregadas de grandes duvidas: e sse certo e curto fallarom</i> (p. 157) <i>e o vosso reino he pello contrario: e ora pois a Deus prougue</i> (p. 415) <i>E esto por duas rrazoões; a primeira</i> (p. 437)</p> | <p><i>ficarom carregadas de grandes duvidas; e sse certo e curto fallarom</i> (p. 157) <i>e o vosso reino he pello contrario; e ora pois a Deus prougue</i> (p. 415) <i>E esto por duas rrazoões: a primeira</i> (p. 437)</p> |
|---|---|

¹² *ibid.*

¹³ Fernão Lopes, *Crónica de D. Pedro*, edição crítica, com introdução e glossário a cura di Giuliano MACCHI, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1966.

dizendo: «Arreall, arreall, por a rrainha dona Beatriz de Portugall nossa senhora»: e elles, que ouverom todos de responder (p. 606)

dizendo: «Arreall, arreall, por a rrainha dona Beatriz de Portugall nossa senhora»; e elles, que ouverom todos de responder (p. 606)

– a *contração de palavras*: na 1ª edição Macchi deixa separados por apóstrofe os grupos pronome pessoal complemento indirecto + pron. pessoal compl. directo e preposição + demonstrativo / determinante, enquanto na 2ª edição opta pela *contração dos mesmos*, p. ex.:

lh'o (p. 13)
sobr'esto (p. 99)
d'as (p. 171)
d'outros (p. 272)
d'esta (p. 385)
m'o (p. 492)

lho (p. 13)
sobresto (p. 99)
das (p. 171)
doutros (p. 272)
desta (p. 385)
mo (p. 492)

Refira-se, porém, que esta regra de *contração* nem sempre se aplica a todos os casos idênticos, por ex.:

d'estes reinos (p. 32)
d'esse logar (p. 33)
n'eesta (p. 37)
d'aquelles (p. 40)
d'outras ... d'outras (p. 327)

d'estes (p. 32)
d'esse (p. 33)
n'eesta (p. 37)
d'aquelles (p. 40)
doutras ... d'outras (p. 327)

– *correção de duas lições na 2ª edição*:

E viveo el-rrei dom Fernando cinquenta e tres anos e dez meses e dezooito dias (p. 592)
E foram suas exequias e sopoltura muito simprezmente feitas, segundo pertencia a estado de rrei (p. 592)

E viveo el-rrei dom Fernando trinta e oito anos e quatro meses e vinte e dois dias (p. 592)
E foram suas exequias e sopoltura muito simprezmente feitas, não como pertencia a estado de rrei (p. 592)¹⁴

Recorde-se a argumentação dada em apoio destas duas intervenções. A primeira é feita com base no critério da evidência do erro, ou seja, está em causa uma lição que não é sustentada quer pelo sentido quer pela construção gramati-

¹⁴ Ausentes na 1ª edição, os argumentos da correções presentes neste quadro podem ser lidos na p. XLVIII da presente edição.

cal, como Macchi explica ¹⁵. Deste modo, são rejeitadas a lição do arquétipo e outras lições descendentes, e corrigida a idade de D. Fernando quando morreu com base num dado histórico.

No segundo caso, Macchi conjectura a sequência *segundo pertencia* para o lugar de *não como pertencia*. Trata-se de uma correcção que, para além de ser feita à luz do senso comum, é apoiada pelo próprio texto. Com efeito, dizem as primeiras linhas do último capítulo: «Porque o finamento d'el-rrei fora feito muito simplesmente e nom suas exéquias como deveram».

Por último, um pormenor gráfico: é de elogiar a apresentação do volume, a qual, auxiliada por um tipo de letra e um espaçamento maiores do que o utilizado na 1ª edição, apresenta um texto menos denso e de leitura bastante mais expressiva.

Em resumo, o modelo da edição aqui proposto é o clássico, ou seja, estudo e edição crítica do texto, sendo que, no presente caso, o estudo não é linguístico, literário e histórico – somente filológico, no sentido mais restrito do termo. É um modelo de edição que apresenta duas vantagens: em primeiro lugar, ao mesmo tempo que questiona as relações entre os testemunhos de uma tradição tão complexa como é a da *CDF*, não pretende seguramente evitar os problemas que uma tradição manuscrita deste género encerra; em segundo, é consensual porque agrada tanto a um público especializado na prática filológica como ao público que se interessa pelo texto propriamente dito. Finalmente, em termos de método, estamos perante uma edição que, consideradas as diversas etapas sobre as quais está construída (bibliografia, recensão, colação, emenda, critérios, texto, índices), se encontra perfeitamente organizada, apresentando-se como uma digna representante da tradição filológica italiana, a qual se espera que encontre mais descendentes na Filologia portuguesa.

Carlos Pio
University of California, Santa Barbara

Bibliografia que reúne os estudos de Giuliano Macchi dedicados a Fernão Lopes:

«Un problema della storiografia portoghese: le opere perdute di Fernão Lopes»,
Cultura Neolatina, 23 (1963), pp. 251-269.

¹⁵ pp. XLVII-XLVIII.

«Bibliografia di Fernão Lopes», *Cultura Neolatina*, 24 (1964), pp. 210-87.

«Di alcuni manoscritti finora sconosciuti delle cronache di Fernão Lopes»,
Cultura Neolatina, 24 (1964), pp. 103-110.

FERNÃO LOPES, *Crónica de D. Fernando*, edição crítica por Giuliano M ACCHI, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1975; 2ª edição, revista: Fernão Lopes, *Crónica de D. Fernando*, edição crítica, introdução e índices de Giuliano Macchi, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2004.

FERNÃO LOPES, *Crónica de D. Pedro*, edizione critica, con introduzione e glossario a cura di Giuliano MACCHI, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1966.

FERNÃO LOPES, *Chronique du roi don Pedro I^{er} (Crónica do senhor rei don Pedro I, 1443)*, bilingue, édition de Giuliano M ACCHI, traduit du portugais par Jacqueline STEUNOU, Paris, Editions du CNRS, 1985.

«La grande storiografia. Fernão Lopes», in *Il Portogallo. Dalle origini al Seicento*, a cura di Luciana STEGAGNO PICCHIO, Firenze, Passigli, 2001, pp. 225-231.

HENRI D'ANDELI, *Il Lai di Aristotele*, a cura di Marco INFURNA, Roma, Carocci, 2005 (Biblioteca Medievale 103), 114 pp.

La figura del vecchio filosofo cavalcato dall'astuta amante di Alessandro è, come sottolinea Infurna nella sua introduzione, un tema letterario e iconografico di lunga durata, capace ancora di solleticare gli immaginari erotici contemporanei. La trama dell'avventura è nota: Alessandro, innamorato di una giovane indiana, si riposa dalle fatiche della conquista dell'Estremo Oriente, dilettrandosi con la sua giovane amante e tralasciando i suoi doveri regali. La passione del re genera il malcontento dei baroni, irritati dalla sua lunga assenza e privati degli effetti benefici della sua *largesce*¹. Aristotele, allora, maestro e precettore del sovrano, tenta di liberarlo dal giogo d'Amore, insistendo sulla degenerazione animalesca a cui conduce la lussuria, degenerazione riprovevole per un monarca. Alessandro, a malincuore, ascolta i consigli del filosofo, diradando le sue visite all'amica. Conosciuta la ragione dell'allontanamento del re, la fanciulla escogita una tremenda vendetta ai danni del saggio. Sfruttando tutte le armi della seduzione femminile, infatti, suscita l'irrefrenabile desiderio del *Magister*, il quale

¹ HENRI D'ANDELI, *Il Lai di Aristotele*, vv. 64-86. L'autore insiste, nel prologo narrativo, sulla liberalità di Alessandro, virtù imprescindibile per un sovrano.

pur di appagare la propria bramosia, cede alle richieste della donna e accetta di farsi sellare e cavalcare. Alessandro, nel frattempo avvisato dalla giovane, osserva la scena dalla finestra e nel momento opportuno interviene per redarguire Aristotele, rivolgendo contro di lui le sue stesse argomentazioni. Attingendo alla paremiologia potremmo parafrasare il comportamento del filosofo con l'intramontabile «colui che predica bene e razzola male.» Ma il vecchio saggio sa ancora sfoggiare le virtù retoriche e sulla base del modulo *ex maioribus ad minora* dimostra al regale allievo gli effetti nefandi di Amore e Natura. Colpito dalla prontezza di spirito del maestro, Alessandro lo perdona e l'avventura volge al lieto fine.

La datazione del *Lai*, ricorda Infurna, «si fonda essenzialmente su un tratto stilistico, l'inserimento nella trama del racconto di versi di testi lirici, artificio di cui Jean Renart si dichiara orgogliosamente l'inventore nel *Guillaume de Dole*, romanzo datato, non senza controversie, al 1228»². Ma la costellazione testuale riguardante la leggenda di Aristotele sembrerebbe confermarne l'ampia circolazione già agli inizi del Duecento³. Di derivazione orientale, giusta la ricostruzione di Delbouille⁴, corroborata dall'attuale curatore, il motivo del saggio vegliardo irretito e dileggiato da una giovane e avvenente fanciulla ha dato origine, nel medioevo occidentale, a una molteplicità di versioni dalla funzionalità variegata e diversificata. *Exemplum* atto a mettere in guardia contro l'intima perfidia e l'estrema pericolosità del sesso femminile⁵, *divertissement* cortese teso a riaffermare la supremazia di Amore contro la costrizione esercitata dal ventaglio degli obblighi sociali propri di un monarca. Ha ragione Infurna nel sottolineare la grazia e la levità di questo testo che si inserisce nella corrente della lirica amorosa, evitando sia lo scivolamento verso l'oscenità propria dei *fabliaux* erotici sia l'irrigidimento moralistico e misogino della letteratura esemplare. Il prologo costituisce, d'altronde, un piccolo manifesto tematico e stilistico: l'imprescindibile funzione didattica dei «beax moz»⁶, l'avversione per i maldicenti e la condanna degli invidiosi (quei *lausengiers* che incarnano gli antagonisti all'interno del triangolo amoroso), la scelta di un registro alto che nulla condivide con la trivialità di tanti racconti faceti, a dispetto di un tema lubrico e fortemente ambiguo. Il

² Marco INFURNA, «Introduzione», in HENRI D'ANDELI, *Il Lai di Aristotele*, pp. 9-37, p. 15.

³ *Ibid.*, p. 16.

⁴ *Le Lai d'Aristote d'Henri d'Andeli d'après tous les manuscrits*, éd. par Maurice DELBOUILLE, Paris, Les Belles Lettres, 1951, pp. 53-56.

⁵ Si vedano gli *exempla* di Jacques da Vitry, di Etienne de Bourbon e l'anonimo inserito nella raccolta *Exempla de caliditatibus mulierum*, raggruppati da INFURNA in appendice alla traduzione italiana del *Lai d'Aristotele*, HENRI D'ANDELI, *Il Lai di Aristotele*, pp. 104-109.

⁶ HENRI D'ANDELI, *Il Lai di Aristotele*, v. 1.

Lai di Henri riposa su un dispositivo dimostrativo teso ad asserire, in maniera quasi perentoria, che dinanzi alla forza di Natura e Amore nulla possono né l'ascesi e la sapienza del saggio, consunto da lunghi anni di studio e di meditazione, né l'esercizio delle armi. L'avventura di Alessandro e del *Magister philosophiae* si inserisce così a pieno titolo all'interno di quel dibattito che contrappone la dedizione totale del *fin'amant* ai doveri sociali della cavalleria: l'accusa che i cortigiani e i baroni rivolgono al sovrano, infatti, è di *recreantise*, quella stessa *recreantise* contro cui, all'interno del romanzo, il cavaliere lotta alla ricerca di una conciliazione tra «l'armi e gli amori». Henri sembra, invece, sovvertire gli sforzi idealizzanti che Chrétien aveva concentrato nella figura di Erec⁷, per ripristinare la legittima supremazia di Amore e ridicolizzare gli insegnamenti dello Stagirita. Nel *Lai* l'appagamento del desiderio amoroso acquista altresì un andamento eterodosso anche in rapporto al percorso sublimante espresso in alcune aree della canzone cortese. Alessandro, servitore leale, riceve la sua giusta ricompensa, mentre Aristotele, «ipocrita e falso amante»⁸ resta ancorato a quei bassi istinti che la postura animalesca tende ad enfatizzare. La brutalità del filosofo contrasta dunque con il codice di comportamento richiesto da Amore ai suoi fedeli. Sul versante ideologico, allora, la presunta contrapposizione tra *clergie* e *chevalerie* che alcuni commentatori hanno creduto di ravvisare, sembrerebbe sfumare in un'unità tematica incarnata dalla centralità di Amore. «La posta in gioco del *Lai* non riguarda la superiorità di *chevalerie* o *clergie*, [...] ma si appunta sui valori chiave dell'etica cortese.»⁹

La materia del *Lai*, sottolinea Infurna, scaturisce dall'universo poliedrico e polimorfo che caratterizza il lungo *Roman d'Alexandre*¹⁰. L'episodio della regina Candace, così come i precetti morali che dal *Secretum secretorum* trasmigrano¹¹, sotto mentite spoglie, nei romanzi di Alessandro (sia latini che volgari), tracciano l'orbita all'interno della quale il racconto di origine orientale verrà definitivamente attratto nella tradizione occidentale. Il *Lai* commuta di segno il valore esemplare e la misoginia che impregnavano la fonte, affiancando altri testi

⁷ CHRÉTIEN DE TROYES, *Erec et Enide*, éd. par Mario ROQUES, Paris, Champion, 1978 (I^a ed. 1953) (Classiques Français du Moyen Age 80).

⁸ INFURNA, «introduzione», in HENRI D'ANDELI, *Il Lai di Aristotele*, p. 35.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *The Medieval French Roman d'Alexandre*, ed. by Edward Cooke ARMSTRONG *et al.*, Princeton-Paris, Princeton University Press-Presses Universitaires de France, 1937-1955 (Elliott Monographs in the Romance Languages and Literatures 36-42) (ristampa New York, Kraus Reprints, 1965); *Le Roman d'Alexandre*, traduction, présentation et notes de Laurence H ARF-LANCNER, Paris, Librairie Générale Française, 1994 (Lettres Gothiques).

¹¹ Cfr. INFURNA, «Introduzione», in HENRI D'ANDELI, *Il Lai di Aristotele*, p. 18.

brevi, ambigui e allusivi, presenti nella letteratura antico-francese. Insieme ad alcuni *lais* dalla fisionomia ambivalente, il *Lai d'Aristote* è stato spesso inserito dalla critica ai confini del genere, in quel non-luogo dove le caratteristiche strutturali di *lai* e *fabliau* si ibridano sospendendo le codificazioni. *Cor*, *Mantel*, *Ignature*¹², *Aristote*, rifiutano la volgarità della letteratura fabliolistica pur non disdegnando tematiche scabrose espulse dai testi alti della tradizione cortese. Finora si è posto l'accento proprio sulla natura di frontiera di tali testi, ma si potrebbe forse ravvisare, in alcune costanti stilistiche che percorrono questo esiguo, ma importante *corpus*, una convenzione letteraria: gli stilemi della parodia cortese. In virtù della loro natura 'extravagante', i testi in questione utilizzano la lente deformante dell'ironia e della parodia per illuminare gli ossimori ideologici della *fin'amor*¹³. La premessa teorica dell' *Aristote* viene, infatti, sviluppata fino alle sue estreme conseguenze: se all'imperio di Amore l'amante leale non deve opporre resistenza, è legittimo seguirne i precetti in una dedizione totale che non può generare l'accusa di *recreantise*. *Amor e chevalerie*, allora, tornano ad essere termini dicotomici e inconciliabili. Nell' *Aristote*, inoltre, la supremazia del regno di Amore e di Natura non scardina soltanto il codice sociale cavalleresco (quel «mestiere delle armi» a cui *le chevalier* non vuole e non può sottrarsi), bensì l'universo intellettuale della scienza e della sapienza: il sommo filosofo viene ridicolizzato proprio nella sua arrogante pretesa di superiorità e controllo nei confronti della giovane dama. La fanciulla, infatti, non è l'arrendevole vittima delle bramosie del vegliardo, ma l'artefice lucida e astuta di una beffa spiettata.

Il testo del *Lai*, di cui Infurna cura la traduzione, è basato sulla recente edizione critica di Alain Corbellari¹⁴. Rispetto all'edizione di Delboulle del 1951,

¹² Sul *Cor* e sul *Mantel* si vedano i recenti ROBERT BIKET, *Il corno magico*, introduzione, edizione, traduzione e note a cura di Margherita IECO, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004; *Le Lai du cor et Le Manteau mal taillé. Les dessous de la Table ronde*, édition, traduction, annotation et postface de Nathalie KOBLE. Préface d'Emmanuelle BAUMGARTNER, Paris, Editions ENS, 2005.

Sull'*Ignature* e la sua componente parodica si vedano: Luciano ROSSETTI, «Il cuore, mistico pasto d'amore: dal *Lai Guirun* al *Decameron*», *Romanica Vulgaria – Quaderni*, 6 (1983), pp. 28-128; *L'amante prigioniero*, introduzione, traduzione e note a cura di Martina DI FEBBO, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2002 (Gli Orsatti 16).

¹³ Accomunati dal filo rosso dell'ironia, sia *Ignature* che *Cor* e *Mantel* disvelano il volto nascosto e sublimato dell'adulterio cortese, fino a sfociare, nel caso dell' *Ignature* in una parodia tragica. Cfr. IECO, «Introduzione», in ROBERT BIKET, *Il corno magico*, pp. 12-23; KOBLE, «Les dessous de la Table ronde», in *Le Lai du cor et Le Manteau mal taillé*, pp. 103-144; DI FEBBO, «Introduzione», in *L'amante prigioniero*, pp. 5-42.

¹⁴ *Les Dits d'Henri d'Andeli*, éd. par Alain CORBELLARI, Paris, Champion, 2003 (Classiques Français du Moyen Age 66).

Corbellari utilizza un nuovo testimone che conferma la classificazione dei manoscritti già stilata da Héron¹⁵ e Delbouille. La tradizione manoscritta contempla testimoni dalla fisionomia variabile, interessati da ampliamenti e riduzioni che gettano luce sulla *mouvance* funzionale della copia e sulle dinamiche della ricezione. Nell'accurata «Nota al testo», Infurna esprime preoccupazioni condivisibili circa la necessità e la difficoltà di ricostruire il «testo autoriale»¹⁶, senza tralasciare, tuttavia, di fornirci una sintesi dettagliata delle varianti che caratterizzano i diversi testimoni e permettendoci così di valutare la polivalenza degli orizzonti d'attesa all'interno dei quali il *Lai* si inserisce.

La traduzione italiana è, inoltre, corredata da un utile appendice, in cui il curatore ha raccolto le redazioni più antiche della leggenda (tutte rigorosamente tradotte in italiano): una versione in medioalto tedesco¹⁷, redatta nella prima metà del XIII secolo, in cui l'avventura del filosofo è collocata nel periodo giovanile di Alessandro, innamorato di un'ancella della madre, Phyllis; l'*exemplum* di Jacques da Vitry (1229-1240) che suggella l'ingresso della figura dell'*Aristote bestourné* all'interno dei manuali per i predicatori e da cui dipendono altri due *exempla* latini, la sintesi di Etienne de Bourbon e l'altro inserito nella raccolta anonima *Exemplum de caliditatibus mulierum*. Chiude la carrellata la versione composta da Pierre de Paris¹⁸ sul finire del XIII secolo e curiosamente utilizzata nel suo commento, in antico francese, alla *Consolatio Philosophiae* di Boezio. La vicenda di Aristotele e Alcibiade (questo il nome della giovane amante di Alessandro) serve per illustrare, nelle intenzioni del commentatore, la vanità «di una felicità che si appaga delle cose terrene»¹⁹.

Martina DI FEBBO
Milano

¹⁵ HENRI D'ANDELI, *Le Lai d'Aristote*, éd. par Alexandre HÉRON, Rouen, L. Gy, 1901 (Société rouennaise de bibliophiles 47).

¹⁶ INFURNA, «Nota al testo», in HENRI D'ANDELI, *Il Lai di Aristotele*, pp. 38-41, p. 40.

¹⁷ *Ibid.*, pp. 90-103, traduzione italiana dal medio-alto tedesco da Fulvio Ferrari.

¹⁸ *Ibid.*, pp. 110-113.

¹⁹ *Ibid.*, p. 89.

Jaufre, a cura di Charmaine LEE, Roma, Carocci, 2006 (Biblioteca Medievale 105) 7+ 454 pp.

Un numero ristretto di testi occitanici di narrativa lunga e breve è giunto all'età attuale: *Guillaume de la Barre* e *Blandin de Cornualha*, *Castia-Gilos* e *Lai del papagai*, *Roman de la reina Esther*, qualche frammento arturiano, *Flamenca* e *Roman de Jaufre*, e poco altro: lasciati sparsi di un'arte del narrare che certo dovette essere almeno un poco più ampia, per quanto registrata sempre come *eccezione*¹. Tra questi testi, *Flamenca* e *Jaufre* svettano sul gruppo, per pregio compositivo e felicità inventiva, non meno di quanto facciano per capacità di far fronte e d'instaurare un dialogo persuasivo con i canoni letterari, propri sia di quella civiltà di fondamentale aspiro lirico, come di quelli della letteratura oitanica teorizzatrice della maniera romanzesca. Dei due, se *Flamenca* si risolve in contatto diretto (forse parodico, forse critico, e/o le due cose insieme) con le realizzazioni, e le regole, della lirica, *Jaufre* si incarica di applicare sino in fondo le tematiche proprie del romanzo arturiano: dando concretezza programmatica alla citazione dei *conte d'Artus* di cui parlava l'*ensenhamen* di Guiraut de Cabreira. Testo, peraltro, che subito si premura di sottolineare la propria eccentricità rammentando la propria appartenenza al collaterale ambito iberico (aragonese-catalano), con la proposizione di problemi a questo legati, e la necessità, quindi, di rivedere anche i dati letterari alla parziale luce di questa specificità.

Il primo problema cui mette di fronte la bella edizione di Charmaine Lee è quello appunto della contestualizzazione socio-culturale di JF, affrontato da tutti gli editori-esegeti precedenti, dal momento che si offre in maniera particolarmente incerta. I quesiti pertengono alla datazione del testo, alla possibile identificazione del dedicatario (o del personaggio storico in relazione al quale si può pensare che il romanzo sia stato scritto), alla tradizione manoscritta, al (o agli) Autori. Quest'ultimo è forse il problema più facilmente aggirato: parendo ormai poco credibile che il riferimento finale a *cel que.l romantz comenset*, v. 10967 e *az aquel que l'acabet*, v.10968, celi qualcosa di più consistente di una formula finale, di un *colophon* rientrante in una tradizione, lasciando finalmente da parte

¹ Come suonava il saggio di Alberto LIMENTANI, *L'eccezione narrativa. La Provenza medievale e l'arte del racconto*, Torino, Einaudi, 1977. Sul Romanzo occitanico v. Jean-Charles HUCHET, *Le Roman occitan médiéval*, Paris, P.U.F., 1991, Lucia LAZZERINI, *La Letteratura in Lingua d'oc*, Modena, Mucchi, 2002, ed anche François ZUFFEREY, «Un fragment de roman provençal en décasyllabes monorimes», in *Carmina semper et citharae cordi. Etudes de philologie et métrique offertes à Aldo Menichetti*, éd. par Marie-Claire GÉRARD-ZAI, Paolo GRESTI, Sonia PERRIN et al., Genève, Slatkine, 2000, pp. 105-16.

l'eventualità di due Autori differenziati, intervenuti a compilare due parti distinte dell'intera composizione.

Ben altrimenti complessa appare invece la questione della tradizione di JF . Lee (che ha dedicato all'argomento un saggio fondamentale)² conta otto testimoni, aggiungendo alle note testimonianze di Breuer (1925) e Brunel (1943), ed ai vari frammenti ritrovati nel tempo, l'integrazione di recenti acquisizioni. Così che la tradizione complessiva annovera oggi i seguenti testimoni:

1. Paris, BNF, f. fr. 2164 (fine XIII-inizio XIV sec.), scritto da due mani diverse, una di un copista forse della Languedoc, l'altro della Provenza (sigla: A).
2. Paris, BNF, f. fr. 12571 (fine XIII-inizio XIV sec.), scritto probabilmente dal copista italiano Iohannes Iacobi (sigla: B).
3. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, lat. 3206 (Canzoniere provenzale *L*, fine XIV sec.), copiato in Italia.
4. New York, Pierpont Morgan Library, M 819 (Canzoniere provenzale *N*, XIV sec.), scritto da varie mani italiane.
5. Nîmes, Archives Départementales du Gard, F (001) 083 (pièce 3, XIII sec.), copiato nella bassa Languedoc.
6. Nîmes, Archives Départementales du Gard, F (001), 083 (pièce 4, XIII sec.), copiato in Provenza, ma forse d'origine italiana.
7. Rodez, Archives Départementales de l'Aveyron, 50 J, fine del XIII sec., copiato forse nel Rouergue.
8. Barcelona, Institut Municipal d'Història, B-109, primo quarto del XIII sec., copiato forse in Provenza.

dove andranno distinti frammenti veri e propri, rinvenuti in rilegature di opere o documenti, e passi del romanzo antologizzate dai Canzonieri provenzali *L* ed *N*. L'accurato riesame della tradizione conferma, in sostanza, lo *stemma codicum* bifido proposto da Clovis Brunel, editore di *A*, evidenziando tuttavia come il manoscritto più completo, e di migliore lezione, debba essere identificato con *B*, edito da Breuer: *A* manca infatti di un certo numero di versi – a causa anche dell'assenza di alcune delle splendide miniature che lo ornano, la cui incompiutezza (o sottrazione) ha comportato il salto dei versi, compresi i finali vv. 10967-10974; parte, inoltre, dei versi presenti mostra un ordine errato ai ff. 11v^od-14v^oc, forse per lo spostamento di un f. al momento della rilegatura; e andranno anche annotate alcune minori lacune. Mentre *B*, che risulta più attento ad attenersi alla lezione completa, offre di per sé la tendenza ad integrare versi, specie

² Charmaine LEE, «La tradizione testuale di *Jaufre*», *Medioevo Romanzo*, 28 (2004), pp. 321-65.

in quelle parti del testo che più facilmente si prestino all'amplificazione (descrizioni di battaglie, di duelli, di banchetti, ecc.). Il maggior rigore di *B* giustifica la scelta dell'Editrice di pubblicare appunto una versione debitamente rivista di *B*, talvolta considerato (e massimamente da Brunel) come poco affidabile per l'eccessiva presenza di italianismi. *B* è in effetti opera di un amanuense italiano, del quale si è riconosciuta la mano anche in altri importanti testi oitanici (il *Florent*, Paris, BNF, f. fr. 24376; la *Chanson d'Aspremont*, Chantilly, Musée Condé 470), tanto significativa da aver consentito la memoria del nome, Iohannes Iacobi.

La presenza di italianismi, nonché non danneggiare la consistenza e l'esattezza del testo, si rivela utile anche per stabilire alcune possibili fasi del percorso e della trasmissione-ricezione del JF: passato, dall'estremo occidente ispanico, alla Provenza, sino ad approdare alla Marca veneta, o meglio a «quell'area allargata» che va, nel Medioevo, sotto il nome «di Lombardia, che arriva fino all'Emilia, in cui circolavano e venivano copiati testi della tradizione occitana e oitanica, da chi aveva come lingua madre più propriamente una varietà settentrionale e non l'«italiano»» (p. 53). In questi ambienti, JF deve aver avuto una buona circolazione, come testimoniano i passi antologizzati nei Canzonieri provenzali *L* ed *N*, di sicura provenienza italiana. La considerazione delle proprietà del ms. comporta un esame accurato della veste linguistica dovuta al copista, venata appunto da italianismi 'padani' (come *zo* per «ciò», vv. 665 e 1063, o la forma (solo grafica?) «conzausit» per «conjausit», v. 4477). Questi elementi, ed altri anche «più genericamente 'italiani'» (p. 54: come la presenza di consonanti doppie), non interferiscono con la complessa questione della lingua dell'autore, di ostica identificazione («enigmatica e sfuggente», come da pertinente definizione di Stefano Asperti)³, da riferire invece, per Brunel, ad un'area 'mediterranea' con agganci iberici, o alla zona orientale del dominio provenzale, per Jeanroy⁴, o verso il nord-est provenzale, per David Griffin⁵, o forse, ancora e con maggiori probabilità (a dispetto di qualche iberismo), riferibile alla *koiné* linguistica sovraregionale che permetteva ai trovatori di allagare la propria base regionale, per ragioni anzitutto metriche (p. 59). Localizzazione che non risulta poi troppo distante dall'area di provenienza dei codici più antichi, coincidente anche con l'ipotizzabile zona di provenienza dell'Autore.

³ Stefano ASPERTI, «*Flamenca* e dintorni. Considerazioni sui rapporti fra Occitania e Catalogna nel XIV secolo», *Cultura Neolatina*, 45 (1985), pp. 59-103.

⁴ Alfred JEANROY, «Le Roman de *Jaufre*», *Annales du Midi*, 53 (1941), pp. 363-90.

⁵ David GRIFFIN, «The Author of *Jaufre*. A Bibliographical Note on an Anonymous Poet», in *Studia Occitanica in memoriam Paul Remy*, Kalamazoo, Medieval Institute Publications – Western Michigan Univ., 1986, vol. II, pp. 309-17.

Come romanzo, JF appare prodotto di una civiltà letterario-linguistica di livello elevato quanto a strumenti espressivi: la più che presumibile condizione dell'Autore come poeta di professione, a servizio (occasionalmente o stabilmente) della Casata aragonese, non ne cela, ne evidenzia anzi, la familiarità con i testi canonici contemporanei, appartenenti alla narrativa oitanica, come alla lirica occitanica. Nessuno dei due apporti è trascurato dall'Editrice, che rintraccia elementi interessanti, di nuova osservazione, soprattutto nel rapporto JF-lirica. Ai *planhs* pronunziati al momento della (presunta) morte di Jaufre ed al *salut d'amor* immaginato dai due amanti in procinto di rivedersi, Lee aggiunge il rilievo di modulazioni da *tenso*, frequenti nel *corpus* trobadorico «attribuito alle trovatrici», evocato dall'amata di Jaufre, Brunissen (p. 28); di movenze da trovatore per Jaufre, quando contempla la bellezza di Brunissen, o si dice troppo timoroso per dichiararsi, o ritiene di doversi conformare ad un certo codice di comportamento per meritarsene l'amore. Le parole di Jaufre sembrano rifarsi alle liriche citate esemplarmente nelle *novas* di Raimon Vidal, da Arnaut de Marueilh, Rigaut de Barbezilh, Gui de Poicibot, sino a Giraut de Bornelh, Raimon de Miraval, Folquet de Marselha, i cui componimenti figurano nei Canzonieri *L* ed *N*: fautori di una poesia tardiva, tesa a «conoscere, interpretare, ricreare un mondo che ormai non c'era più»⁶. I due Canzonieri ritengono anzi alcuni testi non lirici, di didattica cortese, tra cui il poemetto di Raimon Vidal *En aquel temps*, «che contiene il maggior numero di citazioni liriche, nonché i brani più lirici» di JF (p. 29). Il romanzo poteva dunque essere letto (anche) come un *ensenhamen* cortese, storia di un giovane senza feudo che conquista una dama ricca e potente grazie al suo valore. Lee sottolinea come l'aperto riferirsi dell'Autore al romanzo come a *novas* (vv. 16 e 21: e qui sono dette *novas rials*, / *Grans e richas e naturals*) indichi una partenza verso nuove direzioni-convenzioni narrative, ancora protette dalla cortesia, tanto più qualora si consideri la possibile interferenza con un'ultima esperienza trobadorica, quella di Guilhelm de Montanhagol, non citato in *LN*, ma compreso nella conclusione spuria di *En aquel temps*, e dunque rientrante nel gruppo di autori-testi previsto da JF per una via traversa, approvata dall'Autore di JF.

L'accostarsi, e stettamente permanere entro i moduli trobadorici, spia di un conservatorismo non privo d'innovazione sociale, viene ribadito dall'impiego di testi narrativi altrettanto canonici. Dietro JF, a supporto di ogni maggioritaria linea narrativa, si vede la presenza di Chrétien de Troyes. L'esistenza dell'inter-

⁶ Maria Luisa MENEGHETTI, *Il pubblico dei trovatori. Ricezione e riuso dei testi lirici cortesi fino al XIV secolo*, Modena, Mucchi, 1984, p. 363.

testo chrétieniano – notata a più riprese dai precedenti esegeti – trova ulteriori conferme nel rilievo di numerosi parallelismi e riprese di versi: per es. nel rapporto *Yvain-Jaufre* (per es. nell’iniziale insistenza di comprendere bene il racconto: cfr. *Yvain* vv. 151-152 / *Jaufre* vv. 17-18), meno scontato di quello, visibilissimo, che intercorre tra JF e *Conte del Graal*, ed esteso invero «a tutti i romanzi di Chrétien», e anche agli epigoni percevaliani (l’accenno *alpaon* da cui è colpito Keu, v. JF vv. 6653-6655). Da Chrétien, la presenza di materiali arturiani si sposta a rilevare in JF i collegamenti con una pervasiva materia arturiana di natura ‘mediterranea’: quella che si ricollega ad almeno quattro materie-motivi (Artù e la bestia; la testa fatata che provoca la tempesta; la *Fada del Gibel*; il mostruoso Felon d’Albarua), diffusi sotto veste affine in altri testi elaborati tra Spagna, Francia meridionale, Italia, dei quali si rileva traccia in alcune famose opere d’arte (il mosaico della cattedrale di Otranto, il Duomo di Modena). Lee ha dedicato in precedenza alcuni lavori a questo complesso leggendario, raccogliendo un buon *dossier* sulla curiosa figura dello *Chapalu* e di altre *bestie* che attorniano Artù nelle leggende arturiane dell’Europa meridionale ⁷: in questo JF conferma qualche particolare di questa tradizione, che viene ad interessare la costituzione di un personaggio dai tratti mostruosi come Felon d’Albarua, ed altri ne aggiunge, per la *Fada*, esaminando il sostrato narrativo che accomuna JF alla *Faula*.

Tanti elementi letterari, collocabili in territori, ma soprattutto secondo una cronologia relativamente circostanziata, portano alla possibilità, ormai pressoché sicura, di una datazione del romanzo, e dell’identificazione, probabile, se non del tutto certa, della personalità cui il testo è forse dedicato, o in nome del quale, comunque, è stato composto. Esclusa definitivamente una datazione entro il XII secolo, e, meno che mai, precedente i romanzi di Chrétien, JF, sull’appoggio di una cronologia interna e testuale (forte, cioè, dei testi che interiorizza), risulterebbe essere stato composto entro il 1230, e rivolgersi al re d’Aragona Jacme I. Questo dovrebbe essere il *paire de pretz e filltz de don* del v. 62, carico di ogni più preziosa virtù, specie della generosità e lealtà che fanno sì che nessuno esca mai dalla sua corte senza che abbia ricevuto aiuti e doni. Per Lee si crea un «parallelo fra Jaufre e il re, causa e origine del romanzo, tramite il quale la società meridionale spera di riscattarsi dalla società francese che aveva spazzato via il suo mondo con la Crociata contro gli Albigesii» (p. 26).

⁷ Charmaine Lee, «Le chat rouge de Guillaume d’Aquitaine», *Reinardus*, 13 (2000), pp.123-34; «Artù mediterraneo. La testimonianza del *Libro del Cavallero Zifar*», in *Materiali Arturiani nelle Letterature di Provenza, Spagna, Italia*, a cura di Margherita L. ECCO, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 2006, pp. 97-113.

Il lavoro su JF è, nell'insieme delle sue molte parti, molto accurato, e si può dire che questa nuova sia ormai da considerare come edizione di riferimento del romanzo. L'adozione di *B* come manoscritto di base risulta molto convincente con le correzioni apportate (inserimento dei versi mancanti, nuova numerazione), anche se un Brunel redivivo avrebbe forse ancora contestato la patina italianeggiante del manoscritto. Le considerazioni linguistiche sono ottime, così come il finale commento e il rilievo dei molti materiali narrativi di origine oitanica tanto felicemente recepiti in sede provenzale-iberica, specie in rapporto all'utilizzo dei passi desunti dall'*Yvain*, quasi ignoti a paragone della presenza del *Perceval*. La sezione del lavoro di più alto interesse, dove l'esperienza e le conoscenze dell'Editrice si sono dispiagate in maniera veramente originale, è, a parere personale, quella dove sono messi in vista i contatti con la lirica occitanica. A parte alcune esatte considerazioni di Isabel de Riquer⁸, non sempre i rapporti del JF con la lirica sono stati esaminati a fondo, e con l'indicazione di nomi e testi bene identificati: il riferimento a Raimon Vidal è indubbiamente interessante, nella possibilità che poi comporta di rilevare un impiego della cortesia funzionale ad una fase di destabilizzazione e di crisi di quel mondo feudale.

Solo una cosa, in conclusione, e non rivolta alla sola Editrice, ma ad altri predecessori: la qualifica di «parodici» per i *planhs* che, alla presunta morte di Jaufre, levano per lui Melian, Augier, Brunissen e il *senescal*, così definiti con la considerazione che Jaufre non è morto e non è quindi il caso di piangerlo. Sì, ma nessuno dei quattro sa che il cavaliere è ancora in vita, trascinato nel fondo della fontana magica dalla *Fada*... Quindi, i *planhs* di JF sono tali a pieno titolo, nel rispetto delle regole compositive del genere, e hanno poco o niente della parodia.

Margherita LECCO
Università di Genova

Risposta a Margherita Lecco

Ringrazio Margherita Lecco per la sua recensione forse immeritabilmente lusinghiera e mi compiaccio del fatto che i diversi anni che ho dedicato (e conti-

⁸ Isabel DE RIQUER, «Géneros trovadorescos en le *Jaufre*», in *La Narrativa in Provenza e in Catalogna nel XIII e XIV secolo*, a cura di Fabrizio BEGGIATO, Pisa, ETS, 1995, pp. 11-26.

nuerò a dedicare) a questo bel romanzo occitano non siano stati del tutto inutili. Nato come semplice progetto di traduzione per la collana “Biblioteca medievale”, sollecitata dall’amico Mario Mancini, il lavoro prese quasi subito una piega diversa. La traduzione implica l’inevitabile confronto con il testo e in questo caso il testo sembrò subito bisognoso di cure. L’edizione di Brunel (Paris, 1943), che avevo deciso di usare come base, seguendo la prassi consolidata dalle traduzioni più recenti (Lavaud & Nelli, Zink, Ross, Gómez Redondo), perché considerata da tutti la migliore, poneva problemi, in primo luogo per essere volutamente complementare a quella precedente di Breuer (Göttingen 1925). In effetti, continuo a pensare che l’edizione di Brunel sia un “collage”, come appare già dalla maniera in cui numera i versi seguendo la numerazione di Breuer e poi ricorrendo a numeri in esponente: 7469¹ 7469², per esempio, per i versi in più di *A* (BnF fr. 2164), base di Brunel, rispetto a *B* (BnF fr. 12571), base di Breuer e mia. Come osserva Lecco, e con buona pace di Brunel, la patina linguistica italianeggiante di *B* non costituisce un problema. Sostanzialmente corretta, invece, come indicato ancora da Lecco, lo stemma di Brunel al quale si sono potuti aggiungere ora i due frammenti rinvenuti dopo la pubblicazione della sua edizione, a Rodez e a Barcellona.

Sono lieta anche che una profonda conoscitrice di *Jaufre* quale è Margherita Lecco sia convinta del discorso sulla presenza dei generi lirici nel romanzo, un fatto trascurato in effetti da precedenti studi e perfino negato da uno studioso come Jean-Charles Huchet, che giudica di conseguenza *Flamenca* in maniera più positiva di *Jaufre*. Quest’ultimo romanzo invece partecipa appieno a quel rinnovamento della cultura con un nuovo tipo di narrativa fortemente influenzata dalla lirica, che Huchet considera tipica dei generi narrativi occitani.

A proposito dei generi lirici nel romanzo, Lecco critica la definizione dei *planhs*, pronunciati quando si crede che Jaufre sia annegato nella fonte, come parodici. In verità ha perfettamente ragione per quanto attiene alla percezione dell’evento sia da parte dei personaggi del romanzo che dell’eventuale uditore/lettore. È solo dopo infatti che viene rivelato la verità. Tuttavia mi sembra che l’accumulazione di questi *planhs* produca subito un effetto comico a partire dalla prima manifestazione di lutto inscenata dal cavallo di Jaufre (dove non va escluso un ulteriore riferimento all’*Yvain* e al dolore espresso dal leone quando pensa che il suo padrone è morto). Tale esagerazione viene poi apparentemente colta dall’Arcivescovo Gales, che invita i compagni di Jaufre a smettere con questo lamento *que pron no-l ten*, è inutile, come risulterà subito chiaro dal racconto della discesa di Jaufre ancora vivo e vegeto nel mondo subacqueo della *fada*.

HISTOIRE LITTÉRAIRE

Andrea FASSÒ, *Il sogno del cavaliere. Chrétien de Troyes e la regalità*, Roma, Carocci, 2003 (Biblioteca Medievale. Saggi 14), 235 pp.

Il libro di Andrea Fassò sintetizza già da dal titolo le direttrici che guidano la ricognizione del Chrétien de Troyes conosciuto, come egli stesso ha modo di dire, più agli specialisti che al lettore comune: il sogno del cavaliere e la ricerca della regalità sono due nuclei portanti di una lettura del romanziere *champenois* che ha, anzitutto, il merito di presentarsi come spunto innovatore in un panorama critico tendente ad assumere i caratteri di una « *vulgata*» (p. 10), leggendo cioè l'*Erec et Enide* secondo l'esaltazione dell'amore coniugale, o il *Chevalier de la charrette* come paradigma della *fin'amor* e così via.

Questo volume si configura come un lavoro *in progress*, verso una visione critica che lo stesso autore, nell'introduzione, definisce ora più matura e possibile punto di partenza per letture più approfondite. In questo ideale percorso la prima tappa («Le due prospettive nel *Chevalier de la charrette*», pp. 19-49) è parzialmente ritrattata oggi dallo stesso Fassò e gioca effettivamente un ruolo di *outsider*: l'analisi del *Chevalier de la Charrette*, che scorge un intento fondamentalmente parodico nei confronti della *fin'amor*, proclamato dallo stesso Chrétien nel famoso prologo, resta infatti un po' a margine nell'unità che si dovrà ricercare nel volume. Non siamo d'accordo totalmente con l'opinione abbastanza severa che l'autore assegna a questa sua precoce prova di saggio sul romanzo cortese («Il saggio, in buona parte, gira a vuoto», p. 10), poiché, se non altro, esso ha il merito di partire dal dato testuale – vale a dire una lettura letterale del prologo del romanzo – che, nella critica recente e non, è stato caricato da interpretazioni spesso fuorvianti.

Nondimeno, dal secondo capitolo («Erec, lo sparviero e il cervo bianco», pp. 51-77) osserviamo l'irrompere di uno dei temi portanti della lettura di Fassò: l'episodio esordiale della caccia al cervo bianco e il legame con *lacostume* cavalleresca dello sparviero nell'*Erec et Enide* sono il punto di partenza di un discorso che legge in Chrétien la proposta di un amore cavalleresco alieno da prevaricazione e violenza (l'uccisione del cervo, sconsigliata infatti caldamente al Re Artù da Galvano), in ragione di una nuova visione, simboleggiata dal rito della conquista dello sparviero, volta a rappresentare «la vittoria sull'amore predatorio» (p. 54). L'approdo di quest'analisi si situa però oltre la ridiscussione del modello

di *fin' amor* che emergerebbe dall' *Erec et Enide*, per arrivare a definire non già un indubbio padroneggiamento di una logica onirica da parte di Chrétien, ma la stessa natura di sogno del romanzo tutto, e dunque della maggior parte dei romanzi arturiani (salvo forse il *Cligès*). Da qui in poi Fassò cercherà di dimostrare questo assunto, avvalendosi anche del contributo di Michela Salvini, per la precisione il paragrafo 2 del terzo capitolo («Il sogno», nel capitolo intitolato «Alle origini del romanzo moderno: il sogno del cavaliere e il sacrificio dello sparviero», pp. 79-114), collegando tutto ciò con il tema della ricerca della regalità, vero motore dell' *Erec*, dell' *Yvain* e del *Chevalier de la Carr ette* e forse meno presente negli altri romanzi.

Le figure del cervo e dello sparviero assumono così davvero a perni della strategia critica dell'autore; figure degli stessi Erec ed Enide e non più elemento che porta all'esaltazione dell'amore coniugale – come vuole Lazar nel suo saggio del 1964¹ –, ma ricerca di perfezione perseguita accanto alla donna, personaggio centrale del romanzo. Enide verrà letta via via come specchio di Erec (soprattutto al capitolo 6, «Come in uno specchio. *Songe e mensonge* da Chrétien de Troyes a Jean de Meun», pp. 151-192), come figura della regina Ginevra, perciò di natura materna, verso la quale il desiderio edipico si realizza nell'ottica della ricerca di regalità, e come elemento fondamentale per la dimensione di *Bildungsroman* che già Maddox² aveva posto in risalto. Una sorta di manifesto ideologico del romanziere francese, insomma, che riveste un ruolo centrale nel processo in divenire della *fin' amor*, da intendersi anzitutto come portatrice di una nuova etica (oltre che di una rinnovata estetica). Ma i romanzi del poeta *champanois* sono anche luogo privilegiato di contraddizioni, ambiguità, salti logici e temporali; in questo si trova quella che potrebbe definirsi la strategia onirica di Chrétien, capace di penetrare verità nascoste dell'animo umano – si pensi alla famosa contraddittorietà della compresenza amore-odio dell'episodio della lotta fra Yvain e Galvano, sulla quale Fassò insiste molto – che evidenziano la modernità dell'analisi dell'interiorità umana attuata nei suoi capolavori.

Resta tuttavia qualche dubbio sull'eventualità di richiamare tale logica onirica come onnipresente livellatrice delle contraddizioni e delle ambivalenze dei romanzi analizzati, alla luce di una logica *et-et* invece che *aut-aut*. Non sarà questa, infatti, la stessa grande peculiarità che, come insegna Bachtin³, sottostà alla

¹ Moshé LAZAR, *Amour courtois et fin'amors dans la littérature du XII^e siècle*, Paris, Klincksieck, 1964.

² Donald MADDOX, *Structure and sacring: the Systematic Kingdom in Chrétien's «Erec et Enide»*, Lexington, French Forum Publishers, 1978 (French Forum Monographs 8).

³ L'idea del romanzo come 'genere polifonico' si trova soprattutto in Michail M. BACHTIN, ACHTIN,

polifonia del romanzo, vale a dire una possibilità di più piani di lettura ed interpretazione di una forma letteraria che, per sua stessa costituzione, nasce più aperta e dialogica rispetto, ad esempio, alla coeva lirica cortese? Non per questo si può affermare che la dimensione onirica sia marginale in Chrétien, che anzi dimostra la sua modernità proprio nella capacità di riutilizzare e rimescolare i materiali delle vicende narrate al di là di una semplice logica consequenziale. Si pensi solo alle apparizioni ed improvvise uscite di scena degli antagonisti di Erec, che Fassò vede come continui sdoppiamenti di Erec stesso, ma che anzitutto rappresentano le successive tappe di un *itinerarium perfectionis* che porterà il cavaliere, affiancato inusitatamente da una donna (Enide) alla realizzazione della sua *quête*, realizzando cioè quella aspirazione alla regalità che, giustamente, è considerata come punto centrale nella vicenda non solo in questo romanzo, ma come sottofondo ideologico sottostante anche all' *Yvain* e al *Chevalier de la Charrette*.

L'insistenza su questo continuo disvelamento di una logica onirica possiede alcuni indubbi meriti ed un fondamentale pericolo: Fassò, infatti, sa riportare alla luce letture che si potevano dire cadute in disuso come quella, già citata, di Maddox; la corretta individuazione del parallelo fra cervo-Enide e sparviero-Erec ai versi 2075-2086 dell'edizione Foerster (F) (2021-2032 dell'edizione Roques), incredibilmente trascurata da quasi tutti i commentatori, porta poi ad una disamina interessante quanto pertinente di possibili fonti per l'immagine del cervo, condotta con più attenzione alle fonti cristiane come Pietro Lombardo che non, in verità, al pur ricco retroterra mitico-folklorico che una figura come il cervo implicherebbe. Peccato, verrebbe da pensare, che altrettanto non sia accaduto per lo sparviero, forse meno ricco di implicazioni folkloriche ma certo ben presente come simbolo dell'aggressività nella letteratura, già a partire dal famoso apologo esiodeo de *Le opere e i giorni*⁴.

L'utilizzo massiccio dell'approccio psicanalitico introduce un altro tassello nella ricca tastiera esegetica proposta in questo studio; la parte affidata alla Salvini risente però di un'ortodossia freudiana che, al di là del carattere un po' burlesco dell'intera operazione, sottolineato più volte dai due autori, genera il pericolo di ingabbiare in una struttura paradossalmente troppo coerente quella polifonia del romanzo di cui si parlava poc'anzi. Ricondurre ogni immagine, per-

Problemy poetiki Dostoevskogo, Moskva, Sovetskaia Rossiia, 1963; it. *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Torino, Einaudi, 1968 (si legga in particolare il primo capitolo, «Il romanzo polifonico di Dostoevskij e la sua interpretazione nella letteratura critica», pp. 11-63).

⁴ Cfr. ESODO, *Opere*, a cura di Aristide COLONNA, Torino, Classici UTET, 1977, p. 261 (vv. 202-212).

sonaggio ed episodio dell' *Erec et Enide* ad una corrispondenza 'uno a uno' con concetti derivanti dalla psicanalisi classica è un'operazione coraggiosa ma foriera di non pochi rischi: è lecito, mi domando, ascrivere strutture di pensiero novecentesche all'uomo medievale, ritenendo scontato che i materiali costituenti l'inconscio siano universali ed immutabili, ed escludere ogni tipo di sviluppo e differenziazione nella formazione di grandi categorie come complesso edipico, rimozione, sogno come proiezione di tensioni e desideri di natura esclusivamente erotica? La Salvini, dimostrando un'indubbia perizia ed abilità nel ricondurre tutto ad quest'unica matrice, articola la sua minuziosa analisi secondo questi presupposti. In questo modo l'intero *Erec* si configura come un sogno erotico (come tutti i sogni, del resto); il nano che colpisce la *pucele* diventa appendice sessuale del cavaliere Yder, a sua volta doppio di Erec; Enide rappresenta sia una figura materna – come anche Ginevra, verso la quale si convoglierebbero tutti i desideri edipici e il conseguente conflitto col 'padre' Artù –, lo specchio di Erec e il suo super-io, da tenere distinto dall'ulteriore super –io cortese, rappresentato da Galvano. Allo stesso modo, tutti i passaggi stretti sono figura della 'vagina dentata', tutti i combattimenti sono di natura sessuale, la risurrezione fittizia di Erec nella magione del Conte è una «risurrezione sessuale» (p. 103), la luna rappresenta il seno materno, il giardino ne è il grembo e così via. In definitiva, l'originale proposta esegetica su cui questa parte del volume si fonda corre il pericolo di cadere in quel «pansessualismo aprioristico» che la stessa Salvini afferma di voler evitare all'inizio della sua disamina (p. 91).

Nondimeno, nel volume si ha buon gioco a sfruttare, quasi sempre fruttuosamente, la possibilità di avvicinarsi ai testi seguendo più direttrici ermeneutiche; richiamare alla memoria criticamente le *auctoritates* di Köhler, da una parte, di Dumézil dall'altra⁵, fa capire come l'autore voglia avvalersi di due approcci distanti fra loro e ugualmente significativi (semplificando, visione storico-sociale di Köhler, utilizzo di categorie antropologiche indoeuropee di Dumézil). Per quanto riguarda il riesame delle posizioni del grande filologo tedesco, egli ha ragione nel proporre un panorama più variegato di quello che vede la *fin'amor* come prodotto della tensione degli *iuvenes* all'interno della corte con la classe cavalleresca. Convince la correzione del paradigma köhleriano, in direzione di

⁵ Riferibili soprattutto a Erich KÖHLER, *Sociologia della fin'amor: saggi trobadorici*, traduzione e introduzione di Mario MANCINI, Padova, Liviana, 1976; I D., *Ideal und Wirklichkeit in der höfischen Epik: Studien zur Form der frühen Artus- und Graldichtung*, Tübingen, M. Niemeyer, 1956 (Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie 97); it. *L'avventura cavalleresca. Ideale e realtà nei poemi della Tavola Rotonda*, Bologna, Il Mulino, 1989 (2^a ed.); Georges DUMÉZIL, *L'idéologie tripartite des Indo-Européens*, Bruxelles, Coll. Latomus, 1958; Id., *Mythe et épopée*, Paris, Gallimard, 1968-73, 3 voll.

un ruolo più marcato attribuito alla grande aristocrazia nel vasto processo di affermazione dell'ideologia cortese; un movimento che muove dall'alto verso il basso, insomma, a dispetto della consueta dinamica 'ascendente' ormai accettata da larga parte degli studiosi di letteratura medievale.

Allo stesso tempo, non sembra del tutto persuasiva l'idea – che oggi lo stesso autore è però disponibile a riconsiderare criticamente – di una sostituzione dell'etica religiosa con un'etica terrena, mondana, della quale gli itinerari di perfezione dei cavalieri che popolano l'immaginario di Chrétien sarebbero una sorta di proiezione; sarà forse più conveniente ravvisare l'accostamento di un sistema di valori laico a quelli del cristianesimo, senza minare o pretendere di sostituire l'etica che funge da sottofondo aprioristico ed ineliminabile per qualsiasi classe sociale in epoca medievale (per Chrétien il discorso si complicherebbe allorché si voglia prendere in esame il *Conte du Graal*, volutamente qui rimandato a studi futuri). In quest'ottica, il tema della ricerca della sovranità si carica dunque di un indubbio risvolto sociale, che però Fassò tende a lasciare in secondo piano in ragione dell'interpretazione, ancora una volta di matrice psicanalitica (edipica), e dell'applicazione del paradigma duméziliano del sovrano trifunzionale. Certo considerare la ricerca della sovranità come momento fondamentale dell'*Yvain* (e, di conseguenza, anche degli altri romanzi qui analizzati) riflette un atteggiamento di fondamentale controtendenza; a dispetto della prevalenza data all'episodio della follia di Yvain, ravvisata dallo stesso autore in molta parte del panorama critico, egli rivolge la sua attenzione ai versi solitamente letti come semplice premessa alla vicenda vera e propria. Si ha l'impressione, tuttavia, che si voglia lasciare volutamente aperto il giudizio sui temi analizzati, attingendo secondo la necessità a paradigmi teorici differenti. La ricerca della sovranità, per la quale giustamente si riportano alcuni punti di convergenza fra *Erec* ed *Yvain*, rimane insomma a metà fra un fenomeno analizzabile da una focale meramente storico-sociologica (mediante quella ripresa del modello köhleriano a cui si accennava in precedenza) e una di marca psicanalitica, a sostegno della quale l'autore torna a proporre letture in chiave erotico-edipica di luoghi fondanti nella ricerca della sovranità, a discapito del 'Re-padre' Artù; assieme al simbolo materno / fonte di vita Ginevra, necessaria per perseguire la *quête* di perfezione personale, essa conduce infine alla conquista della regalità.

Il volume di Fassò non è affatto di semplice fruizione; da un lato, ogni capitolo è legato all'altro dal filo dei due macrotemi già sintetizzati dal titolo, dall'altro ognuno di essi costituisce un saggio a sé per complessità dell'ordito tematico e completezza delle fonti citate. I segnali e gli stimoli proposti sono dunque molteplici, ognuno passibile di lettura critica, senza che per questo venga meno la capacità di fornire nuovi orizzonti di comprensione dei testi di Chrétien.

Questo studio possiede anzitutto il merito di liberarsi da impostazioni che da troppo tempo viziavano il panorama critico relativo ai romanzi arturiani dello *champenois*; per stessa ammissione dell'autore, tali direttrici si rivelano soltanto punti di partenza per studi più approfonditi, coi quali certo egli non mancherà di cimentarsi. Ciò nonostante, il nucleo di critica psicanalitica 'pura' comporta talvolta un irrigidimento in una struttura forzatamente coerente di un materiale ambiguo e contraddittorio, con il rischio di neutralizzarne parzialmente la modernità e l'attualità; tutto ciò al di là dell'applicazione di un modello per certi aspetti oramai obsoleto, quello freudiano ortodosso.

La pluralità di impostazioni su cui si fonda il discorso dell'autore, beninteso, costituisce senz'altro una ricchezza: d'altra parte, non potrebbe essere altrimenti per lo studio del genere romanzesco, sede ideale di ambiguità, ambivalenza, contraddizione, tanto nella sua formazione in epoca antica e medievale, quanto nei suoi esiti moderni e contemporanei. La speranza è che saggi di questo genere avvicinino i già esigui lettori di letteratura medievale ad opere che rappresentano un caposaldo per comprendere molto di quello che la letteratura offrirà nei secoli a venire.

Simone MARCENARO
Università di Genova

Bibliografia

- BACHTIN, Michail M., *Problemy poetiki Dostoevskogo*, Moskva, Sovetskaia Rossiia, 1963; it. *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Torino, Einaudi, 1968.
- DUMÉZIL, Georges, *L'idéologie tripartite des Indo-Eur opéens*, Bruxelles, Coll. Latomus, 1958.
- DUMÉZIL, Georges, *Mythe et épopée*, Paris, Gallimard, 1968-73, 3 voll.
- ESIODO, *Opere*, a cura di Aristide COLONNA, Torino, Classici UTET, 1977.
- KÖHLER, Erich, *Sociologia della fin'amor: saggi trobadorici*, traduzione e introduzione di Mario MANCINI, Padova, Liviana, 1976.
- KÖHLER, Erich, *Ideal und Wirklichkeit in der höfischen Epik: Studien zur Form der Frühen Artus und Graldichtung*, Tübingen, M. Niemeyer, 1956 (Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie 97); it. *L'avventura cavalleresca. Ideale e realtà nei poemi della Tavola Rotonda*, Bologna, Il Mulino, 1989 (2^a ed.).
- LAZAR, Moshé, *Amour courtois et fin'amors dans la littérature du XII^e siècle*, Paris, Klincksieck, 1964.

MADDOX, Donald, *Structure and sacring: the Systematic Kingdom in Chrétien's «Erec et Enide»*, Lexington, French Forum Publishers, 1978 (French Forum Monographs 8).

Risposta a Simone Marcenaro

Ringrazio Simone Marcenaro per la lettura attenta dei miei saggi, dei quali mi pare abbia colto con grande esattezza il significato e il filo conduttore, e per il suo giudizio positivo. Fra le sue osservazioni, una sola non mi trova d'accordo: le «contraddizioni» e le «ambivalenze dei romanzi analizzati» non credo si possano ricondurre alla «polifonia del romanzo» secondo l'insegnamento di Bachtin. I romanzi di Chrétien non hanno molto di dialogico; sarebbe arduo ritrovarvi la «pluralità delle voci e delle coscienze indipendenti e disgiunte»¹. La storia è senza alcun dubbio quella del singolo eroe, col quale siamo chiamati a identificarci; ciò che colpisce non è la polifonia delle voci ma la presenza, nell'eroe medesimo, di atteggiamenti contraddittori, che non per nulla hanno disorientato molti commentatori, o comunque hanno favorito interpretazioni molto divergenti.

Giustamente Marcenaro rileva l'attenzione che io ho accordato al duello fra Yvain e Galvano nel *Chevalier au lion*. Qui, a ben vedere, assai poco è lasciato all'interpretazione: Chrétien ci dice a chiare lettere che in uno stesso animo possono albergare odio e amore, che i due contendenti si amano e si odiano allo stesso tempo. Basta prenderlo sul serio e non accantonare le sue parole come un'inutile digressione retorica: retrospettivamente capiremo ancora meglio perché Artù abbraccia Laudine appena gli si presenta, o perché Galvano si adopera per convincere Yvain a lasciare la sposa per un anno: fra il protagonista e il re (rappresentato anche dal nipote Galvano) c'è evidentemente una rivalità latente, che nel duello viene esplicitamente alla luce. Ma anche in *Erec et Enide*, come ho già scritto, le contraddizioni sono evidenti. Prescindendo dai personaggi 'sostitutivi' (come il conte, zio di Enide, al quale Erec si rivolge in modo alquanto brusco), è lo stesso Artù che (per mezzo prima di Keu, poi di Galvano) costringe Erec ad alloggiare presso le sue tende nella foresta; ed è Erec che cerca di abbreviare il più possibile il soggiorno, replicando al suo re con un duro «Or est assez», lette-

¹ Michail BACHTIN, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, trad. italiana, Torino, Einaudi, 1968², p.12.

ralmente «adesso basta!» (v. 4230 dell'ed. Roques). Eppure, come dubitare che Yvain ed Erec siano legati al re e a Galvano da un vincolo di fedeltà e di profondo affetto? Il modello che rimane sullo sfondo, l'ho sottolineato più volte, è quello tristaniano. Non solo Cligés, ma anche Erec, Lancillotto, Yvain, Perceval sono tutti dei neo-Tristani; se della leggenda tristaniana si vuole evitare l'esito tragico, il problema che essa mette in campo è però ineludibile; e fino all'ultimo Chrétien cercherà una soluzione all'ambivalente rapporto sovrano-vassallo, re-cavaliere, vecchio-giovane, padre-figlio.

Ciò detto, riconosco volentieri che le obiezioni all'«utilizzo massiccio dell'approccio psicanalitico» da parte mia e di Michela Salvini sono fondate. Vedere il romanzo esclusivamente come un sogno erotico è senza dubbio eccessivo; diciamo piuttosto che se dietro le immagini di aggressione si celano spesso contenuti erotici, è vero anche l'opposto; e su questa linea la nostra analisi dovrebbe essere approfondita. Eccessivo è anche «ricondere ogni immagine, personaggio ed episodio dell'*Erec et Enide* ad una corrispondenza 'uno a uno' con concetti derivanti dalla psicanalisi classica»: qui il gusto del nuovo (per allora) approccio ci ha preso talvolta la mano, come io stesso ho notato nell'introduzione al volume e in alcune note che ho aggiunto ai saggi originali. Tuttavia, quanto alla prima parte dell'*Erec*, resto convinto che essa offra la fondamentale chiave di lettura del romanzo, non solo per la corrispondenza cervo-Enide e sparviero-Erec (giusta, a questo proposito, l'osservazione di Marcenaro sulla possibilità di approfondire la simbologia di entrambi gli animali e dello sparviero in particolare), ma per quel rapporto speciale – trascurato dai commentatori – che induce Erec a non partecipare alla caccia e ad accompagnare la regina. Che il rapporto Erec-Ginevra si trasformi poi nel rapporto Erec-Enide è dimostrato dall'episodio nel quale – in una pausa del duello con Yder – Erec guardando Enide ricorda l'offesa recata da Yder alla regina e il suo impegno di vendicarla: dunque Erec lotta contro Yder sia per Enide sia per Ginevra. Confermo quindi la mia convinzione che la percossa del nano di Yder alla *pucele* rappresenti un'aggressione alla regina: aggressione erotica o per lo meno *anche* erotica, visto che vendicandola (ossia sconfiggendo Yder) Erec conquista allo stesso tempo l'amore di Enide. Voglio dire insomma che la linea fondamentale dell'interpretazione dei romanzi, spogliata dei suoi eccessi e delle sue ingenuità, rimane per me quella originaria.

È vero comunque che va evitato il pansessualismo aprioristico, così come va evitata un'adesione troppo stretta all'ortodossia freudiana (seppure questa esiste). Conducendo non un trattamento terapeutico individuale, ma l'analisi di un'opera poetica, senza dubbio è più indicato il ricorso a una simbologia a vasto raggio; e in effetti negli ultimi saggi ho cercato di mettere a frutto gli insegna-

menti di Jung, di Bachelard, di Durand; credo che sarebbe utile proseguire su questa linea, come ha fatto per esempio Gérard Chandès nel suo bel volume (che meriterebbe maggiore attenzione da parte degli studiosi)². Occorre tuttavia non fermarsi al significato di ciascun simbolo, ma cercare di ricondurlo all'insieme e interrogarsi quindi sul senso complessivo del romanzo. Qual è il vero oggetto della *queste* del cavaliere? Se è la conquista della regalità, dobbiamo chiederci come essa possa conciliarsi con la regalità apparentemente indiscussa di Artù; ed è qui – che si voglia ricorrere alla nozione di complesso edipico o ad altri concetti meno crudamente freudiani – che si rivela utile tener conto dell'ambivalenza dell'inconscio, una 'casa' (ce lo ricorda Chrétien) dove possono coabitare Amore e Odio, affacciandosi ora l'uno ora l'altro alle finestre. L'andamento onirico del racconto sembra guidarci appunto in questa direzione. Resta da stabilire se si tratti di regalità interiore o esteriore, da intendersi cioè in senso morale o sociale. Ribadisco la mia impressione che l'una non escluda l'altra: Chrétien si rivolge a feudatari e cavalieri ambiziosi, che aspirano a una qualche forma di ascesa sociale (è una costante del cavaliere: anche don Chisciotte sognerà di diventare signore di un'isola!) e fra i quali solo pochi fortunati riusciranno; ma ricorda loro (come del resto già la lirica dei trovatori) che l'autentica regalità si trova e si crea dentro sé stessi. In questo senso ritengo che i suoi romanzi abbiano ancora qualcosa da dire agli uomini del XX e del XXI secolo, immersi in una realtà lontanissima da quella della società feudale.

Se ho lasciato in secondo piano (ma non sempre: si veda il cap. 4, pp. 132-133, o il capitolo conclusivo, pp. 213-214) il tema della ricerca della sovranità in senso propriamente sociale, è anche perché questo aspetto è già largamente esaminato nelle ricerche di Erich Köhler, delle quali mi sono servito a più riprese. Köhler, è vero, si limita a vedere nei romanzi il desiderio di ascesa sociale, che non metterebbe in discussione la 'perfetta' regalità di Artù; e anch'io ho seguito questa interpretazione nei primi saggi del volume per distaccarmene solo a partire dal quarto. L'impianto storico-sociologico della sua analisi mi sembra tuttavia conservare la sua validità, e a esso rinvio anche nel saggio conclusivo del volume.

Per il resto, ripeto quanto ho affermato nell'introduzione al volume: non mi pare più possibile vedere in Chrétien (e in generale nei poeti cortesi) l'intento di sostituire un'etica religiosa con un'etica profana, cosa impensabile prima dell'età moderna. Credo invece che, almeno fino al *Chevalier au lion*, Chrétien si sforzi di inscrivere i valori cortesi (amore e prodezza in primo luogo) entro una

² Gérard CHANDÈS, *Le serpent, la femme et l'épée. Recherches sur l'imagination symbolique d'un romancier médiéval*, Amsterdam, Rodopi, 1984.

visione cristiana, e che abbandoni questa velleità nell'ultima parte della sua vita, quando compone il *Conte du Graal*. Ciò che rimane invece è l'aspirazione alla regalità: anche se per ora ho rinunciato a cimentarmi con la complessità dei temi graaliani, non credo che il tema si esaurisca col *Chevalier au lion*. Il contrasto fra l'eroe e Artù addirittura si radicalizza: Perceval, destinato a diventare «celui qui de chevalerie avra toute la seignorie» (vv. 1061-62 dell'ed. Roach), è l'anti-Artù per eccellenza, come dimostra fin dall'episodio del Cavaliere Vermiglio; non diventa mai suo vassallo; e si conferma come l'anti-Galvano (e quindi anti-Artù) nella ricerca del Graal o meglio nell'intero romanzo, come ancora ultimamente ha dimostrato, con una magistrale comparazione di struttura, Carlo Donà nell'intervento a un colloquio bolognese³. Se la morte ha impedito a Chrétien di dare una conclusione al suo ultimo romanzo, appare tuttavia evidente che la regalità di Perceval avrebbe dovuto situarsi in una prospettiva escatologica, dove gli antichi valori cortesi, conservando magari il loro nome, avrebbero assunto tutt'altro significato. Da questo punto di vista – anche se qui siamo costretti a rimanere sul piano delle ipotesi – l'itinerario di Chrétien non differisce sostanzialmente da quello di Dante.

Andrea FASSÒ
Università di Bologna

Robert FAJEN, *Die Lanze und die Feder. Untersuchungen zum «Livre du chevalier errant» von Thomas III., Markgraf von Saluzzo, Wiesbaden, Reichert, 2003 (Imagines Medii Aevi 15), VIII + 288 pp. + planches.*

Le *Chevalier Errant* de Thomas de Saluces permet parfaitement bien de montrer l'évolution des paramètres qui déterminent la fortune d'une œuvre littéraire au fil des siècles. Ce texte, que Legrand d'Aussy qualifia, en 1797, de «tas de fumier»¹, jouit de nos jours d'une attention accrue, car le *Chevalier Errant* est

³ C. Donà, *Il «Conte du Graal» o il romanzo doppio*, in *Il romanzo nel Medioevo*. Atti del Convegno, Bologna, 20-21 ottobre 2003, con altri contributi di Filologia romanza, Bologna, Patron, 2006 [= *Quaderni di Filologia Romanza della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Bologna*, 18 (2004-2005), pp. 9-37].

¹ Pierre Jean Baptiste L. EGRAND D'AUSSY, «Notice de l'ouvrage manuscrit, intitulé *le Chevalier errant*, par Thomas, Marquis de Saluces, III^e du nom, mort en 1416», *Notices et extraits des manuscrits de la bibliothèque nationale et autres bibliothèques*, 5 (An VIII [1799]), pp. 564-80, p. 566 pour la citation.

un roman fait, d'un bout à l'autre, d'autres romans, le miroir de toute une littérature médiévale, le reflet d'une production littéraire déjà vieille de trois siècles. A ce titre, le roman du grand seigneur piémontais devient aussi l'écran sur lequel nous projetons les dernières aspirations de la critique littéraire, aujourd'hui si friande de mises en abyme et de jeux intertextuels, car Thomas de Saluces 'cite' quand il 'écrit'. De cet engouement critique, le livre de Robert Fajen constitue la première somme, puisque la thèse de Florence Bouchet, soutenue en Sorbonne en 1995 sur la même œuvre, est restée inédite. *Die Lanze und die Feder – La Lance et la Plume* – est un ouvrage clair et intelligent, réussi jusque dans sa superbe présentation matérielle. Il soulève en outre quelques points de méthode importants, qui valent la peine que l'on s'y attarde, car ils vont quelque peu à contre-courant des approches les plus répandues à l'heure actuelle.

Le roman de Thomas de Saluces, composé à la fin du XIV^e siècle, relate, sur fond partiellement autobiographique, l'errance d'un chevalier qui, à la recherche de sa dame, traverse un paysage piémontais 'universel', peuplé d'allégories, de personnages littéraires et historiques, appartenant aussi bien au passé qu'au présent de Thomas, parfois même à son histoire familiale. A travers un voyage qui le mène à la cour d'Amour, puis à celle de Fortune, sa quête conduit le héros auprès de *Dame Connaissance* où il opte, pour dire les choses un peu rapidement, pour un mode d'existence contemplatif de type chrétien. Tout au long de son itinéraire, parsemé de rencontres surprenantes à plus d'un égard, le narrateur contemple un monde où défilent des personnages connus: il se bat contre Bréhus sans Pitié, assiste à la bataille des Amants contre les Jaloux, amorce une conversation avec la ville de Gênes, et observe même comment un certain Thomas de Saluces, marquis de la ville du même nom, est fait prisonnier à Monasterolo, mésaventure qui est réellement arrivée à l'auteur de notre roman en 1394, et constitue, en quelque sorte, le point de départ historique du *Chevalier errant* puisque c'est pendant sa captivité turinoise que Thomas a sans doute entrepris la rédaction de son œuvre.

L'immobilité de son auteur n'empêche pas son personnage de bouger, car le protagoniste, au cours de son errance dans le texte, traverse virtuellement tous les genres littéraires. Par conséquent, il n'est pas surprenant que Robert Fajen ait placé son étude sous le signe de l'intertextualité pour proposer les développements attendus sur la reprise des différentes matières. Ce faisant, il se situe donc en apparence dans la mouvance exégétique aujourd'hui dominante dans nos universités. Mais sous ses dehors 'littéraires' et 'modernes', le travail comporte une solide charpente socio-historique, qui ancre les textes dans le Monde autant que dans la Littérature et constitue une véritable nouveauté dans le paysage critique actuel. Robert Fajen choisit en effet d'exploiter au maximum le fait que l'auteur

du roman n'est pas un illustre inconnu, quasi *unsenhal* sur lequel on ne sait rien, mais un personnage appartenant à la haute noblesse à propos duquel nous sommes assez bien renseignés. Pour lui, l'œuvre se prête à une analyse à la lumière des circonstances qui ont présidé à son élaboration.

De façon très classique, on dirait presque 'à l'ancienne', le livre de Robert Fajen s'ouvre donc sur un aperçu du contexte historique du marquisat de Saluces et la biographie de Thomas (pp. 7-24). Avec de bons arguments, la datation du roman est située durant la période 1394-96, période correspondant à la captivité de Thomas, plutôt que pendant les années 1403-05, où il séjourna à Paris. À ceux qui estiment que Thomas n'a pu trouver qu'à Paris les ouvrages nécessaires pour composer son roman, Robert Fajen oppose la richesse de la bibliothèque de Saluces dont les inventaires postérieurs permettent encore de se faire une idée. Il est par contre possible que le séjour parisien ait été mis à profit pour remanier certains passages du *Chevalier Errant*, comme le montrent les pages consacrées à la tradition manuscrite (pp. 25-38). En effet, après la perte d'un manuscrit signalé au XVIII^e siècle (*M*), le texte est aujourd'hui conservé dans deux témoins du XV^e siècle: PARIS, BNF, f. fr. 12559 (*P*) et TORINO, Bibl. Nazionale Universitaria L. V. 6 (*T*). Les différences entre les deux manuscrits sont telles que l'on peut exclure à la fois un modèle commun et une dépendance directe. Par rapport à *T*, *P* présente six séquences supplémentaires de dimensions assez considérables dont l'intégration dans la trame ne va pas sans problème, ce qui pourrait trahir l'interpolation, certainement effectuée sous le contrôle de l'auteur, car le manuscrit a sans doute été confectionné pour la famille de Thomas, à laquelle il semble avoir appartenu. Confronté à la fois aux divergences que présentent les deux manuscrits et à l'absence d'édition critique, Robert Fajen se pose aussi à juste titre la question du texte de référence. Prudemment, il cite donc d'après les manuscrits conservés, tout en indiquant, par commodité, les numéros de pages de l'édition Ward, ce qui permet de retrouver assez rapidement les passages discutés². L'analyse de la tradition textuelle et des témoins manuscrits enluminés conduit tout naturellement à se demander comment le *Chevalier Errant* a pu être lu (pp. 39-54). Étant donné à la fois la longueur et la structure éclatée de l'œuvre, seule une 'fragmentarische Vortragsweise' peut être envisagée, c'est-à-dire une lecture par épisodes devant un public sans doute assez restreint et parfaitement à même de comprendre les allusions à l'histoire locale piémontaise. En d'autres termes, il s'agit d'une œuvre destinée à des proches du marquis. Sur cette base,

² Robert Fajen nous promet aussi une nouvelle édition critique du *Chevalier Errant*, projet un temps caressé par son maître Ernstpeter Ruhe à Würzburg. Espérons que l'édition verra le jour dans un avenir proche, les prémices en sont excellentes.

Robert Fajen entame l'analyse proprement dite du roman, selon un itinéraire qui rend justice à la complexité de l'œuvre, caractérisée par la présence de nombreuses forces centrifuges qui influent sur la trajectoire autrement plutôt linéaire du protagoniste. En effet, si le héros passe assez visiblement d' *Amour* à *Dame Connaissance*, les nombreux détours et digressions qui affectent son itinéraire peuvent brouiller les pistes. Le véritable coup de génie de Robert Fajen consiste à mettre en évidence l'existence de phénomènes de 'fragmentation', de 'polyphonie' liés à ces digressions, mais tout en partant du principe que les effets de sens produits par ces phénomènes doivent finir par converger et servir un projet précis, une problématique centrale, illustrée par le cheminement du protagoniste vers *Connaissance*. Ainsi, la coprésence, au sein du texte, de passages narrés à la troisième personne et de segments pris en charge par un narrateur explicite, qui a dérouté plus d'un critique, est expliquée par une distanciation graduelle: au fur et à mesure que le protagoniste apprend, la première personne disparaît. De même, le jugement de Pâris, auquel il est fait référence à plusieurs reprises, est rattaché à l'évolution que connaîtra le héros lorsqu'il passe de Vénus à Pallas. Le paysage, tour à tour allégorique et réaliste, dans lequel se meut le chevalier, dénonce, quant à lui, un monde historique où les acteurs se comportent comme s'ils vivaient un spectacle et où la noblesse calque ses manières sur la cour d'Amour. Les nombreux événements politiques que reflète le roman sont autant d'éléments qui éloignent le protagoniste de la *vita activa* et le poussent dans les bras de *Connaissance*, leçon qui est sans doute aussi celle qu'aura tirée Thomas de Saluces de sa propre expérience parmi les grands prédateurs qui se disputaient alors l'Italie du Nord. Le *Chevalier Errant* devient ainsi une sorte d'enseignement, le bilan d'une existence que l'on transmet à ses proches. Le destinataire privilégié de cet enseignement, telle est l'hypothèse de Robert Fajen, pourrait bien avoir été Valeran, le fils illégitime de Thomas, que le marquis associait volontiers à la gestion de son domaine. Le chapitre final, portant sur les célèbres fresques du château de la Manta représentant les Neuf Preux et les Neuf Preuses, ainsi que la superbe Fontaine de Jouvence, vient appuyer cette suggestion. Entre 1416 et 1424, Valeran a fait exécuter ces peintures où apparaissent les armoiries familiales et où deux des personnages représentés portent les traits de Valeran lui-même³: ces fresques pourraient bien être une sorte d'illustration de la leçon paternelle consignée dans le *Chevalier Errant*. Ce point est assez facile à

³ La première représentation est connue depuis longtemps: c'est Hector qui porte les traits de Valeran. La seconde est à ma connaissance une trouvaille de Robert Fajen: dans la composition de la Fontaine de Jouvence, un jeune homme blond ressemble fortement à Hector/Valeran. De surcroît, on voit au-dessus de sa tête une feuille de houx, l'emblème de Valeran.

admettre dans le cas des Neuf Preux, qui sont représentés conformément à ce qu'en dit le *Chevalier Errant*⁴. Mais c'est aussi vrai pour la Fontaine de Jouvence, qui apparaît, littéralement, comme une source de désordre. En effet, comme le montre l'observation attentive de la peinture, cette fontaine insufflé aux gens le désir amoureux, autrement dit la passion destructrice qui génère conflits et malheurs, et contre laquelle le roman met en garde. Le fils Valeran aurait donc bien compris et médité la leçon du père⁵.

Dans un souci de *brevitas*, le résumé ci-dessus a nivelé bien des nuances et omis des développements savants et circonstanciés. Je l'espère néanmoins fidèle ou, en tout cas, représentatif de la pensée de Robert Fajen. Les remarques qui vont suivre seront au contraire plus personnelles car de la somme de son livre, je détache arbitrairement quelques points qui m'ont paru importants pour des raisons toutes subjectives.

Ce qui frappe à la lecture des pages de Robert Fajen est l'absence de jargon: le vocabulaire est scientifique et moderne, mais n'est inféodé à aucun courant particulier et reste par conséquent très accessible même à un public qui n'est pas fêru de critique littéraire. Un historien ou un historien de l'art pourra donc profiter du livre presque aussi facilement qu'un spécialiste de la littérature, à condition, bien entendu, qu'il lise l'allemand. Robert Fajen a même poussé l'attention jusqu'à traduire les citations du moyen français, ce qui n'est pas toujours facile, étant donné l'état du texte⁶. On saluera aussi la présence d'annexes donnant cartes et arbres généalogiques, un résumé équilibré du roman, une bibliographie très complète et une série de vingt-quatre planches en couleur de qualité exceptionnelle. Parmi les aides que Robert Fajen offre à son lecteur, figure aussi un index des noms propres très fourni. Le mien y apparaît vingt-deux fois, donc à peu près autant que *Jaloux* et un peu moins que *Raison* et *Ernstpeter Ruhe*, qui a dirigé la thèse de Robert Fajen et qui a consacré au *Chevalier errant* un article

⁴ Sauf erreur, Robert Fajen est le premier à avoir noté que les notices accompagnant les Neuf Preux partagent des variantes avec le manuscrit *M*, aujourd'hui perdu, mais dont des extraits ont été publiés au XVIII^e siècle. Il semblerait donc que *M* (ou un autre manuscrit proche de *M*), soit la source du texte des fresques, ce qui renforce indubitablement le lien entre le roman et les peintures.

⁵ Le résumé ci-dessus reprend une partie de mon compte rendu paru dans la *Romania*, 124 (2006), pp. 245-48.

⁶ Quelques menues remarques à ce propos: *souffrit paine et destroit* semble surtraduit par «erlitt großes Leid und wurde aufgerieben» (p. 56), *lequel livre [...] parle en bref* signifie plutôt «parle brièvement [abrège]» que «kurz gesagt» (p. 77), *La mort despart* *Quant que naise quant qu'il tart* ne me paraît pas pouvoir se traduire par «was immer beginnt oder endet» (p. 84), mais plutôt «[La mort sépare] tout ce qui naît, même si cela tarde à se produire». *Auquez*, toujours difficile à évaluer, me paraît plutôt avoir le sens de «un peu», «assez» que «lange» (p. 193 et p. 206) et *reffaire le feu* n'est pas «neu entfachen», mais «allumer de leur côté» (p. 206). Dans le même registre, il faudrait sans doute plutôt imprimer *cointe* que *cointé* (p. 175).

fondateur⁷. Je suis donc plutôt en bonne compagnie et, de surcroît, Robert Fajen mentionne mes pages avec bienveillance⁸. Mais en plus d'un point, son livre permet de préciser et d'améliorer ce que j'avais naguère formulé et il en va de même pour presque tous nos collègues: Robert Fajen nous a tous lus, compris et intégrés dans son propre discours critique pour finalement aller plus loin. C'est un fait suffisamment rare pour mériter qu'on le mentionne. Dans mon cas, il apporte en particulier un correctif important, sur lequel je voudrais m'arrêter un instant. J'ai affirmé, comme d'autres, que le protagoniste du roman est fait chevalier par le dieu d'Amour auprès duquel l'introduit *Dame Connaissance*. En réalité, observe Robert Fajen, ce souverain n'est pas Amour, mais un roi régnant sur *ce pays de par lassus*, en Orient, qui est, comme on l'apprendra à la fin du roman, le Christ. L'erreur provoque «ein für die Interpretation des Romans nicht unerhebliches Mißverständnis» (p. 38). Elle vient du fait que je n'aie pas bien lu le roman – ce que Robert Fajen ne dit pas – mais surtout de ce que je me suis fié – ce qu'a parfaitement bien vu le chercheur de Würzburg – à l'édition Ward, qui porte à cet endroit la rubrique *Comment la Dame le présente au Dieu d'Amour et comment il fu fait chevalier*. Le point est intéressant, car la rubrique erronée provient du manuscrit turinois dont le scribe a visiblement mal compris lui aussi le chapitre en question. On peut et on doit, comme le fait Robert Fajen, en tirer des conclusions sur la valeur du manuscrit *T*, mais on peut surtout apprécier l'extraordinaire trouvaille de Thomas de Saluces: il utilise la scène passe-partout du jeune homme qui devient l'homme du dieu d'Amour comme cheval de T – roie pour proposer une lecture spirituelle du topos, où le roi en question n'est pas une simple figure mythologique, mais participe d'une allégorie d'un bien autre ordre. Le camouflage est tellement réussi que ni le rubricateur de *T* ni moi n'avons été capables de le voir, tout simplement parce qu'on ne s'attend pas à rencontrer une telle scène au début du roman puisque le jeune homme y fait en général ses premières armes chez Amour. C'est un parfait exemple de la manière dont Thomas de Saluces reprend des formes littéraires existantes pour les remplir avec des contenus nouveaux. Mais pour s'en apercevoir, il faut ressembler à Robert Fajen et non à ces lecteurs distraits, qui, comme le rubricateur de *T* ou moi-même, ont tout oublié de l'épisode quand ils arrivent à la fin du roman quand la 'clé' en est

⁷ Ernstpeter RUHE, «Der Chevalier errant auf enzyklopädischer Fahrt», in *Artusrittertum im späten Mittelalter. Ethos und Ideologie. Vorträge des Symposiums der deutschen Sektion der Internationalen Artusgesellschaft vom 10.-13. 11. 1983 im Schloss Rauischholzhausen*, éd. par Friedrich WOLFZETTEL, Giessen, Wilhelm Schmitz Verlag, 1984, pp. 159-76.

⁸ Il s'agit de mon livre *Disjointures-Conjointures. Etude sur l'interférence des matières narratives dans la littérature française du Moyen Age*, Tübingen-Basel, A. Francke Verlag, 2000 (*Romanica Helvetica* 120), pp. 325-65.

donnée. Cela en dit long sur la nature du premier cercle de lecteurs qu'évoque Robert Fajen.

Les passages et épisodes dont la compréhension se trouve améliorée grâce aux observations du chercheur allemand sont nombreux, mais on ne peut parler de *Die Lanze und die Feder* sans évoquer l'*impostazione* du travail dans sa totalité qui a de l'importance presque indépendamment des résultats qu'elle permet d'obtenir à propos du *Chevalier Errant*. L'étude est très au fait de tout ce qui s'est écrit, depuis les années 1970, sur la 'Littérature qui parle de Littérature', mais il ne s'agit pas ici d'une *petitio princeps*, car Robert Fajen mobilise le concept pour le mettre au service d'une autre idée, aussi simple qu'explosive: le *Chevalier Errant* est le travail d'un homme qui a un message à faire passer. Thomas de Saluces esquisse un itinéraire, qui est partiellement le sien, et se sert pour cela d'autres écrits. Grâce à ce postulat simple, le roman que la critique moderne voit volontiers au bord de l'éclatement car traversé d'une foule de récits eux-mêmes chargés d'une multitude de sens, se trouve doté d'un centre de gravité. Les épisodes rapportés, les nouvelles qui y sont insérées, tous ces récits 'autonomes' sont en réalité soumis à un projet d'ensemble qui s'enracine non pas dans la littérature, mais dans le monde référentiel. Du coup, Robert Fajen évite l'écueil sur lequel se brisent grand nombre d'études 'intertextuelles' du *Chevalier errant*: jamais le 'sens' du texte ne s'échappe vers les intertextes, multipliant ainsi points de vue et créant des phénomènes d'ambiguïté ou des polyphonies discordantes. Pour Robert Fajen, toutes les digressions que comporte le *Chevalier Errant*, toutes les citations qu'il emprunte à d'autres textes, sont au service d'une idée bien déterminée de Thomas de Saluces qui entend proposer à son lecteur un certain enseignement spirituel. Pour Robert Fajen, la porte d'entrée dans le texte est donc l'auteur et son monde, avec tous les plaisirs et soucis, expériences et impasses qu'a pu comporter l'existence d'un homme appartenant à une grande famille en Italie du Nord à la fin du Moyen Age: une approche, donc, proche de la tradition de 'l'Homme et l'Œuvre' chère à nos prédécesseurs et presque complètement abandonnée depuis les années 1970. L'un des chapitres du livre porte même pour titre *Die Wirklichkeit der Literatur*, ce qui, il y a quelques années encore, serait apparu comme une provocation de la *doxa* littéraire, car il ne s'agit plus de dire qu'on est en présence d'un personnage littéraire qui porte en lui, de façon résiduelle, quelques traits de Thomas de Saluces, mais au contraire d'un personnage qui se veut l'incarnation, en encre et parchemin, du marquis piémontais. Cet autoportrait littéraire, selon Robert Fajen, n'est pas le résultat «einer eigenen, unverwechselbaren Geschichte», mais apparaît «als Zusammenfügung kollektiver Ideen, als Verknüpfung von Schemata, Bildern, Motiven und Zitaten» (p. 200). Faisant sienne une formule de Michel

Beaujour, Thomas de Saluces est le «microcosme d'une culture qu'il réinvestit de sa présence» (*ibid.*).

La voie qui permet de naviguer entre le texte du *Chevalier Errant* et le monde de Thomas de Saluces est praticable uniquement parce que Thomas de Saluces n'est pas Thomas d'Angleterre ou Marie de France. Il est au contraire, comme le rappelle Robert Fajen, le premier grand seigneur en Europe qui se soit essayé à l'écriture d'un roman. Nous disposons donc sur lui d'informations externes au texte qui offrent prise à une étude essayant de rapprocher l'homme et l'œuvre. Mais il n'empêche que les détracteurs de Robert Fajen auront tôt fait de lui reprocher d'avoir à son tour échafaudé un mini-roman à propos de son auteur reproche qu'on a naguère formulé à l'encontre de Wendelin Foerster lorsqu'il conjecturait que Chrétien de Troyes avait abandonné l'écriture de son *Roman de la Charr ette* à Godefroy de Leigny parce que le sujet, imposé par Marie de Champagne, ne lui convenait pas⁹. Il serait en effet facile –trop facile– de dire qu'on ne sait pas si les *Voeux du Paon* sont «eines der Lieblingsbücher» (p. 49) de Thomas de Saluces, qu'il est bien délicat de déduire, à partir des documents dont nous disposons, la nature de la relation entre l'écrivain et son fils Méran (p. 211ss.), et ainsi de suite. Avec des arguments plausibles, Robert Fajen fait tout converger vers le Thomas de Saluces référentiel: le manuscrit *P*, qui pourrait être un manuscrit d'auteur, le mode d'écriture, qui s'adresse à un cercle d'initiés au courant de la politique du Piémont au XV^e siècle, et les fresques du château de la Manta. Ce Thomas de Saluces-là, on le verrait bien l'auteur du *Chevalier errant* tel que nous le décrit Robert Fajen.

En conclusion, on peut dire que Robert Fajen intègre dans sa lecture à la fois les leçons des critiques plus récents et celles des générations plus anciennes, si bien qu'on peut parler, à propos de son travail, d'un véritable renouvellement méthodologique où l'attention portée au texte va de pair avec l'intérêt pour le monde empirique¹⁰. On ne peut qu'espérer que *Die Lanze und die Feder* permettra de renouveler les approches sociologiques dans le domaine de la littérature médiévale, courant actuellement bien mal en point, faute de points d'appui solides, certes, mais aussi, faute de talent de ceux qui souvent le pratiquent¹¹.

Richard TRACHSLER

Université de Paris IV-Sorbonne / Universität Zürich

⁹ Per NYKROG, *Chrétien de Troyes. Romancier discutable*, Genève, Droz, 1996 (Publications Romanes et Françaises 213), pp. 113-14.

¹⁰ Sur ce problème, on pourra lire l'échange entre Michelle SZKILNIK et moi-même à propos de son livre *Jean de Saintré. Une carrière chevaleresque au XV^e siècle*, Genève, Droz, 2003 (Publications Romanes et Françaises 232), *Revue critique de philologie romane*, 6 (2005), pp. 174-85.

¹¹ On trouvera une excellente mise au point concernant les approches sociologiques dans l'étude de

Bibliographie

Texte

Tommaso III di Saluzzo, *Le Livre du Chevalier errant*, a critical edition by Marvin James WARD, Ph. D. University of North Carolina, 1984.

Etudes

LEGRAND D'AUSSY, Pierre Jean Baptiste, «Notice de l'ouvrage manuscrit, intitulé *le Chevalier errant*, par Thomas, Marquis de Saluces, III^e du nom, mort en 1416», *Notices et extraits des manuscrits de la bibliothèque nationale et autres bibliothèques*, 5 (An VIII [1799]), pp. 564-80.

NYKROG, Per, *Chrétien de Troyes. Romancier discuté*, Genève, Droz, 1996 (Publications Romanes et Françaises 213).

RUHE, Ernstpeter, «Der Chevalier errant auf enzyklopädischer Fahrt», in *Artusrittertum im späten Mittelalter. Ethos und Ideologie. Vorträge des Symposiums der deutschen Sektion der Internationalen Artusgesellschaft vom 10.-13. 11. 1983 im Schloss Rauischholzhausen*, éd. par Friedrich WOLFZETTEL, Giessen, Wilhelm Schmitz Verlag, 1984, pp. 159-76.

TRACHSLER, Richard, *Disjointures-Conjointures. Etude sur l'interférence des matières narratives dans la littérature française du Moyen Age*, Tübingen-Basel, A. Francke Verlag, 2000 (Romanica Helvetica 120).

WOLFZETTEL, Friedrich, «La Littérature française du Moyen Age: Perspectives sociologiques», in *Perspectives médiévales. Trente ans de recherches en langues et littératures médiévales*, textes réunis par Jean-René VALETTE, Paris, Société de langue et de littérature médiévales de langue d'oc et d'oïl, 2005, pp. 469-502.

Réponse à Richard Trachsler

Pour l'auteur du livre qui est l'objet de la discussion, le compte-rendu est un genre surprenant. Lorsqu'on écrit, on s'invente un exégète omniscient, bien-

Friedrich WOLFZETTEL, «La Littérature française du Moyen Age: Perspectives sociologiques», in *Perspectives médiévales. Trente ans de recherches en langues et littératures médiévales*, textes réunis par Jean-René VALETTE, Paris, Société de langue et de littérature médiévales de langue d'oc et d'oïl, 2005, pp. 469-502.

veillant et capable de cueillir tout ce qu'on croit important dans son propre texte. Pourtant, quand le livre est publié, les lecteurs réels s'écartent presque toujours de cette image idéale. Ils découvriront des qualités ou des faiblesses auxquelles on n'avait même pas pensé, ils souligneront des aspects qu'on croyait peu importants et ils en omettront d'autres qui devaient être les piliers de l'argumentation. Voir son œuvre à travers les yeux d'un autre est néanmoins pour l'auteur une expérience salutaire, car il apprend enfin que les pensées et les thèses qu'il a essayé de fixer ne dépendent plus de lui, qu'elles appartiennent désormais à la liberté interprétatrice des lecteurs et qu'elles constituent ainsi le point de départ de nouvelles pensées et de nouvelles thèses. Mais cela n'empêche pas que ce sentiment de détachement ait parfois des connotations mélancoliques et qu'on se demande si la différence entre ses propres attentes et les réactions des autres ne pourrait pas être causée par des inexactitudes dans l'expression. En revanche, les cas où l'auteur se croit vraiment compris par son critique sont beaucoup plus rares. Le compte-rendu de Richard Trachsler qui, avec une grande acuité d'esprit, a reconnu les enjeux, les atouts et aussi les risques de mon étude sur le *Chevalier errant*, me semble être une de ces exceptions. Pour ne pas répéter ce que mon 'lecteur modèle' dit de mon livre, je limiterai ma réponse aux deux points qui ont le plus attiré son attention et qui me semblent aptes à préciser mes observations sur le roman de Thomas de Saluces et à reconsidérer ma position dans le champ de la critique littéraire: la question de l'adoubement du Chevalier et les choix méthodologiques qui ont marqué mon travail.

C'est avec l'admirable franchise du chercheur passionné par sa matière que Richard Trachsler a signalé le malentendu concernant le détail de l'adoubement du héros². Mes remarques dans *Die Lanze und die Feder* (pp. 37-38) sont cependant elles-mêmes incomplètes, car l'histoire de l'équivoque herméneutique évoquée par Richard Trachsler est encore plus enchevêtrée. Si l'on jette un coup d'œil sur le manuscrit turinois – ce qu'on ne peut faire que sur place, parce que les dommages causés par l'incendie de 1904 rendent toute reproduction illisible

¹ Pour cette idée d'un 'lecteur modèle' nécessaire au processus de l'écriture cf. Umberto Eco, *Sei passeggiate nei boschi narrativi. Harvard University, Norton Lectures 1992-1993*, Milano, Bompiani, 1995, pp. 1-31.

² Cf. Richard TRACHSLER, *Disjointures – Conjointures. Etude sur l'interférence des matières narratives dans la littérature française du Moyen Age*, Tübingen-Basel, A. Francke Verlag, 2000 (Romanica Helvetica 120), p. 330. Ce malentendu est d'ailleurs répandu dans la critique: on le trouve déjà dans l'étude d'Egidio GORRA, «*Il cavaliere errante di Tommaso III di Saluzzo*», in ID., *Studi di critica letteraria*, Bologna, Zanichelli, 1892, pp. 1-110, p. 24, mais aussi dans la thèse de Florence BOUCHET, *Lire, voir, écrire au XIV^e siècle: étude du Livre du Chevalier errant de Thomas de Saluces*, Thèse, Paris IV-Sorbonne, 1995, pp. 322 et 355.

–, on découvrira en effet que la rubrique incriminée (« iv. *Comment la Dame le presente au Dieu d'Amour et comment il fu fait chevalier* »³) n'existe pas à l'endroit indiqué par Marvin J. Ward⁴. La numération montre que cette absence ne peut pas être expliquée par les dégâts causés par l'incendie: la rubrique n° .iii. et la rubrique n° .iv. du manuscrit comportent d'autres textes qui correspondent aux rubriques n° .iii. et n° .v. dans l'édition de Ward. D'où sort donc cette rubrique fantomatique qui a abusé tant de lecteurs? L'éditeur américain l'a puisée dans la liste établie en 1890 par Camillo Manfroni à partir du tableau des rubriques qui se trouvait au début de *T* et qui a été détruit en 1904⁵. Nous ne savons pas si le scribe qui a établi ce sommaire était le même que celui qui a écrit le manuscrit, mais nous connaissons maintenant, grâce aux fines observations de Richard Trachsler, les raisons qui l'ont poussé à introduire le faux détail de l'adoubement par le Dieu d'Amour: c'est Thomas de Saluces qui a tendu le piège en jouant avec le topos du jeune homme qui, au début du texte allégorique, est initié à la vie chevaleresque par Amour. Ce piège du marquis était tellement bien camouflé que même Marvin J. Ward en a été la victime⁶.

Les problèmes philologiques posés par l'histoire embrouillée des manuscrits du roman semblent toutefois plutôt des détails futiles face à la question cruciale de la méthode que Richard Trachsler discute dans les derniers paragraphes de son compte-rendu. Je lui en sais gré de l'avoir abordée et de m'avoir ainsi donné la possibilité de commenter et d'examiner, encore une fois et à quelques années de distance, la manière dont j'ai lu le *Chevalier errant*. Plusieurs facteurs m'ont incité à choisir une approche qui, de prime abord, pouvait paraître quelque peu 'hétérodoxe'. Le premier de ces facteurs explique le noyau paradoxalement

³ Tommaso III di Saluzzo, *Le Livre du Chevalier errant*, a critical edition by Marvin James WARD, Ph.D. University of North Carolina, Chapel Hill, 1984, p. 43.

⁴ Cf. Thomas III de Saluces, *Le livre du Chevalier errant*, Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria L. V. 6, fol. 3^{ra}.

⁵ Cf. *ibid.*, p. 2, et Camillo MANFRONI, *Il Cavaliere errante del Marchese Tommaso III di Saluzzo*, Livorno, Giusti, 1890, p. I de l'appendice.

⁶ S'il est vrai que Ward aurait pu éviter dans son édition la confusion causée par la fausse rubrique, on ne doit pas, à mon avis, lui en imputer l'entière responsabilité. En dépit de ses défauts (cf. Cesare SEGRE, «Appunti su *Le chevalier errant* di Tommaso III di Saluzzo», in *Mélanges de Philologie et de Littérature médiévale offerts à Michel Burger*, éd. par Jacqueline CERQUIGLINI-TOULET et Olivier COLLET, Genève, Droz, 1994, pp. 355-60), son édition aurait mérité plus de respect de la part de la critique, non seulement parce qu'elle a beaucoup avancé nos connaissances sur le *Chevalier errant*, mais encore parce qu'elle a été le fruit d'un zèle et d'un courage exemplaires. On s'en rend compte quand on mesure les dimensions impressionnantes du roman et surtout quand on se penche sur les vestiges du manuscrit turinois. Je prépare actuellement une nouvelle édition du *Chevalier errant* dont la publication est prévue pour l'année 2008.

«classique» de cette hétérodoxie, la «solide charpente socio-historique» fort justement remarquée par Richard Tachler. J'ai pris un chemin qui avait déjà été frayé en 1984 par l'article fondamental de mon maître, Ernstpeter Ruhe⁷, qui renouait lui-même avec les réflexions théoriques de Wolfgang Iser sur 'l'histoire fonctionnelle' (*Funktionsgeschichte*)⁸. Mon point de départ était donc la tradition de la critique allemande des années soixante-dix (on pourrait y ajouter aussi l'article essentiel de Hans Robert Jauss, «Alterität und Modernität der mittelalterlichen Literatur»⁹), tradition éclipsée aujourd'hui à cause de la marginalisation progressive des études médiévales dans le cadre des Instituts de Philologie Romane en Allemagne. Dans son article, Ernstpeter Ruhe avait déjà montré qu'une approche sociologique pouvait être très prometteuse dans le cas du *Chevalier errant*. Il fallait seulement éviter l'impasse d'une herméneutique naïve qui mettait en court-circuit textes littéraires et réalité extra-littéraire sans s'apercevoir que cette réalité ne pouvait être elle-même que le produit d'une multitude de pratiques discursives, soit au passé (la réalité empirique qui se dérobe), soit au présent (la réalité historiographique que nous construisons). Malheureusement, durant les deux dernières décennies, la question des rapports complexes entre œuvre littéraire et contexte social a suscité peu d'intérêt. En raison de cette indifférence méthodologique, la critique s'est petit à petit éloignée de toute perspective historique allant au-delà des questions d'histoire littéraire. En renonçant ainsi à se poser la question de la fonction de l'œuvre étudiée dans un contexte concret et circonscrit, elle a forgé une image limitée de la littérature médiévale. Mais pourquoi vouloir voir les choses seulement sous un seul angle? S'il est juste que la littérature est un système 'autopoétique' qui génère ses propres règles, il est aussi juste qu'elle a la propriété prodigieuse de pouvoir faire référence à tous les discours d'une époque qui structurent la perception de la réalité: religion, droit, politique, arts, idées esthétiques, modèles de comportement etc. Par conséquent, l'idée que toute littérature est faite de littérature n'exclut pas un autre axiome qu'on a souvent tendance à oublier: la littérature est aussi une réalité qui fait partie de la vie sociale et individuelle; elle la reflète (pas forcément d'une

⁷ Ernstpeter RUHE, «Der Chevalier errant auf enzyklopädischer Fahrt», in *Artusrittertum im späten Mittelalter. Ethos und Ideologie. Vorträge des Symposiums der deutschen Sektion der Internationalen Artusgesellschaft vom 10.-13. 11. 1983 im Schloss Rauischholzhausen*, éd. par Friedrich WOLFZETTEL, Giessen, Wilhelm Schmitz Verlag, 1984, pp. 159-76.

⁸ Wolfgang ISER, *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, 4^e éd., München, Fink, 1994, pp. 87-143.

⁹ Hans Robert JAUSS, «Alterität und Modernität der mittelalterlichen Literatur», in id., *Alterität und Modernität der mittelalterlichen Literatur. Gesammelte Aufsätze 1956-1976*, München, Fink, 1977, pp. 9-35.

manière ‘réaliste’) et lui donne des contours, elle la bâtit et la déconstruit, elle la modifie et la transforme. Il semble d’ailleurs que Thomas de Saluces était parfaitement conscient de cette force très concrète de la fiction. C’est ce que j’ai essayé de montrer dans le chapitre intitulé «Die Wirklichkeit der Literatur» (pp. 130-42) que Richard Trachsler cite et qui est dédié aux passages du *Chevalier errant* où des personnages historiques suivent des modèles littéraires. Ainsi, Thomas nous montre deux chevaliers piémontais odieux qui portent les noms de leurs amis et parrains, Keu et Agravain, il nous décrit la cour française qui cherche à imiter la cour du Dieu d’Amour, et il fait les éloges du condottiere Galéas de Mantoue qui aimerait ressembler à Tristan ou Palamède.

Le caractère ‘autoportraitiste’ du roman était le deuxième facteur qui a influencé mes choix méthodologiques. Dès le début, Thomas suggère à ses lecteurs que le Chevalier est une sorte d’*alter ego* qui erre dans le monde de la fiction. Ces correspondances entre personnage et auteur (il serait sans doute erroné de parler d’‘identité’) sont particulièrement accentuées dans le manuscrit parisien qui appartenait au marquis: ici, nous apprenons que le Chevalier est un descendant d’une ancêtre légendaire, Griseldis de Saluces, et qu’il est, comme Thomas, le petit-fils de la comtesse Richarde de Saluces. Ces allusions marquées à sa propre personne exigeaient une explication qui ne pouvait être trouvée qu’à l’aide d’une étude approfondie des rapports entre le texte et le monde dont il faisait partie. Richard Trachsler a rangé ma démarche dans «la tradition de ‘l’Homme et l’Œuvre’». C’est le seul point de son compte-rendu où je suis en désaccord avec ce qu’il écrit, car je ne vois aucun rapport entre mes propres études et celles de cette tradition. Celle-ci se mouvait dans un cercle clos où la biographie devait expliquer l’œuvre et l’œuvre la biographie. En revanche, l’histoire fonctionnelle dont je suis redevable opère en dehors de ce cercle en interprétant le texte comme une réponse aux questions posées par une situation sociale déterminée, une situation qu’il faut pouvoir reconstruire à l’aide de sources extra-littéraires. Sous cet angle, les rapports entre ‘l’Homme et l’Œuvre’ apparaissent beaucoup plus différenciés, leur description beaucoup moins arbitraire: ce n’est pas la personnalité de l’auteur qui est au centre, mais la fonction historique du texte. Or, le *Chevalier errant* représente, dans ce cadre théorique, un cas singulier. L’œuvre du marquis est, dans la littérature européenne, le premier roman écrit par un prince; de surcroît, nous savons que les circonstances de la genèse du *Chevalier errant* ont été exceptionnelles. Lorsque, autour de l’an 1396, Thomas composa son roman, il se voyait confronté à une multitude de problèmes: il commençait son règne en captivité, son avenir politique était précaire à cause de ses voisins beaucoup plus puissants; de plus il vivait – chose inouïe pour un prince de quarante ans – dans le célibat et n’avait pas encore résolu la

question de la succession, cruciale pour la survivance de son petit Etat. Elle était, résumée de manière approximative, la situation à laquelle répondait le marquis en écrivant son long roman. *Le Chevalier errant* devait documenter une sorte de conversion: la «branche» d'Amour signalait le désaveu d'un certain style de vie courtois, façonné suivant des modèles littéraires; la «branche» de Fortune représentait la prise de conscience selon laquelle tout pouvoir est passager; la «branche» de Connaissance enfin annonçait la résolution de ne plus refuser le mariage et de mener une vie pieuse.

On ne pouvait donc pas négliger le rang social de l'auteur si on voulait tenter une lecture historique du roman – c'était le troisième facteur dont j'ai essayé de tenir compte dans mon approche. La position du marquis dans le champ littéraire diffère par essence de celle des autres grands auteurs de son époque – ce qui explique peut-être le fait qu'il ne les cite pas. Un prince ne pouvait pas avoir la même conception de son 'travail créateur' qu'un écrivain intellectuel au service d'un seigneur ou d'un public citadin. Les références autobiographiques dans le *Chevalier errant* ont, pour cette raison, une valeur complètement différente de celle des allusions autobiographiques qu'on trouve dans les œuvres de Jean Froissart, Eustache Deschamps ou Christine de Pizan. Thomas ne parlait pas de sa vie en tant qu'artiste dépendant de la grâce et de la largesse de ses mécènes, mais en tant qu'homme politique qui avait pris la plume *malgré* sa position sociale¹⁰.

La richesse des sources qui élucident le contexte du *Chevalier errant* permet de telles différenciations, mais elle renferme aussi des dangers. Richard Trachsler remarque avec justesse vers la fin de son compte-rendu que la tentation est grande de faire déboucher l'interprétation du roman dans une narration plus ou moins inventée, forgée sur des informations externes. S'il est vrai que toute reconstruction historique présente des éléments fictionnels, il est aussi vrai que ceux-ci ne sont justifiables que par leur valeur heuristique qu'aucun document ne doit réfuter. Dans mon livre, j'ai essayé de suivre cette maxime. Le passage cité

¹⁰ Le rapprochement entre ces auteurs et Thomas de Saluces, suggéré par Jean-Claude MÜHLETHALER dans son compte-rendu de mon livre dans *Romanische Forschungen*, 118 (2006), pp. 103-06, devrait donc mettre en relief plutôt les différences que les ressemblances. Cf. ma comparaison entre la leçon sur la chevalerie donnée par Connaissance dans le *Chevalier errant*, *Le livre du chemin de long estude* de Christine de Pizan et *Le Songe du Vieil Pelerin* de Philippe de Mézières (pp. 158-67 de *Die Lanze und die Feder*). Pour les contradictions qui caractérisent la littérature des écrivains aristocrates de la Renaissance et qui persistent jusqu'à la fin de l'Ancien Régime cf. Edoardo COSTADURA, *Der Edelmann am Schreibpult. Zum Selbstverständnis aristokratischer Literaten zwischen Renaissance und Revolution (Castiglione, Montaigne und La Rochefoucauld, Retz, Chateaubriand, Alfieri)*, Tübingen, Niemeyer 2006 (Mimesis 46).

par Richard Trachsler où j'affirme que Valéran, le fils aîné illégitime de Thomas, jouait un rôle important dans les projets politiques de son père et qu'il était un destinataire privilégié de son roman (pp. 211 sqq.), en est un bon exemple. Cette conjecture ne me semble pas seulement valide parce qu'elle se fonde sur de nombreux témoignages de la fin du XIV^e et du début du XV^e siècles¹¹, mais encore parce qu'elle aide à éclairer ce qui resterait sinon dans l'ombre: elle explique la fonction des épisodes généalogiques du roman et donne une clé pour déchiffrer le programme iconographique des fresques dans le château de la Manta.

On aurait pourtant la vue courte si l'on croyait qu'on peut tout expliquer dans le *Chevalier errant* par les données historiques. Une telle approche 'de l'extérieur' nierait le caractère ludique du roman dans lequel beaucoup d'éléments de la narration – soit du discours, soit de l'histoire – ont un statut 'autonome': aucune étude du *Chevalier errant* ne peut négliger la complexité littéraire du roman, ses multiples effets d'écho, ses niveaux métatextuels et ses allusions habilement cachées à d'autres œuvres. Pour cette raison, l'analyse du texte forme le véritable noyau de mon livre (chap. V-VIII). Mais il ne faut pas oublier que les structures narratives comportent, elles aussi, une dimension pragmatique dont on ne peut guère surestimer l'importance: la composition d'un roman dépend toujours des circonstances de sa réception, et, à l'époque de Thomas de Saluces, ces facteurs ne pouvaient pas être les mêmes que ceux qui déterminent la littérature d'aujourd'hui. Ainsi, réfléchir sur le mode de lecture inscrit dans le *Chevalier errant* a été un dernier aspect essentiel dont j'ai voulu tenir compte dans mon analyse du roman. Contrairement à ce qu'écrit Jean-Claude Mühlethaler dans son compte-rendu de mon livre, je m'écarte sur ce point de Florence Bouchet qui, à partir d'un article de Paul Saenger, présuppose dans sa thèse une lecture silencieuse et individuelle du roman¹². Dans *Die Lanze und die Feder*, je suis une autre piste tracée par l'étude fondamentale de Joyce Coleman sur la réception littéraire à la fin du Moyen Âge¹³. Coleman montre que, dans les pays de langue française, des textes littéraires comme celui de Thomas de Saluces étaient souvent lus à haute voix devant de petits cercles d'amateurs. On peut très bien s'imaginer que le marquis déclamait son œuvre en personne,

¹¹ Pour les rapports entre Valéran et Thomas cf. aussi l'article récent de Luigi PROVERO, «L'onore di un bastardo», in *Ludovico I marchese di Saluzzo. Un principe tra Francia e Italia (1416-1475)*, a cura di Rinaldo COMBA, Cuneo, Società per gli studi storici della provincia di Cuneo, 2003, pp. 73-85.

¹² Cf. MÜHLETHALER, art. cit., p. 104, BOUCHET, pp. 337-47, et Paul SAENGER, «Silent reading: Its impact on late medieval script and society», *Viator*, 13 (1982), pp. 367-414.

¹³ Cf. Joyce COLEMAN, *Public reading and the reading public in late medieval England and France*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996 (Cambridge Studies of Medieval Literature 26).

chaque jour un morceau, et que ses auditeurs étaient les membres les plus importants, les plus cultivés et les plus intimes de sa cour. Cette hypothèse peut être faite aussi bien au niveau de l'histoire (la récitation des *Vœux du Paon* devant le Dieu d'Amour) qu'au niveau du discours (les multiples apostrophes et les changements des voix qui narrent). Les idées de Coleman sur ce qu'elle appelle «aurality» servent de véritable point de jonction entre mon analyse structurale du *Chevalier errant* et mon interprétation 'sociologique'. Elles expliquent, en outre, un trait particulier du roman signalé par Richard Trachsler dans son livre *Disjointures – Conjointures*: la narration elliptique qui exige un lecteur attentif et connaisseur¹⁴. Loin d'être dû à l'incapacité littéraire du marquis, le style allusif, parfois même lacunaire qui caractérise le *Chevalier errant* renvoie à la sphère orale de la cour de Saluces où Thomas pouvait compléter, commenter et discuter ce qu'il avait écrit. L'exégète moderne, qui imagine une telle pratique littéraire, peut essayer de reprendre le fil de ce discours et il peut tenter de reconstruire, à partir du texte lui-même et des textes qui l'entourent, ses multiples significations.

Toutes ces réflexions permettent-elles vraiment un «renouveau méthodologique où l'attention portée au texte va de pair avec l'intérêt pour le monde empirique»? Ce jugement de Richard Trachsler est fort obligeant, mais je crains que mon mérite soit bien moindre. Mon approche n'est pas aussi originale; elle se base – je viens de le montrer – sur une combinaison de perspectives bien connues (anciennes, modernes) et, contrairement à ce qu'on a pu en dire, conciliables. Si j'ai trouvé un certain équilibre entre l'analyse esthétique et l'analyse historique, je le dois principalement à la richesse extraordinaire du matériel que j'avais à ma disposition, car toute décision méthodologique dépend des données spécifiques qui caractérisent l'objet que l'on veut étudier. L'approche sociocritique que j'ai proposée dans *Die Lanze und die Feder* ne peut donc être qu'un modèle incomplet pour d'autres études. Mon livre n'établit pas *dedoxa* interprétative pour l'avenir, il indique seulement une voie possible, un chemin qu'on n'avait plus suivi parce qu'on le croyait désormais obstrué et impraticable, bien qu'il promette des aventures passionnantes. C'est dans ce sens que j'aimerais conclure ma réponse: par un appel à un *nouvel esprit de recherche* qui ne devrait pas être limité par la distinction simplificatrice faite entre «part destre» (par exemple une théorie intertextuelle 'juste') et «part senestre» (par exemple une théorie sociologique 'erronée'). Il y a dans le domaine de la littérature médiévale une multitude d'alternatives méthodologiques qui ne s'excluent pas, si elles sont affranchies des anciennes contraintes idéologiques. Une approche centrée sur le texte peut être en effet historiquement aussi valide qu'une étude qui inclut

¹⁴ Cf. TRACHSLER, pp. 330 sq.

des informations externes au texte¹⁵. Le nouvel esprit de recherche, dont je viens de parler, ne devrait pas hésiter à choisir plusieurs points de vue en combinant des méthodes différentes. Car on aurait tort de croire que la divergence des perspectives produise une distorsion de notre vision de la littérature médiévale; elle permet, bien au contraire, d'en construire une image plus complète.

Robert FAJEN
Universität Würzburg

Bibliographie

Textes

Thomas III de Saluces, *Le livre du Chevalier errant*, Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria L. V. 6.

Tommaso III di Saluzzo, *Le Livre du Chevalier errant*, a critical edition by Marvin James WARD, Ph.D. University of North Carolina, Chapel Hill, 1984.

Etudes

BOUCHET, Florence, *Lire, voir, écrire au XIV^e siècle: étude du Livre du Chevalier errant de Thomas de Saluces*, Thèse, Paris IV-Sorbonne, 1995.

COLEMAN, Joyce, *Public reading and the reading public in late medieval England and France*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996 (Cambridge Studies of Medieval Literature 26).

COSTADURA, Edoardo, *Der Edelmann am Schreibpult. Zum Selbstverständnis aristokratischer Literaten zwischen Renaissance und Revolution (Castiglione, Montaigne und La Rochefoucauld, Retz, Chateaubriand, Alfieri)*, Tübingen, Niemeyer 2006 (Mimesis 46).

ECO, Umberto, *Sei passeggiate nei boschi narrativi. Harvard University, Norton Lectures 1992-1993*, Milano, Bompiani, 1995.

GORRA, Egidio, «Il cavaliere errante di Tommaso III di Saluzzo», in ID., *Studi di critica letteraria*, Bologna, Zanichelli, 1892, pp. 1-110.

ISER, Wolfgang, *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, 4^e éd., München, Fink, 1994.

¹⁵ Cf., par exemple, Milena MIKHAÏLOVA, *Le présent de Marie*, Paris-New York-Amsterdam, Diderot Editeur, 1996.

- JAUSS, Hans Robert, «Alterität und Modernität der mittelalterlichen Literatur», in ID., *Alterität und Modernität der mittelalterlichen Literatur . Gesammelte Aufsätze 1956-1976*, München, Fink, 1977, pp. 9-35.
- MANFRONI, Camillo, *Il Cavaliere errante del Marchese Tommaso III di Saluzzo*, Livorno, Giusti, 1890.
- MIKHAÏLOVA, Milena, *Le présent de Marie*, Paris-New York-Amsterdam, Diderot Editeur, 1996.
- MÜHLETHALER, Jean-Claude, «Robert Fajen, *Die Lanze und die Feder . Untersuchungen zum Livre du Chevalier errant von Thomas III., Markgraf von Saluzzo*, Wiesbaden, Reichert, 2003», *Romanische Forschungen*, 118 (2006), pp. 103-06.
- PROVERO, Luigi, «L'onore di un bastardo», in *Ludovico I marchese di Saluzzo. Un principe tra Francia e Italia (1416-1475)*, a cura di Rinaldo Comba, Cuneo, Società per gli studi storici della provincia di Cuneo, 2003, pp. 73-85.
- RUHE, Ernstpeter, «Der Chevalier errant auf enzyklopädischer Fahrt», in *Artusrittertum im späten Mittelalter . Ethos und Ideologie. Vorträge des Symposiums der deutschen Sektion der Internationalen Artusgesellschaft vom 10.-13. 11. 1983 im Schloss Rauischholzhausen*, éd. par Friedrich WOLFZETTEL, Giessen, Wilhelm Schmitz Verlag, 1984, pp. 159-76.
- SAENGER, Paul, «Silent reading: Its impact on late medieval script and society», *Viator*, 13 (1982), pp. 367-414.
- SEGRE, Cesare, «Appunti su *Le chevalier errant* di Tommaso III di Saluzzo», in *Mélanges de Philologie et de Littérature médiévale offerts à Michel Burger*, éd. par Jacqueline C ERQUIGLINI-TOULET et Olivier C OLLET, Genève, Droz, 1994, pp. 355-60.
- TRACHSLER, Richard, *Disjointures – Conjointures. Etude sur l'interférence des matières narratives dans la littérature française du Moyen Age*, Tübingen-Basel, A. Francke Verlag, 2000 (Romanica Helvetica 120).

Dominique BILLY, Paolo C ANETTIERI, Carlo P ULSONI, Antoni R OSSELL, *La Lirica galego-portoghese. Saggi di metrica e musica comparata*, Roma, Carocci, 2003, 238 pp.

In un panorama critico che, negli ultimi anni, si è interessato alla lirica galego-portoghese soprattutto sul versante della classificazione e raccolta del corpus profano – i cui risultati si apprezzano particolarmente nei più recenti lavori pro-

dotti da studiosi iberici ¹ – un'opera come *La lirica galego-portoghese* si pone anzitutto come prezioso strumento di lavoro, dotato del fondamentale merito di aprire notevoli spazi d'indagine capaci di travalicare la dimensione puramente tecnica e sincronica delle analisi metriche e musicologiche, verso una prospettiva storica che, attualmente, risulta forse l'aspetto passibile di maggiori approfondimenti.

Un primo merito va ascritto alla compresenza, a nostro avviso fondamentale per qualsiasi studio di questa produzione lirica, di un'immagine individuale ed autoctona della poesia dei *trobadores* e continui rimandi d'ordine comparatistico. La necessità principale è inquadrare con più precisione e spirito analitico le modalità attraverso cui si esplica la conoscenza dei trovatori occitanici da parte dei poeti galego-portoghesi, per meglio comprendere il rapporto di dipendenza che lega il modello trobadorico alla lirica peninsulare. Si vedrà che, come avviene sul versante teorico (l'incidenza pressoché nulla in area iberica occidentale dei trattati di arte poetica in lingua provenzale) e su quello meramente linguistico (*trobadores* e *xogrades*, si sa, non eccellono certo nel perfetto uso della lingua occitana, nei pochi casi in cui si cimentino con essa), anche sotto il punto di vista dei rapporti formali si assiste ad un adattamento più che a un accoglimento; ciò avviene secondo processi analizzabili separatamente, il cui studio approfondito può rendere un'immagine dei trovatori galego-portoghesi capaci di elaborare una poesia allogena, al di là delle ormai poco credibili posizioni galegocentriche riguardo alla questione della presunta origine popolare della *cantiga d'amigo* e, di conseguenza, del suo rapporto con le *Karğat* mozarabiche.

Ciò si desume dal densissimo studio di Dominique Billy («L'arte delle connessioni nei *trobadores*», pp. 11-111), di difficile accessibilità ai non specialisti, il quale suddivide in sette procedimenti fondamentali quella che viene chiamata «l'arte delle connessioni»: *replicatio*, *alternantia*, *commutatio*, *retrogradatio*, *concatenatio*, *circumlatio*, *recapitulatio*. In questa struttura, come l'autore avverte subito, i *trobadores* riescono ad elaborare talvolta forme autonome, ma sotto il denominatore comune di una sostanziale libertà e asistematicità rispetto all'estetica estremamente regolata dei trovatori. L'aspetto puramente formale della lirica peninsulare è un nodo importante per comprendere la natura del corpus profano – un discorso differente si dovrà fare per le *Cantigas de Santa Maria*, anche

¹ L'intero corpus profano è raccolto in Mercedes BREA *et. al.*, *Lirica profana galego-portuguesa. Corpus completo das cantigas medievais, con estudio biográfico, análise retórica específica*, 2 voll., Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1996. I testi contenuti in questa edizione sono accessibili anche in un database del sito curato dal *Centro Ramon Piñeiro para a investigación en humanidades* (www.cirp.es/WXN/wxn/homes/bdo.html).

se Billy si limita a pochi cenni nel finale del suo contributo – il che ha portato, in passato, ad opinioni differenti e posizioni ancora oggi lontane dal raggiungere una conclusione definitiva (si ricordi la diatriba sul parallelismo formale che ha coinvolto Roman Jakobson e Giuseppe Tavani)². Basti dire qui che, a nostro avviso con ragione, Billy pensa che il gusto per la ripetizione ed il parallelismo, vero e proprio carattere peculiare di questa produzione, non rappresenti l'immagine di un'estetica fissa e statica; in particolare, il modo in cui Billy mette in luce gli esiti cui portano, ad esempio, i procedimenti di *alternantia* e *concatenatio*, riesce con successo a fornire un quadro più dinamico rispetto al giudizio piuttosto drastico di Anna Ferrari³, anche evidenziando alcuni parallelismi con certi brani trobadorici. Si veda, come esempio valevole per tutti, la *cantiga A la u vaz que la Torona* di Garçia Mendez d'Eixo (cfr p. 66), che presenta uno schema inedito nel repertorio metrico di Frank⁴ ed è composta in provenzale!

Indubbiamente, la folta griglia teorica disegnata dall'autore di questo primo saggio porta ad alcuni episodi di eccessiva rigidità: lo notiamo a pagina 62, quando egli nota che il processo di retrogradazione attuato in un testo da Bernal de Bonaval non riesce a concludersi alla perfezione, in quanto l'autore non si sarebbe accorto della possibile applicazione di una formula permutativa che lo avrebbe reso, per così dire, più aderente allo schema disegnato da Billy. Allo stesso tempo, appare necessario riconsiderare l'iniziale affermazione che vorrebbe *repetitio* ed *aequivocatio* al centro della retorica dei *trobadores*: pacifica nel primo caso, ben più complessa da verificare per il secondo, se si considera gli esigui casi, all'interno del corpus, di *aequivocatio* vera e propria, misurata cioè sul duplice valore di una parola o un sintagma: come la leggiamo, insomma, nelle *Leys d'Amors*⁵ e come lo stesso Billy sembra intenderla. Senz'altro, gli equivoci

² Giuseppe TAVANI, «Parallelismo e iterazione. Appunti in margine al criterio di pertinenza», *Cultura Neolatina*, XXXIII (1973), pp. 9-32.

³ Cfr. p. 12 e 93 (nota 7); le opinioni della studiosa romana in proposito si trovano in ANNA FERRARI, «Parola-rima», in *O cantar dos trobadores : Actas do Congreso celebrado en Santiago de Compostela entre os días 26 e 29 de abril de 1993*, coordinación xeral: Mercedes BREA, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1993, pp. 121-36.

⁴ István FRANK, *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, Paris, Champion, 1953, 2 voll.

⁵ Il trattato si soffermerà più volte su fenomeni riconducibili all'*aequivocatio*, sia dal punto di vista metrico ('*rims equivocz*') che semantico; nella prima *Partida* il *mot equivoc* è così definito: «*Motz equivocz es cant un motz ha diverses significatz* » (cito dall'edizione di Adolphe-Félix GATIEN-ARNOULT, *Las flors del Gay Saber, estiers dichas las Leys d'Amors*, Toulouse, 1841-1843 (rist. anast. Genève, Slatkine, 1977), pp. 54-55. In seguito, nella terza *Partida*, si riprenderà più dettagliatamente l'argomento nell'analisi dei *noms equivocz*, definiti sotto l'aspetto semantico: « *Et enayssi equivocaios se fay en respieg du meteyz vocable significan diverses causas o diverses faytz o cascu daquetz sinonimitatz fay lo contrari segon que auziratz ades* » (Ibid. p. 34).

e i doppi sensi che informano la *cantiga d'escarnho* non si dovranno misurare tanto sul piano metrico, quanto su quello propriamente semantico, in termini di sinonimia e polisemia, ravvisabili lungo l'intero asse del testo e sovente generatori di fenomeni parodici nei confronti dell'ispirazione più tradizionalmente amoroso-cortese. La tecnica del *mot equivoc* provenzale, definita nelle *Leys* come l'impiego di due termini omografi e omofoni aventi un duplice valore semantico, è invero utilizzata scarsamente dai poeti galego-portoghese; i numerosi casi di *aequivocatio* nei testi di *trobadores* e *xogrades* sono agiscono invece in maniera più diffusa, tramite continui giochi allusivi, spesso comprensibili con raffronti intertestuali e quindi valutabili in una prospettiva più ampia del semplice gioco retorico innescato dal *mot equivoc*. Allo stesso tempo, la definizione del *dobre*, così chiamato nella cosiddetta *Arte de Trovar*⁶, pecca forse di un'eccessiva semplificazione; sebbene non si tratti di un problema di facile solubilità, pare fuorviante limitare l'azione di questo fenomeno di *repetitio* simmetrica ai soli rimanti.

Le conclusioni che è possibile trarre da quest'importante saggio, comunque, rendono necessaria un'indagine comparatistica anzitutto a livello formale, oltre che meramente tematica, fra le produzioni liriche provenzale e galego-portoghese. Toccare questo punto significa riconsiderare il *contrafactum*, che nel presente volume è contemplato sia sotto il punto di vista di ripresa metrico-strutturale che melodica; non si dimentichi che conosciamo con certezza la permanenza dell'accompagnamento musicale nell'esecuzione orale dei poemi di questo corpus, come invece non avveniva più, sebbene si tratti pressoché del medesimo periodo cronologico, nella corte siciliana di Federico II. Sappiamo anche, dalla breve Poetica preposta al codice Colocci-Brancuti⁷, che questa for-

⁶ Di questo breve e lacunoso trattato di poetica, posto in apertura del codice Colocci-Brancuti (cfr. *infra*), si veda l'edizione critica Giuseppe T AVANI, *Arte de Trovar do Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa. Introdução, edição critica e fac-simile*, Lisboa, Colibri, 1999.

⁷ Il codice Colocci-Brancuti conservato in Portogallo nella Biblioteca Nazionale di Lisbona, noto con la sigla B, tramanda il maggior numero di poesie profane peninsulari; assieme al testimone della Biblioteca Vaticana (siglato V), di probabile antigrafo comune a B, contiene tutti e tre i generi del corpus poetico peninsulare (*cantiga d'amor*, *cantiga d'amigo* e *cantiga d'escarnho* e *maldizer*), mentre il *Cancionero de Ajuda*, conservato in Portogallo nella Biblioteca del Palazzo Reale dell'Ajuda, è il testimone più antico della lirica profana galego-portoghese e tramanda soltanto *cantigas d'amor*. Del codice B si vedano l'edizione semidiplomatica di Elza P AXECO-José Pedro MACHADO, *Cancionero de Biblioteca Nacional (Colocci-Brancuti)*, Lisboa, Edição da 'Revista de Portugal', 1949 e l'edizione fac-simile *Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancuti) - cod. 101991. Reprodução facsimilada*, Lisboa, Biblioteca Nacional, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982. Per il codice V: Theófilo BRAGA, *Cancionero português da Vaticana*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1878 (edizione critica); Ernesto MÓNACI, *Canzoniere portoghese della Vaticana*

ma di ripresa intertestuale e intermelodica poteva essere considerata come un genere vero e proprio – la *cantiga de seguir*, esplicitata secondo tre gradi, corrispondenti ad altrettanti livelli di maestria poetica. Questo primo aspetto del *seguir* è trattato dunque da Paolo Canettieri e Carlo Pulsoni («Per uno studio storico-geografico e tipologico dell'imitazione metrica nella lirica galego-portoghese», pp. 113-165), che rivedono e ampliano le già importanti conclusioni tratte da un saggio di qualche anno fa⁸.

Quest'ultimo contributo, i cui risultati sono stati elaborati seguendo una rigorosa procedura comparativa fra i repertori metrici delle rispettive liriche poste a confronto, solleva non poche curiosità e occasioni di ulteriori spunti. Evidenziare una contraffattura di un testo significa immaginare un rapporto diretto fra testo modello e testo contraffatto, nonostante il pur sempre presente pericolo di fenomeni di poligenesi di schemi metrico-melodici che godano di elevata fortuna; da ciò consegue la possibilità di ricostruire, in assenza di dati storici sicuri, il contesto materiale entro cui tali catene di testi si sviluppano e proliferano. I due autori allora si spingono ad ipotizzare rapporti diretti di una certa importanza; se è pacifico individuare la diffusione in area iberica, il cui centro sarebbe verosimilmente la corte aragonese, dei componimenti di Peire Vidal, e se già altri studi avevano evidenziato l'influsso diretto di Sordello da Goito⁹, non altrettanto immediata è l'ipotesi che vedrebbe due contraffattori di Peire Vidal, i fratelli Anes di Santiago, come compilatori (o promotori di una tale iniziativa) di un supposto *Liederbuch* del trovatore tolosano – certo non coincidente con il libro d'autore ipotizzato da AVALLE¹⁰ – costituendo così un tramite decisivo per la sua diffusione in terra iberica (cfr. pp. 145-46). L'affermazione è suggestiva ma è corroborata soltanto da dati desumibili dai testi, e quindi destinata a rimanere nel campo delle possibilità, ancorché verosimili.

Ma è sul versante dell'imitazione da modelli oitanici che l'analisi si rivela maggiormente interessante; le riprese di Alfonso X (sul modello di Moniot de

na, Cod. Vat. Lat. 4803, Halle, Niemeyer, 1875 (edizione diplomatica); facsimile a cura di Luis F. Lindley CINTRA, *El Cancioneiro português de la Vaticana (cod. 4803)*, Lisboa, Centro de Estudos Filológicos, 1973. Del Canzoniere dell' *Ajuda*, infine, fornisce edizione diplomatica Henry Hare CARTER, *Cancionero d'Ajuda / a diplomatic edition*, New York, Modern language association of America, 1941, mentre l'edizione critica è ad opera di Caterina MICHÁELIS DE VASCONCELLOS, *Cancionero de Ajuda*, Halle, Niemeyer, 1904, 2 voll.

⁸ Paolo CANETTIERI - Carlo PULSONI, «Contrafacta galego-portoghese», in *Medioevo y Literatura: Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Granada, 27 sept.-1 oct. 1993)*, edición de Juan PAREDES, Granada, Universidad de Granada, 1995, pp. 479-97.

⁹ Si legga soprattutto Vinçenç BELTRÁN, «Tipos y temas trovadorescos, XVI: Sordel en España», *Cultura Neolatina*, LX (2000), pp. 341-69.

¹⁰ D'Arco Silvio AVALLE, *Peire Vidal. Poesie*, 2 voll., Milano-Napoli, Ricciardi, 1960.

Paris), Lopo Liáns e Martin Soares (da una pastorella di Pierre de Corbie) evidenziano la conoscenza attiva, cioè giudicata degna di essere imitata, di una produzione lirica che, curiosamente, si trova sempre messa in secondo piano allorché si appronti uno studio comparatistico. Il fatto che l'imitazione riguardi una pastorella non è di poco conto, se consideriamo l'esiguità di tale genere nel corpus peninsulare. Viene inoltre da chiedersi perché buona parte dei *contrafacta* esogeni elencati da Canettieri e Pulsoni vengano accolti nel genere *d'escarnho* e *maldizer*, la cui retorica delle *palabras cubertas* già di per sé richiama un processo di alterazione semantica. Questo corno della ricerca andrebbe indagato a fondo, mettendo in evidenza il rapporto che sussiste fra un genere che è già di per sé stesso contraffattura, il sirventese, e *lecantigas d'escarnho* e *maldizer* galego-portoghesi. Risulta infine curioso che la conoscenza e imitazione di modelli oitanici avvengano sia in area castigliana – Alfonso X e Martin Soarez, portoghese che gravitò nella corte alfonsina – che in ambito galego, con Lopo Liáns.

Il contributo di Antoni Rossell è forse il più innovativo e denso di problematiche che meritano d'essere approfondite; il suo studio («Una nuova interpretazione intermelodica e intertestuale della lirica galego-portoghese», pp. 167-222), condotto su una direttrice parallela che accosta gli aspetti intermelodico e intertestuale, si rivolge in primo luogo alle *Cantigas de Santa Maria*, per poi ricollegarsi ai *contrafacta* profani già ravvisati da Canettieri e Pulsoni. Già le indispensabili premesse teoriche sollevano alcune questioni di primaria importanza, sebbene la materia trattata, come avverte lo stesso autore, non abbia mai goduto di monografie che ne portassero alla luce con chiarezza i principali nodi. Il dibattito sulla presunta origine araba delle melodie che accompagnavano le *cantigas* si lega ad una visione, oggi inaccettabile, di una presunta autoctonia popolare galega, paradigma impossibile da applicare alle canzoni mariane, giustamente evidenziate come elemento del tutto estraneo alle supposte tradizioni galiziane, non fosse altro che per la loro composizione nella corte castigliana di Alfonso X. Meno convincente è invece l'interpretazione in senso musicale della famosa *querelle* fittizia fra lo stesso Alfonso X e Pero da Ponte nel testo *Pero da Ponte, par 'o vosso mal*, in cui si accusa quest'ultimo di trovare 'alla maniera di Bernardo di Bonavalle', vale a dire secondo un modo di comporre melodie 'galeghizzante' e, dunque, disprezzato e da superare; Silvio Pellegrini, nel suo articolo del 1961¹¹, ebbe già a dimostrare come tale diatriba fosse di carattere affatto fittizio, riconducibile al ben esperito tema dello scherno letterario e, dunque, da non interpretare certo alla lettera come specchio di presunti manifesti poetici e

¹¹ SILVIO PELLEGRINI, «Pero da Ponte e il provenzalismo di Alfonso X», *Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli - Sezione romanza*, III (1961), pp. 127-37.

posizioni ideologico-letterarie, diversamente da ciò che talvolta si ravvisa in certi testi provenzali.

Anche il nodo del rapporto testo-musica tocca un punto fondamentale: la stessa nozione di *contrafactum* dovrà infatti riesaminarsi alla luce di una doppia direttrice, melodica e metrica, dal momento che Rossell avverte la non sempre perfetta corrispondenza fra frase musicale e prosodia (cfr. p. 180). L'autore propende per un'interpretazione aperta, a nostro giudizio molto avvedutamente, ponendo in primo piano la stretta interdipendenza fra intertestualità e intermelodicità. Proprio questo punto, allora, si rivela centrale, non solo nel contesto delle posizioni di Rossell, ma anche in una più ampia ottica che riassume le conclusioni di Canettieri e Pulsoni. Come dimostrato dallo studioso catalano, una forma di *seguir*, cioè di contraffattura, può essere operata sul piano melodico, vale a dire la ripresa del *son* di un testo preesistente per adattarlo (Rossell tende a non parlare di imitazione vera e propria, piuttosto di adattamento che presupponga un certo grado di ri-creazione). In questo caso, la ripresa esclusivamente formale, corrispondente al primo grado di sapienza poetica assegnato dal compilatore dell'*Arte de Trovar* nel capitolo dedicato alla *cantiga de seguir*, assumerebbe anche una valenza semantica: reimpiegare una melodia originariamente attribuita ad un inno mariano (cfr. p. 197, con il caso della pastorella di Guiraut de Bornelh *BdT* 242,64) per una canzone d'argomento profano assume una coloritura quasi provocatoria, si direbbe, legata dunque ad un procedimento di natura parodica. In questo modo, allora, si recupererebbe quella sorta di sovrappiù semantico applicabile alla terza ed ultima maniera di *seguir*, che come poc' anzi si è ricordato comprende anche il significato del testo, modificandone in senso deformante – e, dunque, parodico – il dettato originario; in altre parole, anche la ripresa di strutture formali investe l'aspetto semantico del testo, evidenziando in tal modo la valenza ideologica della pratica contraffattoria.

In questi termini, sarà allora stimolante proseguire l'analisi proposta dai saggi che costituiscono il secondo ed il terzo capitolo di questo volume indagando il campo delle contraffatture parodiche, giocate all'interno del corpus profano ed individuare così una distinzione fra *contrafacta* esogeni (provenzali e oitanici) ed endogeni, questi ultimi composti secondo modalità differenti. Il tutto continuando a chiedersi perché sia pervenuto così poco dell'originaria notazione musicale, giacché i tre codici A, B e V che tramandano la lirica profana, ne risultano privi; è verosimile pensare alla progressiva perdita delle trascrizioni melodiche in corrispondenza della fase della tradizione che diede vita alle prime grandi raccolte antologiche¹²?

¹² Resta fondamentale l'ipotesi di stratificazione della tradizione lirica galego-portoghese delinea-

Gli spunti teorici proposti in questo volume, in particolar modo nel contributo di Rossell, mostrano dunque quanto ancora sia possibile intervenire nel campo dello studio della lirica galego-portoghese, in un fruttuoso rapporto fra analisi prettamente filologiche e divenire storico, indispensabili entrambi per comprendere questa parte del sistema letterario medievale. Per poter proseguire siffatti campi di studio, è necessario disporre di alcuni strumenti di lavoro che aiutino a chiarificare alcuni capisaldi teorici e metodologici: questo volume riesce pienamente nell'intento, dimostrando di poter occupare una posizione importante nell'intera bibliografia riguardante le lirica peninsulare duecentesca.

Simone MARCENARO
Università di Genova

Bibliografia

- AVALLE, D'Arco Silvio, *Peire Vidal. Poesie*, 2 voll., Milano-Napoli, Ricciardi, 1960.
- BELTRÁN, V inçenç, «Tipos y temas trovadorescos, XVI: Sordel en España», *Cultura Neolatina*, LX (2000), pp. 341-69.
- BREA, Mercedes (*et al.*), *Lírica profana galego-portuguesa. Corpus completo das cantigas medievais, con estudio biográfico, análise retórica específica*, 2 voll., Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1996.
- Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancuti) - cod. 101991. Reprodução facsimilada*, Lisboa, Biblioteca Nacional, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982.
- CANETTIERI, Paolo – PULSONI Carlo, «Contrafacta galego-portoghesei», in *Medioevo y Literatura: Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Granada, 27 sept.-1 oct. 1993)*, edición de Juan PAREDES, Granada, Universidad de Granada, 1995, pp. 479-97.
- CARTER, Henry Hare, *Cancionero d'Ajuda*, New York, Modern Language Association of America, 1941.
- CINTRA, Luis F. Lindley, *El Cancioneiro português de la Vaticana (cod. 4803)*, Lisboa, Centro de Estudos Filológicos, 1973.
- FERRARI, Anna, «Parola-rima», in *O cantar dos trovadores: Actas do Congresso*

ta nel densissimo volume di Antonio RESENDE DE OLIVEIRA, *Depois do espectáculo trovadoresco. A Estrutura dos Cancioneiros Peninsulares e as Recolhas dos Séculos XIII e XIV*, Lisboa, Colibri, 1994.

- celebrado en Santiago de Compostela entre os días 26 e 29 de abril de 1993*
 coordinación xeral: Mercedes B REA, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1993, pp. 121-36.
- FRANK, István, *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, Paris, Champion, 1953, 2 voll.
- GATIEN-ARNOULT, Adolphe-Félix, *Las flors del Gay Saber , estiers dichas las Leys d'Amors*, Toulouse 1841-1843 (rist. anast. Genève, Slatkine, 1977)
- MICHÄELIS DE VASCONCELLOS, Caterina, *Cancionero de Ajuda*, Halle, Niemeyer, 1904, 2 voll.
- MONACI, Ernesto, *Canzoniere portoghese della Vaticana, Cod. Vat. Lat. 4803*, Halle, Niemeyer, 1875.
- PAXECO Elza – M ACHADO, José Pedro, *Cancionero de Biblioteca Nacional (Colocci-Brancuti)*, Lisboa, Edição da 'Revista de Portugal', 1949.
- PELLEGRINI, Silvio, «Pero da Ponte e il provenzalismo di Alfonso X», *Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli - Sezione omanza*, III (1961), pp. 127-37.
- RESENDE DE OLIVEIRA, Antonio, *Depois do espectáculo trovadoresco. A Estrutura dos Cancioneiros Peninsulares e as Recolhas dos Séculos XIII e XIV*, Lisboa, Colibri, 1994.
- TAVANI, Giuseppe, *Arte de Trovar do Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa. Introdução, edição crítica e fac-simile*, Lisboa, Colibri, 1999.
- TAVANI, Giuseppe, «Parallelismo e iterazione. Appunti in margine al criterio di pertinenza», *Cultura Neolatina*, XXXIII (1973), pp. 9-32.

Réponse à Simone Marcenaro

Le généreux compte-rendu de Simone Marcenaro laisse bien apparaître l'apport de l'ouvrage qui confronte la poésie des *trobadores* à celle de leurs homologues occitans, et met ainsi en valeur la spécificité et l'originalité d'une poésie lyrique qui a connu une évolution propre, vraisemblablement sur la base d'anciens substrats. Ses remarques attirent en retour quelques réflexions, de même que la prise en compte d'éléments nouveaux qui nous permettront d'apporter quelques compléments ou rectificatifs. Nous aimerions notamment préciser l'influence des troubadours sur la confection des *Cantigas de Santa Maria* (CSM), avec la discussion d'un cas de contrefaçon impliquant une composition parodique occitano-catalane, et revenir sur quelques remarques de Marcenaro.

Nous remercions la rédaction de la *Revue Critique de Philologie Romane* qui nous donne ainsi l'opportunité de donner dans cette réponse à l'ouvrage recensé des éclaircissements que nous espérons utiles.

Il est certain que le corpus profane et celui des *CSM* soulèvent des problèmes différents: on ne peut en effet que constater la divergence fondamentale qui oppose les formes des deux corpus qui présupposent des traditions à ce point différentes que Tavani avait décidé d'exclure le recueil religieux de son répertoire métrique¹. Encore convient-il de remarquer que les formes les plus répandues, celles de type zadialesques avec refrain monorime (BB / aaab), sont bien attestées dans le répertoire profane, où elles sont il est vrai généralement dépourvues de refrain initial, comme dans une *cantiga d'escarnho* d'Alfonso lui-même (T 18,1: *Achei Sancha Anes encavalgada*): leur faible représentation montre cependant qu'il s'agit pour les *trobadores* d'une forme d'emprunt qui n'est pas représentative. Ce qui semble en revanche commun est l'influence de la poésie des troubadours qui s'exerce de façon certes limitée mais significative dans le corpus religieux à travers l'utilisation des techniques des *coblas unissonans*² ou des *coblas doblas*. L'utilisation des *coblas singulares* semble même avoir pu faire l'objet d'un soin particulier comme en témoignent quelques réécritures visant à supprimer des reprises de rimes intempestifs³. Cependant, si l'on met de côté le cas de CSM 1 sur lequel nous allons revenir, les techniques de reprise de rimes en réseaux ne s'y rencontrent que dans des formes étrangères au *trobar* occitan, adaptation qui témoigne de l'originalité fondamentale des *CSM* au contraire des *trobadores* qui n'utilisent ces types de réseaux de rimes que dans des *descantigas de maestria* empreintes de l'esthétique, adaptée ou non, des troubadours. Plus particulièrement significatif paraît le cas remarquable de l'imitation de l'*alba* de Cadenet dans CSM 340⁴, mais la singularité de cette référence dont A. Rossell a parfaitement bien montré les raisons d'être met d'autant plus en relief le peu d'influence que les troubadours ont pu exercer sur les *CSM*. Quant aux *coblas*

¹ Cette lacune est comblée depuis un an par Maria Pia BETTI, dans son *Repertorio metrico delle «Cantigas de Santa María di Alfonso X di Castiglia»*, Pisa, Pacini Editore, 2005.

² Une correction p. 32: il s'agit du n° 414 (abbacceda), non du n° 10. Il convient d'ajouter la *cantiga de loor* n° 160 comme utilisant cette technique (aaB).

³ Cf. Valeria BETOLUCCI-PIZZORUSSO, «Primo contributo all'analisi delle varianti redazionali nelle *Cantigas de Santa Maria*», in *Cobras e Son. Papers on the Text, Music and Manuscripts of the «Cantigas de Santa Maria»*, éd. par Stephen P. ARKINSON, Oxford, Legenda, 2000, pp. 106-18, à propos de CSM 53, 132 et 255.

⁴ Dans sa contribution, Rossell affirme, p. 199, que Alfonso X a utilisé exactement la structure métrique de son modèle. De fait, on peut y relever des modifications métriques au niveau des trois derniers vers, avec le changement de genre de la troisième rime et la substitution du pentasyllabe à l'heptasyllabe aux vers 8 et 9:

unissonans de CSM 1 qui occupe une position clé dans la collection, on s'aperçoit qu'elles s'appliquent à une forme strophique qui s'inscrit davantage dans la tradition des trouvères, tout comme la strophe de CSM 400, avec le mètre 8 + 6', et que la première et la dernière *cantiga de loor* du ms. de l'Escorial soient les seules pièces du recueil à utiliser ce mètre comme à être dépourvues de refrain constitue de toute évidence un indice qu'il reste à interpréter, mais qui ne va pas dans le sens du modèle troubadouresque. Les pièces qui se rapprochent le plus de CSM 1 sont d'un côté une pastourelle française à refrain onomatopéique (R 569), de l'autre une chanson pieuse de Lanfranc Cigala (*En chantan d'aquest segle fals*) et un *sirventes* de Bertran de Lamanon (*De l'arcivesque*) qui seraient partis d'un modèle français selon Asperti⁵:

| | | | | | | | | | | | | | |
|-------------------|---|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|---|----|
| | a | b | a | b | b | a | b | b | a | b | | | |
| CSM 1: | 8 | 6' | 8 | 6' | 6' | 8 | 6' | 6' | 8 | 6' | | | |
| | a | b | a | b | b | c | c | b | b | x | b | | |
| BtAlam, LanfrCig: | 8 | 6' | 8 | 6' | 6' | 4 | 4 | 6' | 6' | 4 | 6' | | |
| | a | a | b | a | a | b | b | a | c | c | d | D | C |
| R 569: | 4 | 4 | 6' | 4 | 4 | 6' | 6' | 8 | 6' | 6' | 8 | 8 | 6' |

Les pièces occitanes remplacent le dernier octosyllabe par un tétrasyllabe non rimé dont l'interprétation est ambiguë⁶; R 569 redouble par contre cet octosyllabe. On peut remarquer que les pièces occitanes introduisent une troisième rime, et la pastourelle une quatrième, et les deux utilisent des *coblas singulars*, ce qui n'est pas pour les rapprocher de notre *cantiga* dont les *coblas unissonans* sont naturellement plus proches des canons troubadouresques que de ceux des trouvères. La mélodie conservée de la pastourelle n'a rien de commun avec CSM1, et celles des pièces occitanes n'a malheureusement pas été conservée. La formule métrique de la *cantiga* CSM 400 se retrouve par contre telle quelle dans

| | | | | | | | | | |
|----------|----|----|----|----|----|----|----|----|----|
| | a | a | a | b | b | b | c | c | d |
| CSM 340: | 7' | 7' | 7' | 7' | 3' | 7' | 7' | 7' | 7' |
| Cadenet: | 7' | 7' | 7' | 7' | 3' | 7' | 7' | 5' | 5' |

Cf. ALFONSO X EL SABIO, *Cantigas de Loor*, éd. par Martin G. C UNNIGHAM, Dublin, University College Dublin Press, 2000, pp. 234-35. Antoni Rossell revient sur ce cas d'attitude «anti-courtoise» dans «Les *Cantigas de Santa Maria*: stratégie et composition», in *L'Espace lyrique méditerranéen au moyen âge: nouvelles approches*, textes réunis par Dominique BILLY, François CLÉMENT et Annie COMBES, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2006, pp. 231-49, à la p. 243.

⁵ Sur ces pièces, cf. Stefano A SPERTI, «Contrafacta provenzali di modelli francesi», *Messana*, 8 (1991), pp. 5-49, aux pp. 28-34.

⁶ On peut le considérer comme le premier hémistiche d'un décasyllabe; cependant, dans la chanson pieuse, il s'agit d'un refrain, qui d'ailleurs rime en 'c' dans le troisième couplet.

une chanson attribuée à Gace Brulé, *Quant voi le dous tans venir* (R 1486), composée de trois *coblas doblas*, dont la mélodie est cependant différente:

| | | | | | | | | | |
|----------|---|----|---|----|---|---|----|---|----|
| | a | b | a | b | c | c | d | c | d |
| CSM 400: | 8 | 6' | 8 | 6' | 8 | 8 | 6' | 8 | 6' |
| | a | b | a | b | a | a | b | a | b |
| R 1486 | 8 | 6' | 8 | 6' | 8 | 8 | 6' | 8 | 6' |

Les formules de rimes diffèrent nettement: CSM 400 a trois rimes au lieu de deux dans la chanson française. La mélodie conservée de R1486 n'a rien à voir avec celle de notre *cantiga*. Une chanson de Renaut de Trie (à *coblas ternas*) qui a inspiré à deux reprises Peire Cardenal utilise une strophe qui ne diffère de celle de R 1486 que par l'adjonction finale d'un tétrasyllabe⁷.

Martin G. Cunningham voit dans CSM 240 *Os peccadores todos loarán*) un authentique *contrafactum* de la chanson de départie anonyme *S'anc vos ame* (PC 215c), conservée dans le manuscrit catalan de *San Joan de les Abadesses*⁸, que Isabel de Riquer et Maricarmen Gómez Muntané⁹ qualifient à juste titre de *desdansa* selon la définition du traité de Ripoll. Nous avons cependant exprimé une opinion contradictoire dans notre compte rendu de l'édition des *Cantigas de Loor de Santa Maria* dirigée par Elvira Fidalgo¹⁰, car tout nous semble indiquer une relation inverse. Tout d'abord, la pièce n'a pas la forme d'une *dansa* comme l'avancent non sans prudence Isabel de Riquer et Maricarmen Gómez Muntané¹¹ à la suite d'autres critiques, tout en s'accordant cependant avec eux à nuancer leur jugement: de forme BB / aaab (décasyllabes en l'occurrence), il s'agit en effet très exactement d'une forme largement attestée dans les *CSM*, dont la réalisation mélodique est au demeurant variable¹², avec des mètres variés, généralement monomètres (CSM 10, 13, 16, 17 etc.), parfois polymétriques (CSM 12, 14,

⁷ Cf John H. M ARSHALL, «Imitation of Metrical Form in the Old Provençal Lyric», *Romance Philology*, 32 (1978), pp. 32-34.

⁸ CUNNINGHAM, *Cantigas de Loor*, p. 189; éd. Isabel DE RIQUER avec la collaboration de Maricarmen GÓMEZ MUNTANÉ, *Las canciones de Sant Joan de les Abadesses: estudio y edición filológica y musical*, Barcelona, Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona, 2003.

⁹ Isabel DE RIQUER et Maricarmen GÓMEZ, «La *desdansa* de Sant Joan de les Abadesses: édition philologique et musicale», in *Convergences médiévales: Épopée, lyrique, roman, Mélanges offerts à Madeleine Tyssens*, éd. par Nadine H ENRARD, Paola M ORENO et Madeleine T HIRY-STASSIN, Bruxelles, De Boeck Université, 2001, pp. 389-401, à la p. 400.

¹⁰ Cf. *Revue Critique de Philologie Romane*, VI (2005) [c.r. 2006], pp. 57-65.

¹¹ «La *desdansa*», p. 400 (v. aussi p. 392).

¹² Cf. Vicente B ELTRÁN, «De zéjeles y *dansa*: orígenes y formación de la estrofa con vuelta», *Revista de Filología Española*, 64 (1984), pp. 239-80, aux pp.257-58; O. F LOQUET, «Modelli metrici e modelli musicali nelle *Cantigas de Santa Maria*», in *Canzoni iberici*, éd. Patrizia BOTTA,

19 etc.)¹³, qui connaît également des variantes avec des rimes internes (CSM 3, 4, 6, 8, 15, 18 etc.) qui en compliquent la structure en apparence, et qui a pu se prêter à diverses variations formelles. Cunningham décrit ainsi à juste titre la pièce, au niveau du texte, comme une forme zadjalesque. Isabel de Riquer estime que cette forme est attestée ailleurs chez les troubadours dans des textes de provenance catalane de la même période tardive¹⁴, soit deux autres pièces transmises par le même chansonnier de *San Joan*¹⁵ et une de Cerveri (PC 434,9c), plus une du manuscrit *E* qui nous mène en domaine provençal, *Lo fin cor qu'ie-us ai* (PC 244,4)¹⁶, dont l'attribution traditionnelle au Toulousain Guiraut d'Espagne est contestable¹⁷. De fait, seule PC 244,4 est concernée, car dans *Era-us preg* (décasyllabes semble-t-il) et *Plazens plazers* (id.) le *respos* est calqué sur les deux derniers vers de la strophe, conformément à la structure générale de *ladansa* (YZ / xx;yz au lieu du type proprement zadjalesque ZZ / yyy;z) dont elle se distingue essentiellement par la *concatenatio* (y = x, soit en l'occurrence le schéma AB / aaab au lieu de BB / aaab)¹⁸, et la pièce parodique *Ara lausetz* a une structure bien différente, même si la distribution des rimes est bien conforme au modèle zadjalesque, car le refrain n'y correspond pas à la partie finale de la strophe avec laquelle elle enchaîne grâce à un vers plus court de même rime¹⁹,

Carmen PARRILLA e Ignacio PÉREZ PASCUAL, vol. I, A Coruña, Università di Padova, Universidade da Coruña, Editorial Touxo Outos, 2001, pp. 139-47.

¹³ On rencontre surtout deux structures (n = non rimé): YY / xxxy (ex. n° 12) et NY / xxxy (ex. n° 24).

¹⁴ Cf. DE RIQUER et GÓMEZ, p. 394 et Anna RADAELLI, «*Dansas*» *provenzali del XIII secolo. Appunti sul genere ed edizione critica*, Firenze, Alinea editrice, 2004, pp. 53-54; on retranchera naturellement de la liste de Radaelli les compositions dépourvues de refrain, de Guilhem IX au Moine de Montaudon: c'est bien évidemment l'articulation du refrain au corps du couplet qui signe la forme préférée des CSM.

¹⁵ *Plazens plasers* (PC 461,193a), insérée entre les *Razos de trobar* et la *Doctrina de compondre dictats* du ms. Barcelona, Bibl. Central, 239, et *Era-us preg* (PC 461,251b); éd. DE RIQUER et GÓMEZ.

¹⁶ Dernière édition: RADAELLI, *Dansas*, pp. 143-53 (n° VII).

¹⁷ Cf. Dominique BILLY, «Le *descort* occitan: réexamen critique du corpus», *Revue des Langues Romanes*, 87 (1983), pp. 1-28, à la p. 13; François ZUFFEREY, *Recherches linguistiques sur les chansonniers provençaux*, Genève, 1987, p. 170; Stefano A SPERTI, *Carlo I d'Angiò e i trovatori*, Ravenna, Longo Editore, 1995, pp. 100-01.

¹⁸ Cette structure qui peut amener l'isolement rimique du premier vers du refrain avec le changement de rimes d'un couplet à l'autre est cependant bien attestée dans les CSM (ex. n° 87). Nous ne prétendons pas voir dans *Era-us preg* et *Plazens plazers* une *dansa* comme les autres, mais nous soutenons qu'il s'agit ici d'une forme distincte de la forme zadjalesque typique qui a en effet inspiré diverses modifications.

¹⁹ Le vers de préparation du refrain se termine invariablement sur «*abbet*», comme le second vers du refrain (*Ara lausetz, lauset, lauset / li comandamen l'abbet.*)

structure que l'on peut rapprocher de diverses pièces françaises qui témoignent dans leur construction d'une assez grande diversité²⁰: $B^8B^7 / a^{7(C)+7}a^{7(C)+7}a^{7(C)+7}b^4$. L'originalité du type zadjalesque consiste précisément en l'utilisation d'une sorte de *chiave* entre un refrain monorime et une strophe sur deux rimes dont la seconde n'affecte que le vers de clôture, en faisant ainsi office de transition annonçant la reprise du refrain. On voit mal comment expliquer la rarissime apparition de ces formes zadjalesques dans le répertoire profane occitan sans faire référence au modèle à l'époque prestigieuse des *CSM*, à moins de se référer à quelque *cantiga* profane, en nombre beaucoup plus restreint, dont peu ont été conservées avec le refrain initial, soit une *cantiga* morale de Fernan Soarez de Quinhones (T 49,5), une *cantiga de amor* et une d'*escarnho* de Roy Paez de Ribela (T 147,12 et 20)²¹. On imagine par contre mal pourquoi l'auteur de *CSM* 240 serait allé imiter une composition parodique qui met en scène une belle égarée dans un monastère de moines, pièce qui était en outre certainement bien loin d'avoir connu le succès de l'*alba* de Cadenet. Rappelons que si celle-ci a inspiré *CSM* 340, c'est que son auteur avait en tête une intention idéologique de la plus haute ambition puisque cette imitation lui permettait de restituer au domaine religieux et plus précisément marial, des matériaux mélodiques qui remontaient à l'*Ave Maris stella* et avaient été détournées dans une série d'*albas* profanes, selon l'interprétation même d'Antoni Rossell²². Quel avantage y eût-il à évoquer par la mélodie une pièce scabreuse devant un public qui, de plus, l'ignorait vraisemblablement? L'auteur du texte profane avait par contre tout avantage à s'inspirer d'un modèle religieux autrement réputé pour l'écriture de sa parodie.

Simone Marcenaro estime qu'on ne peut mettre l'*aequivocatio* au centre de la rhétorique des *trobadores*, aux côtés de la *repetitio*²³, car le concept métrique de *mot equivoc* et l'homonymie en général seraient peu illustrés dans le corpus. Les données rassemblées par Elvira Fidalgo²⁴ à laquelle nous nous référons

²⁰ Voir sous l'entrée n° 217 du *Répertoire métrique de la poésie lyrique française des origines à 1350* d'Ulrich M ÖLK et Friedrich W OLFZETTEL, München, Fink, 1972, pp. 192-98. Les *CSM* connaissent des formes analogues où la strophe a bien la structure zadjalesque mais où le refrain se distingue par sa forme comme dans le n° 102 ($C^5X^6C^5B^6 / a^7a^7a^7b^7$).

²¹ Voir aussi la *cantiga d'escarnho* T 49,1 avec une altération métrique ($B^{11}B^{11} / a^{10}a^{10}a^{10}b^{10}$).

²² «Les *Cantigas de Santa Maria*», p. 197. Sur l'histoire de l'imitation, cf. Antoni R OSSELL, «So d'alba», in *Studia in honorem prof. M. de Riquer*, Barcelona, Quaderns Crema, 1991, vol. IV, pp. 705-21.

²³ Précisons: p. 14 de l'ouvrage.

²⁴ «En torno al *mot-equivoc* en la cantiga de amor gallego-portuguesa», in *Actas del VI Congreso internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval: Alcalá de Henares, 12-16 septiembre de 1995*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 1997, t. I, pp. 611-16; «Acerca del *mot-equivoc* y del *mot-tornat* en la cantiga de amor», *Cultura Neolatina*, 57 (1997), pp. 253-76.

montrent que, pour être secondaire, leur présence est loin d'être négligeable et dépasse certainement ce que l'on peut observer chez les troubadours occitans, encore que certains d'entre eux, tels Cerveri de Girona, justement le troubadour le plus influencé par l'esthétique des *trobadores*²⁵, pourront la cultiver. Ce n'est pas pour rien que J. L. Rodríguez a pu consacrer un article à «El equívoco como recurso estilístico nuclear en la cantiga d'escarnho de los Cancioneros»²⁶, et X. Bieito Arias Freixedo un autre à «Ambigüidade e equívoco nas cantigas de amor»²⁷. Ceci dit, nous précisons bien «al centro della retorica», indépendamment de la question de la rime qui s'en trouve naturellement affectée, mais qui n'est pas pour autant le lieu de prédilection pour la réalisation de cette figure.

Un point plus important retiendra notre attention: selon Simone Marcenaro, le cadre théorique que nous avons adopté dans «L'arte delle connessioni» peut conduire à une rigidité excessive dans notre interprétation. Et de citer à l'appui le cas de la *cantiga de amor* de Bernal de Bonaval, *Ay, Deus! e quen mi tolherá* (T 22,4), pièce composée de trois couplets, où nous construisons un développement purement virtuel de la permutation qui est en jeu²⁸. Cette projection est pourtant loin d'être gratuite car Bernal a bel et bien appliqué le principe exact de la *retrogradatio* dans le cadre étroit défini par la lyrique galégo-portugaise, rejoignant ainsi des recherches bien attestées dans des *cansos* d'Albertet de Sisteron et de Guiraut Riquier²⁹ dont l'influence sur les *trobadores* est par ailleurs assez bien connue. Voici ainsi les quatre premiers couplets de ces *cansos* (le cinquième ramène l'ordre initial) comparées à la *cantiga* de Bernal que nous complétons avec les développements prévisibles:

| | | | | | | | | | | |
|-------------------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|--|
| Alb Sist PC 16,1: | 8 | abba | acdd | | | | | | | |
| I: | o | ens | ens | o | o | iers | iers | als | als | |
| II: | als | iers | iers | als | als | o | o | ens | ens | |
| III: | ens | o | o | ens | ens | als | als | iers | iers | |
| IV: | iers | als | als | iers | iers | ens | ens | o | o | |

²⁵ Cf. notre article «Les influences galégo-portugaises chez Cerveri de Girona», in *L'Espace lyrique méditerranéen*, pp. 249-60.

²⁶ Sous-titre de «La cantiga de escarnho y su estructura histórico-literaria», in *Liceo Franciscano*, II^a época, 29 (1976), pp. 33-46.

²⁷ In *O Cancioneiro da Ajuda, cen anos despois. Actas do Congreso realizado pola Dirección Xeral de Promoción Cultural en Santiago de Compostela e na Illa de San Simón os días 25-28 de maio de 2004*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2004, pp. 373-401.

²⁸ *Saggi di metrica*, pp. 61-62.

²⁹ Cf. Dominique BILLY, *L'Architecture lyrique médiévale*, Montpellier, Section Française de l'Association Internationale d'Etudes Occitanes, 1989, p. 133.

| | | | | | | | | | |
|-------------------|------|---------|------|------|------|------|------|------|--|
| Gr Riq PC 248,17: | 8 | abbacdd | | | | | | | |
| I: | er | iers | iers | er | at | at | or | or | |
| II: | or | at | at | or | er | er | iers | iers | |
| III: | iers | er | er | iers | or | or | at | at | |
| IV: | at | or | or | at | iers | iers | er | er | |
| | | | | | | | | | |
| Bn Bon T 22,4: | 8 | abbacdd | | | | | | | |
| I-II: | a | on | on | a | èr | er | èr | er | |
| III: | er | èr | èr | er | a | on | a | on | |
| | [on | a | a | on | er | èr | er | èr] | |
| | [èr | er | er | èr | on | a | on | a] | |

La façon dont Bernal reprend ses quatre rimes ne peut guère être le fruit d'un hasard: en supposant que la concaténation seule ait été recherchée, la probabilité de reprendre par hasard les mêmes quatre rimes est si négligeable que l'on ne peut pas ne pas voir dans la pièce du *trobador* l'imitation délibérée d'un procédé qu'il aura eu l'occasion d'observer ailleurs. La reprise des autres rimes est donc voulue, mais alors se pose la question de l'ordre de reprise, puisqu'il avait dans cette hypothèse six manières possibles de les arranger: qu'il s'agisse ici de l'ordre inverse plutôt que d'un ordre quelconque moins significatif est encore plus favorable à l'idée d'une intention délibérée, et l'on sait combien la figure de la *retrogradatio* est exceptionnelle chez les *trobadores* une fois que l'on a exclu les cas où le procédé est partie³⁰ ou purement statique³¹: la parenté de notre pièce avec le *pranto* (T 120,28) de Pero da Ponte avec lequel Bernal était en relation ressort d'autant plus, à ceci près que la répartition des genres de rimes adoptée par Pero (*abbacdd* → *dccdbbaa*) impliquait le retour de l'arrangement initial avec une seconde permutation (*dccdbbaa* → *abbacdd*)³². Le contexte historico-littéraire de l'activité lyrique de Bernal ne fait aucun doute sur son intention stylistique, avec une référence affichée à un genre de structure qui se retrouvera en Italie chez Guittone d'Arezzo³³. On n'aura pas manqué de constater au passage que les trois pièces utilisent l'octosyllabe masculin, mètre minoritaire dans l'œuvre des deux troubadours, ce qui est pour le moins remarquable. On peut ainsi concevoir que Bernal a puisé chez ces troubadours son inspiration. La *can-so* d'Albertet est antérieure à 1220 et celle de Guiraut daterait de 1292, alors que

³⁰ *Saggi di metrica*, pp. 62-63: § 4.2.

³¹ Par statique nous entendons des formules où la rétrogradation aboutit au même arrangement que celui de départ, comme dans le schéma *abababba*; cf. *Saggi di metrica*, pp. 63-65.

³² *Ibid.*, p. 61.

³³ Cf. Alfred JEANROY, «La "sestina doppia" de Dante et les origines de la sestina», *Romania*, 42 (1913), pp. 481-89, à la p. 488.

l'activité de Bernal se situe entre 1230 et 1260: s'il y a jamais eu imitation, celle-ci n'aurait pu s'exercer que d'Albertet à Bernal, à s'en tenir, bien entendu, au corpus actuel. Il nous paraît toutefois plus admissible que Bernal ait simplement voulu appliquer la *retrogradatio*, sans avoir eu la moindre conscience des potentialités de la forme qu'il élaborait ainsi, potentialités dont ses homologues occitans auraient tout de suite perçu l'intérêt: eux n'auraient pas manqué d'en tirer un meilleur parti.

Le procédé intervient d'ailleurs après deux *coblas doblas*, sans la moindre possibilité d'expansion: Bernal aurait parfaitement pu mettre à profit les trois couplets de sa *cantiga* pour déployer les trois premières phases (initiées successivement par *a*, *er*, *on*) qui pouvaient être engendrées, et c'est précisément là, dans ce peu de souci accordé à l'aboutissement du procédé mis en œuvre, un des aspects qui témoignent du caractère souvent moins construit, plus approximatif et imprévisible, des *trobadores*, caractère que nous avons pu mettre en évidence à de nombreuses reprises, et qui est parfaitement compatible avec l'utilisation de procédés troubadouresques aussi nettement caractérisés que la rétrogradation ici mise en œuvre: les *trobadores* accordaient peu d'importance à la dimension architectonique qui entre dans le *trobar* occitan. Ils pouvaient, sous l'influence de leurs confrères, rechercher l'ornement, donnant à leur composition la touche troubadourisante qui leur permettait de s'inscrire dans le courant à la mode, mais ils ne se souciaient pas autant que leurs modèles des enjeux esthétiques qui sont au cœur du *trobar*, art pour lequel un *compas* est une forme élaborée soumise à une logique interne dont il convient d'exploiter au mieux les potentialités, dans le sens d'une perfection globale. L'esthétique de Bonifacio Calvo qui pratiquait les deux langues est à cet égard particulièrement significative dans ses pièces en galégo-portugais où se manifestent l'usage de la *repetitio* et un certain négligé (*rims tornatz*) qu'il ne se permettait pas dans ses compositions en occitan, et Pero da Ponte est à peu près l'un des seuls *trobadores* natifs à se préoccuper de ce souci architectonique. En dépit de leur caractère spéculatif, nos développements sur les virtualités de la formule n'avaient d'autre but que de mettre en évidence cette divergence fondamentale chez les *trobadores* dans leur approche des problèmes esthétiques qui sous-tendent l'art des troubadours³⁴.

Dominique BILLY
Université de Toulouse le Mirail

³⁴ On remarquera d'ailleurs au passage que quelques pièces galégo-portugaises présentent un dispositif général semblable articulé sur trois couplets, les deux premiers étant formellement iden-

Memoria. Poetica, retorica e filologia della memoria: Atti del XXX Convegno Interuniversitario di Bressanone (18-21 luglio 2002), a cura di Gianfelice PERON, Zeno VERLATO, Francesco ZAMBON, Trento, Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, 2004 (Labirinti 78), 462 + [5] pp.

01. L'uscita recente di questo volume sulla memoria ci offre il destro per addentrarci in un territorio sterminato e inesauribile, per percorrerne un tratto¹. Nella fatale parzialità dei contributi dell'incontro di Bressanone, dunque, integreremo in questa occasione alcune tessere di tessuto connettivo dell'agomento: ineludibile la mnemotecnica² e, per il versante letterario delle *mémoires*, un autore necessario a definire il quadro del '900: Georges Perec.

Diremo allora che la prima compagine dei contributi del Convegno interuniversitario affronta, nella disparità degli interventi, il tema della memoria nelle teorie classiche (Platone, il *Fedone*; Aristotele, *De memoria et reminiscentia*, teoria cardiocentrica)³ e quello della memoria dei classici ripresa nel medioevo (*Roland e Perceval*, la materia ovidiana nei racconti di *Pyrame et Thisbé*, *Narcisse e Philomena*)⁴.

Altri contributi interessanti toccano autori medievali che si rifanno in misura disuguale alla mnemotecnica antica.

Nello studio di Lalomia, per esempio, si valorizza la dote dell'*buena memoria* nella letteratura sapienziale castigliana, apprezzata quale virtù eccelsa ne *El libro conplido en los juizios de las estréllas* d'epoca alfonsina (tale facoltà si

tiques avec la reprise ordonnée des mêmes rimes, le troisième introduisant un renouvellement partiel ou/et des déplacements divers de rimes, sans aller toutefois jusqu'au dispositif très élaboré de T 22,4: Johan Soarez Coelho T 79,34; Martin Perez Alvin T 96,4; Fernan Rodriguez de Calheiros T 47,5; cf. BILLY, *Saggi di metrica*, pp. 34, 35 et 81.

¹ A proposito di inesauribilità, si segnala nel frattempo il Convegno Internazionale, *Memorie, diari, confessioni*, Bologna, 17-19 ottobre 2005.

² Si veda almeno Mary J. CARRUTHERS, *The book of memory: a study of memory in medieval culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.

³ Oddone LONGO, «Aristotele e le basi materiali della memorizzazione», pp. 1-6. Massimo PERI, «Memoria del cardiocentrismo nei poeti moderni?» pp. 7-20 [(Nozioni di medicina – sangue, sperma, lacrime, cuore come sede del sangue e delle lacrime quali loro 'distillato incolore' – nei poeti quali Dante, Cavalcanti, Marino, Ariosto, Boiardo, fino a Valéry («*Tu me portes du coeur cette goutte contrainte*»)].

⁴ Mario MANCINI, «*Remembrer. Roland e Perceval*», pp. 21-33. Harald WEINRICH, per la *Chanson de Roland*, richiama i rapporti tra gestualità e commemorazione, pp. 21-22; sulla scorta di Michael BACHTIN, «Epos e romanzo», in I. D., *Estetica e romanzo*, a cura di Clara Strada JANOVIĆ, Torino, Einaudi, 1979, pp. 445-482, si ribadisce la connessione tra memoria del passato e epos. Cristina NOACCO, «La memoria del mito. La rielaborazione della materia ovidiana nei racconti di *Pyrame et Thisbé, Narcisse e Philomena*», pp. 35-47.

attribuisce al tipo mercuriale, qualità precipua del consigliere migliore) e virtù propagata dallo smeraldo (nel *Lapidario*). Vi si accenna pure marcatamente alla mnemotecnica medievale, esercitata negli *Joca*, enigmi e indovinelli diretti esclusivamente ai lettori «entendidos»⁵.

Alessandro Tessari, dopo aver tracciato la ripresa della mnemotecnica classica (Alberto Magno e Tommaso d'Aquino) fondata su *imagines et loci*, offre un contributo sull'immane Lull e la sua arte combinatoria che dilata le potenzialità della memoria grazie all'ingranaggio delle ruote concentriche, *Clavis universalis*, secondo il titolo del libro fondamentale di Paolo Rossi⁶.

Andrea Torre, dal canto suo, indaga il metodo mnemonico del Petrarca⁷, a partire dal modello agostiniano del 'deposito' (*thesaurus*, p. 98)⁸ fino al vestibolo della memoria ove riporre immagini-stimolo (memoria di tipo architettonico, p. 99). Alla *topica*, nel senso della teoria dei *loci*, si riconnettono altre immagini del poeta, quali l'*arx* (rocca della m.) e il *claustrum* (la gabbia della m.) o cella. Si intercetta in Petrarca anche il tema della *ruminatio*, metodo mnemonico monastico di *ruminare* i salmi durante la vita attiva (lavoro manuale, accudimento del bestiame), che accompagna il monaco anche a tavola, dove la recitazione dei salmi è ruminazione come nutrimento⁹. Infatti, la metafora della manducazione della parola o intussuscezione si conferma anche in altri luoghi petrarcheschi, a proposito dell'assimilazione dei classici, segnatamente col passo delle *Familiars* (XXII, 2, 12-13): *mane comedi quod sero digererem, hausi puer quod senior ruminarem* (p. 115).

⁵ Gaetano LALOMIA, «Per un'etica della memoria: 'memoria' e letteratura sapienziale castigliana del XIII secolo», pp. 49-74, in part. Harriet GOLDBERG, «Women Riddlers in Hispanic Folklore and Literature», *Hispanic Review*, 59 (1991), pp. 57-75.

⁶ Alessandro TESSARI, «L'arte della memoria in Ramon Llull, trovatore, tra mistica e computazione», pp. 75-94. «Con il gioco delle ruote concentriche si costruiscono tutte le parole possibili e dunque, siccome anche la memoria è veicolata dall'immagine come il significato delle parole dalla loro notazione, quello della memoria finisce per essere un gioco senza fine, come senza fine è la ricerca di qualsiasi memoria nella rete dei nostri computer» (p. 82). Paolo ROSSI, *Clavis universalis. Arti mnemoniche e logica combinatoria da Lullo a Leibniz*, Milano, R. Ricciardi, 1960.

⁷ Andrea TORRE, «Pro-memoria petrarchesco», pp. 95-116.

⁸ L'immagine del «deposito» si ripete con la variante della *Fecunda ratis*, «il naviglio carico», dove si ammassano più di 200 detti sotto forma di proverbi, distici e tristici da imparare a memoria (XI secolo, Egberto di Liegi), cfr. Pierre RICHÉ, *Le scuole e l'insegnamento nell'Occidente cristiano: dalla fine del V secolo alla metà dell'XI secolo*, Roma, Jouvence, 1984, p. 237.

⁹ Marcel J OUSSE, *La manducazione della parola*, Roma, Edizioni Paoline, 1980, p. 180: «L'intussuscezione mimismologica dell'insegnatore per manducazione della manna insegnante» (attraverso la manna del sapere, ovvero la *tôrâh*) ... *Manducazione-memorizzazione di ogni giorno*... «quel pane che la recitazione-manducazione quotidiana del *Pater* ci ha raccomandato», p. 182, nota 5.

L'attenzione al tema della *memoria artificialis* trova un inatteso suggello nel penultimo contributo degli Atti¹⁰, dove un'opera di Antonia Byatt, *The Virgin in the Garden* (*La vergine nel giar dino*, tr. it. 2002), tributa omaggio proprio a Frances Amelia Yates, studiosa del teatro della memoria rinascimentale¹¹. Studiando la tecnica compositiva di tale racconto, infatti, la Cambiagli osserva come proprio ricordando le sacre rappresentazioni dei *Mystery plays*, rifacentisi ai *Miracles* della tradizione medievale, *The Virgin in the Gar den* ambienta la scrittura in *loci* o stazioni (*In the tower, Play Room, Masters' Garden*) e *imagine agentes*, quali Prospero, Anadyomene, o Paterfamilias (p. 431).

Nell'attuale volume sulla memoria si è tralasciato nel suo complesso, forse deliberatamente, il ruolo principe svolto dalla macchina pedagogica nell'esercizio della memorizzazione quale fondamento della trasmissione del sapere. L'argomento è però difficilmente eludibile in quanto l'esperienza scolastica, principalmente fondata sulla memorizzazione, improntava precocemente e definitivamente la formazione dell'intellettuale fino ad epoca moderna. Inoltre, proprio perché il volume propende fortemente verso la memoria come fonte letteraria, una ragione in più per non trascurare la mnemotecnica è proprio per quella concezione dinamica che ne fa – come ha ben evidenziato la Carruthers – non solo un mezzo per stivare un repertorio inerte di temi e motivi, ma un vivaio di idee predisposte all'immaginazione. Inoltre, il principio della letteratura combinatoria o permutativa, che espande le potenzialità di un congegno di elementi relativamente economico, vale almeno da Llull all'Oulipo¹². Per rimanere entro

¹⁰ Mara CAMBIAGHI, «Verità e finzione nei teatri della memoria di A. S. Byatt», pp. 427-447.

¹¹ «La struttura immaginata diveniva così un percorso di *loci*, o stanze della memoria, che fissava la sequenza del discorso da tenersi pubblicamente. [...] Yates associò l'arte della memoria alla nascita di un nuovo linguaggio figurato nell'arte medievale e alla filosofia neoplatonica del Rinascimento, da cui era emersa la concezione del teatro della memoria di Giulio Camillo, per collegarla poi alla tradizione del teatro elisabettiano inglese», *ibid.*, p. 429. Frances Amelia YATES, *L'arte della memoria*, Torino, Einaudi, 1984.

¹² Ma prima ancora si pensi al congegno della sestina e a tutta l'arte ludica trovadorica (Canettieri). Per la letteratura combinatoria, cfr. Roberto POLILLO, «Lo strumento invadente», in *Attenzione al potenziale!*, a cura di Brunella ERULLI, Firenze, Nardi, 1994, pp. 189-198. Domenico FIORMONTE, «Il computer e la scrittura: limiti e forme di un influsso», in *Lingua Letteratura Computer*, a cura di Mario RICCIARDI, Torino, Bollati Boringhieri, 1996, pp. 65-93. I.D., «Antologia (e archeologia) della scrittura elettronica: tre tappe di un processo in corso», in *Modi di scrivere: tecnologie e pratiche della scrittura dal manoscritto al CD-ROM: atti del convegno di studio della Fondazione Ezio Franceschini e della Fondazione IBM Italia, Certosa del Galluzzo, 11-12 ottobre 1996* a cura di Claudio LEONARDI, Marcello MORELLI e Francesco SANTI, pp. 153-192, e, nello stesso volume, Giorgio GRILLO, «La mano che fugge. Frenesia e scrittura potenziale nel Novecento», pp. 131-151. Monica LONGOBARDI, «Chi ha paura del ready-made?», in *LEND (Lingua e nuova didattica)*, 1

la metafora edule della *ruminatio* monacale o petrarchesca che sia, in proposito, si evochi quella *machina memorialis* o *machine à penser* che serve all' *inventio* «à la fois le moulin où chacun broie le grain de son expérience (y compris toutes les choses qu'il a lues) pour produire une farine mentale qui, boulangée, donne un nouveau pain de qualité»¹³. Abbiamo visto, infatti, gli strascichi dell'*aruminationis* creativa in Petrarca, ma altri, consumati espedienti si erano escogitati a scuola per imparare a *savoir par cœur*. Quando ancora non si erano approntati ausili 'esterni' a questa funzione essenziale, le scuole di retorica nell'antichità e le scuole della tradizione cristiana medievale escogitavano metodi *à l'aide-mémoire* per assicurare la fissazione delle nozioni grazie ai sussidi dell'oralità. Si pensi al ricorso alla memorizzazione ad alta voce, a bassa voce (Marziano Capella, preferibilmente di notte anziché di giorno); con l'ausilio dell'oscillazione del corpo secondo l'insegnamento della ritmo-pedagogia; in sogno; cantando (per esempio i salmi)¹⁴; canticchiando o cantilenando (per es. la grammatica). E ancora: affidandosi al ritmo dei versi (*versus memoriales*); drammatizzando copioni tematici (i *colloquia*)¹⁵; contando su dita e falangi per la *calculatio* o le feste fisse e mobili del calendario (*comput*)¹⁶.

(2001), pp. 26-37. EADEM, «Calvino, le fiabe e la molteplicità del narrabile», in *Invito al racconto: fiaba, fantasy, romanzo*, a cura di Francesco PIAZZI, Bologna, IRRE, 2002, pp. 125-152.

¹³ Mary J. CARRUTHERS, *Machina memorialis: méditation, rhétorique et fabrication des images au moyen âge*, traduit de l'anglais par Fabienne DURRAND-BOGAERT, Paris, Gallimard, 2002, cit. da p. 13. In questo libro l'autrice propugna la convinzione che la partizione della retorica antica (*inventio, dispositio, elocutio, memoria, actio*) designata con *memoria* non fosse soltanto un mezzo meccanico per ricordare «comme un perroquet», ma un congegno per reagire alle inaspettate mosse dell'avversario, nel caso di un certame giudiziario per esempio, e una risorsa dell'immaginazione (pp. 18-20).

¹⁴ Per questi aspetti e gran parte di questa trattazione, cfr. Pierre RICHÉ, «Le rôle de la mémoire dans l'enseignement médiéval», in *Jeux de mémoire: aspects de la mnémotechnie médiévale*, publié sous la direction de Bruno ROY et Paul ZUMTHOR, Montréal/Québec, Presses de l'Université de Montréal, Paris, J. Vrin, 1985, pp. 133-148. Inoltre, cfr. RICHÉ, *Le scuole e l'insegnamento*, p. 233: «L'allievo ricorda cantando non solo i salmi, ma anche brevi testi latini che deve tradurre».

¹⁵ L'opera di Aelfric, basata sul *jeu de rôle*, puntava all'apprendimento del lessico, disposto 'per unità situazionali' (*Livres des métiers*) e col metodo dei *colloquia*. Pierre RICHÉ, *Education et culture dans l'Occident médiéval*, London, Variorum, 1993, insieme a «L'étude du vocabulaire latin dans les écoles anglo-saxonnes au début du XIe siècle», pp. 115-123 prima in *La lexicographie du latin médiéval et ses rapports avec les recherches actuelles sur la civilisation du moyen-âge: actes du colloque international, Paris 18-21 octobre 1978*, Paris, Editions du Centre national de la recherche scientifique, 1981.

¹⁶ Era il sistema per contare le feste dell'anno liturgico. «Nel programma del 789, Carlomagno inserì il computo, termine che significa sia calcolo (*calculatio*) sia più esattamente studio del calendario» (RICHÉ, *Le scuole e l'insegnamento*, p. 233). Dunque, le due cose vengono sentite come complementari ed il calendario si viene a chiamare *comput*. Per imparare il computo, dall'antichità si eredita un sistema utile per contare fino a un milione grazie alla posizione delle dita e delle falan-

Quanto ai luoghi per la memoria, si pensi anche *althalamus* o *cubiculum* dei Romani e in seguito dei monaci, dove si dà corpo alle *visiones* o *phantasiai* nel loro valore retorico e cognitivo. Insieme alla ripetizione delle *formulae* dei salmi, e accompagnando la memorizzazione alla postura prostrata, si manifestava dunque per il monaco quello che Bernardo da Chiaravalle definiva il *secretum cubiculi*¹⁷.

Non c'era aspetto dello scibile che non passasse dall'iter pedagogico comune, basato su ferree mnemotecniche. Il salterio, i *Disticha Catonis*, proverbi, favole di animali¹⁸ o *Dits des philosophes*; il calendario¹⁹, il lessico latino, la grammatica, sequenze (note, numeri, alfabeti, nomi propri) e tutto questo nel loro mutuo corroborarsi.

Persino l'apprendimento della grammatica latina infatti avveniva *en chantonnant* e quella dei poemi *en chantant*, come lasciano presumere manoscritti di Orazio e Virgilio affiancati da notazione neumatica. Neumi a loro volta invenzione mnemotecnica per imparare anche i tropi.

L'ultimo contributo degli Atti di Bressanone²⁰, anche se in maniera del tutto preterintenzionale, solleva quello che è un nodo centrale dell'argomento: il problema della potenza della vista nell'atto della memorizzazione. La studiosa, infatti, non si rifà espressamente ad alcuna delle fonti antiche (la sua argomenta-

gi: «La tecnica più frequente insegnata nella scuola primaria è quella del computo digitale [...] ripresa da Beda il Venerabile. Il maestro spiega che le tre ultime dita della mano sinistra, più o meno piegate sul palmo, servono a indicare le unità; la posizione del pollice e dell'indice di questa mano segnano le decine. Gli stessi gesti della mano sinistra [errato per destra n.d.r.] permettono di indicare le centinaia (pollice e indice) e le migliaia (3° e 5° dito), per le decine e le centinaia di migliaia, si portano le mani verso il petto, poi verso l'ombelico e infine verso il femore. Così si arriva a 999.999 e, se si vuole indicare il milione, le due mani devono intrecciarsi» (*ibid.*, p. 235).

¹⁷ «La vision onirique, l'image et 'le mystère' de la chambre à coucher», C. ARRUTHERS, *Machina memorialis*, pp. 219 ss. in part., in part., p. 225. Nella vita di santa Rusticula d'età merovingia, in proposito, ci si presenta la bambina sulle ginocchia della balia che le recita i salmi. La bambina – com'era da immaginarsi – si addormenta, ma quando si sveglia è in grado di recitarli a sua volta: Canto: *ego somnio et cor meum vigilat* (RICHÉ, «Le rôle de la mémoire dans l'enseignement médiéval», p. 136).

¹⁸ RICHÉ, *Le scuole e l'insegnamento*, p. 236: «favole di Esopo, riprese da Fedro [...] raccolta chiamata più tardi 'Isopet' [...] Nel X secolo vengono riunite sotto il nome di Romolo, imitate e anche rappresentate sui muri delle abbazie o ricamate».

¹⁹ Rolf Max KULLY, «Cisiojanus: comment savoir le calendrier par cœur», in ROY et ZUMTHOR, *Jeux de mémoire*, pp. 149-156.

Il Cisioiano è un poemetto metrico-sillabico inventato nel Medioevo per memorizzare tutte le solennità dell'anno liturgico. La seconda parte del nome, *Janus*, è ovviamente la divinità eponima del mese di gennaio. La prima parte, invece, è una molecola di una solennità religiosa: la circoncisione del signore, celebrata otto giorni dopo il Natale.

²⁰ Roberta MATKOVIC, «Memoria visiva e i mondi (de)scritti. La terza dimensione della pagina letteraria», pp. 449-462.

zione muove dalla lezione sulla visibilità di Calvino), ma serve comunque ad evocare tale aspetto rimasto in ombra nel volume. Di fatto, vista e *imago* costituiscono il nerbo della mnemotecnica classica, come della predicazione ‘muta’²¹ degli esordi e della grande stagione medievale che insisteva sulle *artes memorativae* folte di immagini-guida, poderoso patrimonio dispensato, ancora una volta, dalle scuole di retorica sino alle *artes dictandi*²² e *praedicandi*²³. La Carruthers (*Machina memorialis*, p. 20), a proposito della matrice retorica della memoria, richiama la ripresa della *mémoire localisante* in Alberto Magno, proprio per i suoi motori retorici: «Les ‘lieux’ mentaux se rattachent, de façon associative, à un contenu, par l’analogie, le transport et la métaphore; pour la ‘joie’, par exemple, le ‘lieu’ qui présente le rapport le plus étroit de similitude est la ‘cour du cloître’ (*pratum*), pour la ‘faiblesse’, c’est l’infirmerie (*infirmaria*) ou l’hospice (*hospitale*), pour la justice, c’est la salle d’audience (*consistorium*)»²⁴. La «mémoire localisante», come abbiamo osservato, supera la meccanicità della pura tecnica, trasformando l’idea statica del ripostiglio delle idee, in quella feconda dell’*inventario* degli argomenti, fonti dell’*inventio* creativa della strategia retorica.

²¹ RICHÉ, *Le scuole e l’insegnamento*, p. 336, ricorda di fatto quanto anche l’iconografia sacra abbia aiutato dai primordi l’evangelizzazione: «Per familiarizzare i fedeli con i temi biblici, la Chiesa poteva usare quella che è stata chiamata «la predicazione muta», cioè l’immagine [...]. Bisogna aspettare il papato di Gregorio Magno perché si affermasse la funzione pedagogica della pittura religiosa [...] «L’immagine è utile in chiesa, perché coloro che non conoscono le lettere possono, almeno contemplando i muri, imparare ciò che non possono leggere sui libri» [...] I missionari mandati da Gregorio in Inghilterra si servirono di immagini sacre per suffragare la loro predicazione: è preceduto da un dipinto di Cristo che Agostino va a trovare il re del Kent [...]». Horst WENZEL, *Hören und Sehen, Schrift und Bild. Kultur und Gedächtnis im Mittelalter*, München, C. H. Beck, 1995.

²² *Medieval rhetorics of prose composition: five English Artes dictandi and their tradition*, edited with introductions and notes by Martin C AMARGO, Binghamton, Binghamton University, 1995 (Medieval & Renaissance texts & studies 115).

²³ Marianne G. BRISCOE, *Artes praedicandi* e Barbara H. J AYE, *Artes orandi*, Turnhout, Brepols, 1992.

²⁴ Le fonti principali sono la *Rhetorica ad Herennium* e il *De oratore* ciceroniano (II, 86), ma si veda anche QUINTILIANO, *Institutio Oratoria*, XI, II, 11-13. Si tratta dunque di immaginare un edificio con tutti i suoi ambienti, quanto più articolati (dall’atrio, agli *impluvia* o agli intercolumnni), ma contigui (per garantire il filo del discorso), ove porre icone cariche di attributi ognuno dei quali rimandi ad un dettaglio del discorso da ricordare. La contiguità assicura una fluida concatenazione ed esposizione del discorso, precetto che raccomandava a distanza di secoli, anche il Della Porta, cfr. sotto, Cap. IV «Come si debbano elegere i luoghi. Luoghi familiari e vari; che siano contigui, chiari e luminosi tali da accogliere le pitture delle parole. Percorso rasente il muro da man destra, «senza intersecar l’ordine preso», come in un labirinto. Indi distanza costante tra i luoghi perché consentano una recitazione fluida e senza diverse modulazioni di frequenza: «il che è cosa assai sconcia».

È un concetto dinamico, di fatto, anche l'*imago agens* ovvero immagine-stimolo che serve a imprimere con forza i concetti nella mente e muovere il mulinello, le *brouillage*, il *brain storming* ideativo. Dunque, immagini belle o ripugnanti, ma che suscitino comunque meraviglia e scossa emotiva. Per accrescere le potenzialità dell'*imago*, vi si abbina la forza del colore. Cicerone, per esempio, raccomanda che, se si tratti dell'*imago agens* di una toga, che sia insanguinata o sporca di tinta rossa. Potremmo aggiungere l'ulteriore sussidio mnemonico e visivo dei colori, pensando al minio impiegato nel manoscritto ad enfatizzare rubriche e iniziali rispetto al resto del testo. Per la medesima tesi depone l'esempio di Domizio fustigato dai Marcii Reges (*Ad Her.* III, XXI, 34), come suggerisce la Yates (*L'arte della memoria*, p. 14): «(forse macchiato di sangue per renderlo più "memorabile")»²⁵. Dunque, come osservano Frances Amelia Yates e Paolo Rossi, si era già giunti alla teoria della memoria emotiva e/o fotografica²⁶.

Anche l'opera di Dante è notoriamente permeata di tali mnemotecniche²⁷, fondamento della sua macchina immaginativa; anzi, nella pratica dei domenicani, Inferno e Paradiso, spesso accompagnati dai noti schizzi, diventano i *loci* ideali dove le *imagines agentes* sono quelle dei dannati. La memoria, dunque, vi diventa sempre più un *memento*²⁸.

Lina Bolzoni, altra grande studiosa della memoria e delle sue tecniche²⁹, affresca con esempi suggestivi questo impiego, nelle *artes memorativae* quattrocentesche, di immagini deterrenti o parenetiche per temi predicabili:

²⁵ YATES, *L'arte della memoria*, p. 11.

²⁶ PAOLO ROSSI, «La memoria, le immagini, l'enciclopedia», in *La memoria del sapere: forme di conservazione e strutture organizzative dall'antichità a oggi*, a cura di Paolo Rossi, Roma-Bari, Laterza, 1990, pp. 211-237. A p. 226: «Quella che gli psicologi e i neurologi di oggi chiamano 'memoria fotografica'... sarebbe stata, nella cultura di alcuni secoli fa, più diffusa e più presente di oggi. Alle immagini era stato assegnato un duplice compito: fissare dei concetti nella memoria, agire sulla volontà e modificare di conseguenza i comportamenti».

²⁷ LUIGI DE POLI, *La structure mnémonique de la Divine Comédie. L'ars memorandi et le nombre cinq dans la composition du poème de Dante*, Frankfurt am Main/New York, P. Lang, 1999. Parla del MS 3368 conservato alla Bibliothèque Sainte-Geneviève a Parigi, XV sec. Il più completo trattato di mnemotecnica, in veneziano, di cui lui ha dato l'edizione (*Le manuscrit de la mémoire*, Université Lumière Lyon 2, 1988). «Dès 1235, un membre important de l'école de *dictamen* de Bologne, Boncompagno da Signa, institue une relation entre l'art et la morale chrétienne. Dans sa *Rhetorica novissima* on trouve un chapitre sur la mémoire où il donne la liste des vertus et vices liée à la nécessité première de se rappeler le Paradis et l'Enfer [...] Nous verrons que dans sa lettre a Cangrande, Dante n'exprime pas autrement la dimension éducative de son poème», p. 3.

²⁸ Tale uso è consacrato da Johann Host von Romberch, nel *Congestorium artificiosae memoriae* (1520); Ludovico Dolce, traduttore del Romberch, dove si tratta dei luoghi dell'Inferno, tra le fonti aggiungerà a Virgilio le cantiche di Dante, cfr. YATES, *L'arte della memoria*, pp. 86-87.

²⁹ LINA BOLZONI, *La stanza della memoria: modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*, Torino, Einaudi, 1995.

un lebbroso [...] nudo e orribilmente scavato («ac turpiter devoratum»), colpito pure dal fuoco di Sant'Antonio, ci ricorderà le diverse sofferenze che la vita ci riserva [...] «Esau pilosus more hominis silvestris [...] Giuda «hominem torto collo nudum, ventre ac visceribus scissum» (p. 193).

L'alfabeto stesso ha costituito un codice mnemonico di poderosa funzionalità, con i cosiddetti alfabeti visivi³⁰. Nei trattati di memoria si approntano anche *alfabeti morali* dove l'animale, figura della lettera, è pure associato al suo consueto vizio o alla sua consueta virtù³¹.

Un «nodo di parole e di cose»³² ha costituito dunque fin dall'antichità il metodo di mnemotecnica più propugnato. In questo senso, esemplare è il congegno mnemonico dell'*Ars reminiscendi* di Giovan Battista della Porta, che codifica quasi lo statuto del rebus³³. Come ha affermato Lina Bolzoni, infatti, il poliedrico intellettuale del Cinquecento³⁴ aveva assimilato *in limine* (Cap. 1 Che cosa sia memoria o reminiscenza) i due ingredienti (parole e cose), compendiate in un unico segno pittorico per fini mnemonici; ovvero col della Porta: «il canone tradizionale dell'*ut pictura poësis* si intreccia con una specie di *ut pictura memoria*»³⁵.

³⁰ YATES, *L'arte della memoria*, p. 108. Franca PETRUCCI NARDELLI, *La lettera e l'immagine. Le iniziali 'parlanti' nella tipografia italiana (secc. XVI-XVIII)*, Firenze, L. S. Olschki, 1991, «Uno dei principi mnemonici, formulati già nel XIII secolo, è quello degli alfabeti visivi [...] Tale alfabeto «figura similitudinem gerens cum litteris et tantum magis excitans memoriam», conoscerà, com'è noto un rilancio nella didattica elementare dalla fine del XVIII secolo», p. 17. Roy HARRIS, *L'origine della scrittura*, Roma, Stampa alternativa & graffiti, 1998.

³¹ BOLZONI, *La stanza della memoria*, p. 225: «Le tradizionali associazioni tra animali e determinate caratteristiche morali e psicologiche (ad esempio lupo/voracità, coniglio/timore, mosca/impudenza, e così via) trovano compiuta sistemazione [...] Si forma così una specie di alfabeto morale basato sugli animali».

³² Guido ARBIZZONI, «Un nodo di parole e di cose»: storia e fortuna delle imprese, Roma, Salerno, 2002.

³³ GIOVAN BATTISTA DELLA PORTA, *Ars reminiscendi*, aggiunta *L'arte del ricordare*, tradotta da Dorandino FALCONE DA GIOIA, a cura di Raffaele SIRRI, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1996. L'edizione cui si fa riferimento è la secentina (Napoli, Giovanbattista Sottile, 1602), corredata dalla traduzione in italiano da cui qui citeremo. Franco BOSIO, *Il libro dei rebus*, Milano, A. Vallardi, 1993.

³⁴ Lina BOLZONI, «Il gioco degli occhi», in *Memoria e memorie: convegno internazionale di studi: Roma, 18-19 maggio 1995, Accademia nazionale dei Lincei*, a cura di Lina BOLZONI, Vittorio ERLINDO, Marcello MORELLI, Firenze, L. S. Olschki, 1998, pp. 1-28, in part. p. 3: «grande esperto di fisiognomica, di cifre, di magia naturale, oltre che scrittore di teatro»; infatti per fini di mnemotecnica sceglie personaggi, cui attribuisce costumi e gesti perché diventino *imagines agentes*.

³⁵ BOLZONI, *La stanza della memoria*: «Chiare e pragmatiche sono le osservazioni di Lodovico Dolce sul fatto che pittori e poeti sono enormemente facilitati [...] nella pratica dell'arte della memoria. «Ciascun buon poeta e pittore con più agevolezza si potrà servir dell'ufficio di quest'ar-

02. Ma riprendiamo la galleria dei contributi di Bressanone per enucleare un altro percorso, di natura marcatamente letteraria, dove la rimembranza³⁶ è il filo d'Arianna per à *rebours* biografici e introspezioni psicanalitiche.

La sensibilità moderna della memoria trova il suo primo grande sacerdote in Rousseau³⁷. Dal suo profondo inabissamento nell' *Enchaînement d'affections secrètes* (p. 159) emerge, luogo ideale della memoria, la *bibliothèque maternelle*: «Si l'inconscient est structuré comme un langage, la mémoire de Rousseau est une fabuleuse bibliothèque où quelqu'un lit incessamment à voix haute» (p. 161). Dunque riaffiora in R. la topica mnemonica antica, caduta in disuso nel XVII sec. (p. 162) e una delle metodiche scolastiche che abbiamo visto più pervasive: «la presenza della voce». Ma le si affiancano anche suggestioni d'altra matrice: l'ottica interiore [«le modèle implicite est une sorte d'optique intérieure («l'esprit étant assimilé à une chambre optique où tout ce qui provient de l'extérieur est converti en images», p. 162), il ruolo degli affetti (memoria affettiva di origine sensualista ma superata con *l'asphère du sentiment*, p. 169)], il potere della musica come *signe mémoratif* (p. 170).

Ma è con lo studio di Bartolo Anglani³⁸ che emerge un tema speculare a quello della memoria, fecondo di risvolti: la dimenticanza, l'oblio, la mistificazione dei ricordi. Il contributo è centrato su Stendhal, ma palese è l'anticipazione del tema in Rousseau («Nell'autobiografia classica [...] la dimenticanza è sempre un difetto della memoria [...] Alcune avvisaglie di una maniera diversa di considerare l'oblio appaiono già in Rousseau [...]») con i relativi limiti («Rousseau preferisce mentire, o meglio travisare e mascherare la realtà e ristrutturare il ricordo, piuttosto che ammettere apertamente la funzione creativa della dimenticanza», p. 224).

Due sono invece gli avanzamenti notevoli in Stendhal, secondo Anglani: l'«oblio, ossia funzione reale della memoria e struttura portante del discorso autobiografico» (*ibid.*).

I *Souvenirs d'égotisme*, in tal senso, segnano il secondo scatto sul piano della funzione di dimenticanza e memoria alleate nella comune strategia estetica: «I ricordi [...] vanno [...] riconosciuti e rielaborati, perché possano essere realmen-

te per la prontezza ch'egli avrà di formar così fatte immagini per cagione di memoria» (*Dialogo nel quale si ragiona del modo di accrescere et conservar la memoria* , Eredi Marchiò Sessa, Venezia, 1575, c. 86v), p. 217.

³⁶ Per questa parola-chiave della poetica leopardiana, cfr. nel volume, Antonella DEL GATTO, «Tal memoria m'avanza». Su alcune strutture rammemorative leopardiane», pp. 209-221.

³⁷ Jean François P ERRIN, «Éthique et esthétique de la vie heureuse: la mémoire selon J. J. Rousseau», pp. 157-182.

³⁸ Bartolo ANGLANI, «Stendhal: la memoria e l'oblio», pp. 223-236.

te dimenticati, ovvero trasformati in scrittura» (p. 225) e il tutto il processo si trasforma in un *examen de conscience la plume à la main* (p. 226).

Il nodo ricordo/oblio acquista complessità esponenziale con l'irruzione della memoria involontaria assurta, nella linea J. J. Rousseau – Proust, a dignità letteraria; anzi, com'è noto, è quest'ultimo a fare dei «souvenirs involontaires [...] la matière première de son oeuvre»³⁹.

A sua volta, la m. involontaria prende in Proust ritmi circadiani: è diurna, crepuscolare o dell'addormentamento, lunare o notturna, fonte primitiva del ricordare. Quanto alle sollecitazioni esterne, oltre al ricorso ai canonici cinque sensi, Proust individua una m. cinetica o dei gesti, una 'climaterica' e una memoria del risveglio (p. 257). Queste disparate memorie trovano modo di intersecarsi e così potenziarsi: la m. crepuscolare è legata ai movimenti del corpo, è sensitiva, è efficace in quanto varca con successo le barriere dell'oblio; è affettivamente potente (p. 266); la memoria del sogno, infine, è quale *cauchemars pleins de réminiscences* (p. 269).

Con Svevo⁴⁰ e Saba⁴¹ il tema della memoria imbocca i meandri dell'elusione del paziente nei confronti dell'inquisizione psicanalitica. Con Mario Fusco, (*Italo Svevo. Conscience et réalité*, Paris, Gallimard, 1973), Dante Della Terza, di fatti, individua il punto critico di Svevo tra una realtà relata di un «discours dont le sens lui échappe»⁴²; per Saba, invece, Paino focalizza «una poetica della memoria sospesa a mezza strada tra vocazione egocentrica e confessione terapeutica» (p. 287).

Per il poeta, la mistificazione dei ricordi avviene tra la pretesa di un ricordo autorizzato dal metodo filologico («il presunto recupero della fantomatica lezione originaria perduta» che espurga le varianti «l'eliminazione delle 'involontarie' *défaillances* variantistiche», p. 288), fino a ricorrere all'amnesia⁴³.

In Saba, infatti, il ricordo è relato con reticenza e patisce progressive smentite e sconfessioni:

³⁹ Giovanni DA POZZO, «Memoria affettiva e memoria coatta (appunti su quattro casi)», pp. 237-252. Geneviève HENROT SOSTERO, «Le mille e una memoria di Marcel Proust», pp. 253-273.

⁴⁰ Dante DELLA TERZA, «'Ricordo tutto, ma non intendo niente': il conflitto tra intelligenza e memoria nel destino di Zenò. Appunti su Svevo», pp. 277-286.

⁴¹ Maria Caterina PAINO, «La memoria di Saba: echi letterari ed autobiografismo all'ombra della psicanalisi», pp. 287-304.

⁴² «Svevo suggère [...] implicitement que les faits relatés non seulement peuvent, mais doivent être interprétés à des niveaux différents dans la mesure où ce que Zenò est censé écrire, consciemment, page après page, peut également être entendu comme un autre discours dont le sens lui échappe», DELLA TERZA, «'Ricordo tutto, ma non intendo niente'», p. 280.

⁴³ «perché il ricordo, quello vero e non quello inventato, può anche fare molto male: 'si dimentica volentieri quello che non si vorrebbe aver fatto o detto'», PAINO, «La memoria di Saba», p. 293.

Della prima delle due terzine ricordavo (e ricordo) solo un'immagine: quella di un fanciullo inginocchiato a pregare fra le croci di un vecchio cimitero. Era un'immagine falsa, direi meglio «ipocrita». Non ho mai, che io sappia, pregato in quel luogo e in quella forma» [...] «Se non ho pregato, nemmeno ho giocato in quel cimitero che, del resto, non aveva croci.» (p. 289).

L'ipocrisia è dunque un rifugio, una fuga dal tribunale della memoria («la memoria è, sul piano psicologico, un fenomeno di coraggio». p. 293)⁴⁴; lo è pure il sogno nell'offrire consolazione e compensazione delle dissonanze della vita: «Amai la verità che giace al fondo / quasi un sogno obliato», p. 299.

Del resto, con le parole della psicologa Carla Pasquinelli, che approdano a definire la rimozione: «non sempre la memoria serve a ricordare, vi sono casi in cui essa può diventare il modo migliore per dimenticare [...] non più come guardiana fedele che lo [il passato] custodisce ma piuttosto come sentinella posta a guardia per impedirne il ritorno»⁴⁵.

La medicina della dimenticanza alternata all'ossessione della memoria trova negli scrittori dell'Olocausto il suo punto più dolente.

Per Celan⁴⁶, «Di fatto [...] 'rimemorare permanente, duraturo' è l'elemento che caratterizza la poetica della maggior parte degli scrittori ebrei moderni [...] presentificazione dell'esperienza storica della *Shoah*», p. 348. Al rimemorare permanente corrisponde per Celan la pratica del ri-scrivere, perché «Ripetizione, nell'ebraismo, può assumere carattere creativo, [...] Trasmettere è più importante che innovare», p. 348.

Anche Jorge Semprún⁴⁷ parla del dissidio tra il superamento dell'esperienza di Buchenwald e quindi la scelta della vita grazie all'oblio, e la necessità di ricordare e scrivere per «trascendere l'esperienza del campo» (p. 409). In questo tipo di operazione, la scrittura è definita «un lungo, interminabile lavoro di ascesi, un modo di distogliersi da sé» (Cfr . *Lettre sur le pouvoir d'écrire* e di Claude-Edmonde Magny) p. 412.

Un caso letterario, che non ha avuto spazio nel volume, ci sembra invece compendiare e ricucire gran parte delle *disjecta membra* del tema della memoria

⁴⁴ Si confronti Mario L. UZI, «essere è non dimenticare» (A un compagno), in Anna Panicali, «Bruciata la materia del ricordo», pp. 333-345. Anche secondo Perec: scrivere (riscrivere) è affermare la propria esistenza.

⁴⁵ Donatella PINI, «Scherzi della memoria in Francisco Ayala», pp. 391-404, p. 395.

⁴⁶ Susana KAMPFF-LAGES, «Memoria e malinconia in Paul Celan. Scissioni e sdoppiamenti tra *Todesfuge* e *Die Posauenstelle*», pp. 347-360.

⁴⁷ Paolo BAGNI, «L'imminenza di ciò che è stato: memoria tra prossimità e separatezza», pp. 405-417. Jorge SEMPRÚN, *L'écriture ou la vie*, Paris, Gallimard, 1994.

e dell'oblio⁴⁸: è quello di Georges Perec. Un recente saggio ne ha proprio evidenziato una forte nervatura, quella che lega Proust, Perec e Barthes⁴⁹.

La sua condizione di ebreo errante⁵⁰, la morte precoce dei genitori per gli eccidi della guerra e il suo perpetuo cercarli e occultarsi con la psicanalisi abitata senza scampo il recinto biografico e letterario di Perec.

Tutti i titoli di Perec infatti hanno qual più qual meno a che fare con la sua biografia omertosa («*W ou le souvenir d'enfance, Je me souviens et La Vie mode d'emploi* sont des oeuvres qui ont toutes en commun le projet de sonder la mémoire. La mémoire est traditionnellement considérée comme le foyer de l'identité...») ⁵¹, a partire dall'affermazione incipitaria (auto-elusiva come quella di Saba) «Non ho ricordi d'infanzia»⁵².

In *Je me souviens*, per esempio, sui ricordi intimi e inconfessabili dell'individuo si sovrascrive una congerie di ricordi seriali, che li ottendono in un brusio di fondo generale. Sono ricordi ordinari condivisi da tutta una generazione (élé-

⁴⁸ Claude BURGELIN, *Les parties de dominos chez Monsieur Lefèvre. Perec avec Freud, Perec contre Freud*, Strasbourg, Circe, 1996, p. 80: «Dans *Un homme qui dort*, la voix qui profère se dit celle d'un 'être sans mémoire' [...] 'Tu oublies que tu as appris à oublier, que tu t'es, un jour, forcé à l'oubli'».

⁴⁹ Judith KASPER, *Sprachen des Vergessens: Proust, Perec und Barthes zwischen Verlust und Eingedenken*, München, Fink, 2003. Michael SHERINGHAM, *French autobiography: devices and desires: Rousseau to Perec*, Oxford, Clarendon, 1993.

⁵⁰ Stella BÉHAR, *Georges Perec, Ecrire pour ne pas dire*, New York, P. Lang, 1995, p. 128 (capitolo *Problèmes de l'identité des Juifs en France*).

Il tema della memoria perduta o dell'espulsione della memoria riaffiora in esperienze apparentemente obbiettive. Quello che il giovane documentarista Perec trova in *Ellis Island*, il costituendo museo dell'emigrazione a New York, si configura subito come una discarica storica: l'anticamera dove gli emigranti si depuravano delle scorie miserande del vecchio mondo prima di essere ammessi, sterilizzati e rinominati, nell'opulenta America. Il senso della riflessione segna un affondo quando da uno sguardo relativamente distaccato sul 'precipitato' di tale epurazione, l'autore, ebreo, entra in prima persona nelle ferite della storia e dice 'io':

quel che io, Georges Perec, sono venuto / a interrogare qui, / è l'erranza, la dispersione, la diaspora [...] / è in questo senso che queste immagini / mi riguardano, mi affascina- no, mi implicano, / come se la ricerca della mia identità / passasse per l'appropriazione di questo / luogo-discarica [...] / qualcosa che potrei chiamare reclusione / o scissione, o frattura / e che è per me molto intimamente / e molto confusamente / legato al fatto stesso di essere ebreo (Milano, Rosellina Archinto, 1996, p. 49).

⁵¹ BÉHAR, *Georges Perec, Ecrire pour ne pas dire*, p. 164. Georges PEREC, *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Denoël, 1975 (*W o il ricordo d'infanzia*, Milano, Rizzoli, 1991).

⁵² KASPER, *Sprachen des Vergessens*, p. 210, (capitolo 3.1. *Die doppelte Leugnung: «Je n'ai pas de souvenirs d'enfance»*):

«L'idée de ce livre est la suivante: il y a d'une part ce que je pourrais appeler la biographie. Et cette biographie était occultée, il n'y avait plus de souvenirs. Je refusais. Et pour remplacer ce refus, pour remplacer cette occultation, j'ai inventé une histoire quand j'avais quinze ans...». BÉHAR, *Georges Perec, Ecrire pour ne pas dire*, p. 134, capitolo *L'amnésie*.

ments médiatiques); vi si mescolano fatti di storia universale a canzoni e réclames (Bébé Cadum), in un mix che rasenta «un degré zero, celui de l'insensibilité»⁵³. Contrariamente alla 'petite madeleine' proustiana, che affonda nei penetranti del privato, questi spezzoni di ricordi decontestualizzati formano solo associazioni a catena che ancorano la persona ai relitti di un'intera società globalizzata⁵⁴.

Tale «relation en chène – réaction propre à la fonction mnémonique –» costituisce per Perec un primo meccanico espediente per tenersi insieme, per contestualizzarsi in una generazione; operazione altrove definita con una metafora ludica («On se sauve (parfois) en jouant», *La boutique obscure*, rêve n. 1) quale *Les parties de dominos*⁵⁵. In modo analogo al gioco del domino, dunque, ogni tessera si salda ad un'altra, nel tentativo ostinato di colmare i gap, di calmare «Cette panique de perdre mes traces», di imboccare la strada maestra della franchezza del ricordo «J'écris pour me parcourir» ed, infine, di lasciare una traccia di vita e di scrittura anche *pour eux*: «Leur souvenir est mort à l'écriture; l'écriture est le souvenir de leur mort et l'affirmation de ma vie»⁵⁶.

Del resto, è proprio l'indicibile che assilla il vuoto di senso della scrittura: «(l'indicibile non si rintana nella scrittura ma è quello che, molto prima, l'ha scatenata); so che quello che dico è bianco, è neutro, è segno una volta per tutte di un annientamento» (*W o il ricordo d'infanzia*, p. 52).

Allucinazione e incubo offrono a Perec la grammatica per tradurre l'esperienza storica (e familiare) del lager, evocata e trasfigurata in un'eroica, spietata Olimpiade⁵⁷. Il sonno vero e proprio (*Un homme qui dort*) e i sogni (*La boutique*

⁵³ BÉHAR, *Georges Perec, Ecrire pour ne pas dire*, p. 153, capitolo *Des souvenirs d'enfance à Je me souviens*.

⁵⁴ «A l'inverse de la 'petite madeleine' ou de la 'petite phrase de musique de Vinteuil' de Proust qui sont le point de départ d'expériences intimes [...] les 'je me souviens' de Perec ne sont pas des souvenirs, mais des idées des souvenirs qu'il propose en les nommant. Leur inventaire déclenche le réurgence de tout un réseau d'idées [...] en s'agréant les uns aux autres dans une relation en chène – réaction propre à la fonction mnémonique –, pose le moi-dans-le-monde», BÉHAR, *Georges Perec, Ecrire pour ne pas dire*, pp. 160-161. «Autographie sérielle: *La Vie mode d'emploi*... dans *W ou le souvenir d'enfance*, l'exploration des souvenirs – ou plutôt de l'absence de souvenirs – aboutit à la réminiscence des premières découvertes de procédés narratifs liés aux mots: romans et jeux de mots, ou aux images: films et photos. Les éléments mnémoniques rassemblés traduisent les expériences qui ont conduit à l'apprentissage de l'écriture. Dans *Je me souviens* [...] la source fondatrice des empreintes mnémoniques reste celle des messages propagés par les ondes sonores des programmes radiophoniques», *ibid.*, pp. 163-164.

⁵⁵ BURGELIN, *Les parties de dominos*, p. 65 «Cette panique de perdre mes traces».

⁵⁶ KASPER, *Sprachen des Vergessens*, p. 230.

⁵⁷ KASPER, *Sprachen des Vergessens*, p. 197, 2.3. *W ou le souvenir d'enfance* als 'Traum-Text'. Mnemotechnik und Traum. BÉHAR, *Georges Perec, Ecrire pour ne pas dire* p. 127, Double je dans *W ou le souvenir d'enfance*.

*obscure*⁵⁸), anche quando immolati alla psicanalisi⁵⁹, testimoniano la fuga da se stesso.

I *loci* della memoria (si ricordi *Lieux*, opera di Perec solo progettata) affiorano anche in opere apparentemente lontane dal tema: *Espèces d'espaces*, puntigliosa descrizione dei luoghi abitati dall'autore, dalla pagina al cosmo, è difatti un elogio della contiguità, un po' come il domino prima evocato⁶⁰. D'altro canto, il bicarré latin che iscrive le vicende del microcosmo parigino de *La Vie mode d'emploi* ne è un'ennesima rete-gabbia memoriale e insieme generativa di storie e di intrecci⁶¹.

Ma su tutto regna il segreto delle proprie rimozioni blindato in una scrittura a criptogrammi⁶². Da qui il tema della scrittura-corazza: «Il fallait d'abord que s'effrite cette écriture carapace derrière laquelle je masquais mon désir d'écriture, que s'érode la muraille des souvenirs tout faits [...]».

«L'écriture me protège. J'avance sous le rempart de mes mots, de mes phrases, de mes paragraphes habilement enchaînés, de mes chapitres astucieusement programmés. Je ne manque pas d'ingéniosité» (*Je suis né*, p. 73)⁶³.

La scrittura che, nella sua alchimia alfabetica, è scrigno dei segreti dell'essere o dell'assenza: la dedica di *W o il ricordo d'infanzia (pour E = pour eux)*; la stessa lettera omessa (con la sua morte, la madre ha lasciato un *vide*)⁶⁴; un gam-

⁵⁸ Georges PEREC, *La boutique obscure. 124 rêves*, Paris, Denoël, 1973 (Mayenne, Floch, 1993).

⁵⁹ KASPER, *Sprachen des Vergessens*, II. Traum, Phantasma, Trauma – Die Autobiographie im Zeichen des Vergessens, pp. 182 ss. 2.1. Perecs Verhältnis zur Psychoanalyse.

⁶⁰ Georges PEREC, *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, 1974 (*Specie di spazi*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989).

⁶¹ BÉHAR, *Georges Perec, Ecrire pour ne pas dire*, p. 166: «Dans la mémoire, tout se situe sur le même plan: le dialogue, l'émotion, la vision coexistent. Ce que j'ai voulu, c'est forger une structure qui convienne à cette vision des choses, qui me permette de présenter les uns après les autres des éléments qui dans la réalité se superposent [...]»

«La coexistence et la superposition dans la mémoire [...] d'expériences verbales: écrites [...] visuelles: de l'espace; les relations de contiguité [...] dans la mémoire de ce qui est discontinu ou fragmentaire».

⁶² BURGELIN, *Les parties de dominos*, p. 81: «De même que l'amnésie a enclenché l'hypermnésie et la surmultiplication des traces mnésiques et des inscriptions, de même cette glaciation de la parole et cette immobilisation dans le silence ont fait naître cette jonglerie incessante avec les lettres et les mots».

⁶³ KASPER, *Sprachen des Vergessens*, p. 191. Georges PEREC, «Les lieux d'une ruse». *Ibid.*, Georges PEREC, «Le rêve et le texte», in *Je suis né*, p. 192; *Ibid.*, Georges PEREC, «Le travail de la mémoire», in *Je suis né*, p. 204. Georges PEREC, *Je suis né*, Paris, Editions du Seuil, 1990 (*Sonata*, Torino, Bollati Boringhieri, 1992).

⁶⁴ KASPER, *Sprachen des Vergessens*, p. 223, da *Espèces d'espace*: «Le langage lui-même [...] s'est avéré inapte à décrire ce rien, ce vide, comme si l'on ne pouvait parler que de ce qui est plein». David BELLOS, *Georges Perec: une vie dans les mots: biographie*, Paris, Editions du Seuil, 1994.

meth o gimmel, iniziale del suo nome, tracciato dal bambino pre-alfabeta nel cerchio chiuso dei familiari, che a sua volta ne riproduce la sagoma⁶⁵.

La scrittura che è anche sostanza dell'esistenza: «A vevo davvero bisogno, per esistere, di allineare parole e frasi? Mi bastava, per essere, essere l'autore di alcuni libri?» (*Sono nato*).

Come già Saba, anche il Perec scrittore ricorre alla testualizzazione e il conseguente trattamento filologico dei ricordi («Le second souvenir est plus bref; il ressemble davantage à un rêve [...]. il en existe plusieurs variantes [...]. mon père rentre de son travail; il me donne une clé. Dans une variante, la clé est en or; dans une autre [...]. dans une autre encore [...].») ⁶⁶. E gli appigli esterni della ricostruzione della propria vicenda (le rare foto) ne sono lacerti preziosi («säkulisierete Reliquien») ⁶⁷ per la sua ricostruzione congetturale e artatamente apocrifa.

Monica LONGOBARDI
Università di Ferrara

Georges PEREC, *La disparition*, Paris, Denoël, 1969. Georges PEREC, *A void*, translated by Gilbert ADAIR, London, The Harvill Press, 1995. Georges PEREC, *El secuestro*, traducido por Marisol ARBUÉS, Mercè BURREL, Marc ARAYRE, Hermes SALCEDA, Regina VEGA, Barcelona, Editorial Anagrama, 1997.

«Accade così [...] che *La scomparsa* sia, insieme, il racconto di uno sterminio ma anche la storia di una lingua salvata dall'annientamento [...] una morte li coglierà nel preciso istante in cui, nella loro ricerca della Voyelle perduta [...] saranno sul punto di pronunciare la faticosa lettera [...] L'elenco delle parole che compongono il romanzo è così una sorta di lista di Schindler[...]», Georges PEREC, *La scomparsa*, a cura di Piero FALCHETTA, Napoli, Guida, 1995, pp. 264-265.

⁶⁵ KASPER, *Sprachen des Vergessens*, 2.4. blanc und der Buchstabe W, nota 60, Nicolas ABRAHAM und Maria TOROK, *Cryptonimie. Le verbier de l'Homme aux loups*, pp. 208-213. BÉHAR, *Georges Perec, Ecrire pour ne pas dire*, p. 137, L'aphasie abécédaire. Si legga il passo in traduzione, *Wo il ricordo d'infanzia*, p. 20.

⁶⁶ BÉHAR, *Georges Perec, Ecrire pour ne pas dire*, p. 145: «Ses vrais souvenirs se sont construits dans la lecture et son identité dans l'écriture [...] c'est ainsi également qu'il a, par allusion, la citation, la parodie, le plagiat, le remake – procédés qu'il utilise jusqu'à saturation –, créé sa marque, sa signature d'auteur». *Wo il ricordo d'infanzia*, p. 21.

⁶⁷ KASPER, *Sprachen des Vergessens*, p. 220. BÉHAR, *Georges Perec, Ecrire pour ne pas dire*, p. 146: «De la non-mémoire au portrait «Dans le dernier chapitre de la partie confession de *Wo le souvenir d'enfance*, Perec fait en quelque sorte une dernière tentative pour faire surgir ces souvenirs qui n'existent pas. La recherche s'organise autour de points de repère précis tels que des photos, des lieux, des dates».

La Sibylle, parole et représentation, éd. par Monique BOUQUET et Françoise MORZADEC, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2004 (Collection Interférences), 301 pp.

Ce volume de 301 pages est un recueil de vingt-et-un articles issus d'un colloque qui s'est tenu les 25 et 26 octobre 2001 à l'université de Rennes II. L'ouvrage présente plusieurs mérites. D'abord celui d'avoir rassemblé des chercheurs divers qui travaillent sur tous les siècles, de l'Antiquité à l'époque contemporaine. La lecture du recueil permet ainsi de suivre, d'article en article, un fil diachronique qui nous mène de l'Antiquité romaine à l'Antiquité tardive, puis du Moyen Âge aux époques récentes (Renaissance, XIX^e siècle) et de voir la sibylle changer de forme et de figure à travers les âges et les arts. Car le second mérite de l'ouvrage, qui illustre, il me semble, sa pertinence et son principal intérêt, est de ne pas avoir reculé devant l'interdisciplinarité, qui se retrouve dans le sous-titre (parole *et* représentation de la sibylle), belle formulation qui entend articuler visible et lisible, et qui manifeste que la créature étudiée n'appartient pas tout uniment à la littérature, mais peuple le théâtre, les arts visuels et la musique. Il va sans dire que, dès lors, l'approche pluridisciplinaire illustrée dans l'ouvrage s'impose: ce n'est que de la mise en parallèle et en perspective de problématiques linguistiques, littéraires, et iconographiques qu'émerge peu à peu, par la série d'outils valides que propose chaque discipline, la figure multiple de la sibylle. L'analyse du personnage, au carrefour des études littéraires et de l'histoire de l'art, s'était également sur l'expérience apportée par l'archéologie et la musicologie.

Les lignes qui suivent donneront un aperçu des vingt-et-une contributions dont se compose ce stimulant recueil. Nous proposons de passer en revue les différentes contributions en respectant l'ordre (chronologique) de présentation. Les trois premières études se concentrent sur la parole prophétique de la sibylle telle qu'elle se présente dans les livres sibyllins, dans la religion romaine officielle et enfin dans la littérature latine. Caroline FÉVRIER, tout d'abord, dans «Le double langage de la Sibylle: de l'oracle grec au rituel romain» (pp. 17-27) étudie la portée de la consultation par les prêtres des Livres à l'époque républicaine. Elle met en évidence «l'hiatus flagrant entre la nature des Livres prophétiques à portée universelle et l'usage pragmatique que Rome en faisait», et montre comment la voix prophétique s'est muée en recueils écrits dans la langue des pontifes, porteurs d'une tradition avant tout nationale. Ensuite, Charles GUITTARD, dans «Reflets étrusques sur la Sibylle: *Libri Sibyllini* et *Libri Vegoici*» (pp. 29-42), s'interroge sur les *Libri reconditi*, le fameux recueil qu'Auguste fit déposer sous forme de *volumina* à la base de la statue d'Apollon Palatin: ce recueil associe les

Livres sibyllins aux *Libri Vegoici* et aux *Carmina Marciana*. Existe-t-il un rapport entre Livres sibyllins et la *disciplina etrusca*? Charles Guittard suppose une adaptation latine des livres étrusques et une assimilation de la science des Etrusques; il mène son analyse en proposant en regard le texte de la prophétie de Végoia, et en s'appuyant sur l'iconographie et l'examen d'inscriptions.

Jacqueline CHAMPEAUX termine ce premier chapitre avec «Figures romaines de la Sibylle» (pp. 43-52), en expliquant de façon très synthétique comment Virgile a pu fondre en un seul personnage inoubliable les traits épars qu'il avait recueillis dans les diverses légendes qui s'offraient à lui, que ce soit dans la religion officielle ou dans le folklore. Selon l'auteur, les derniers temps de la République romaine ne disposaient pas encore d'une «représentation vivante» de la sibylle; c'est avec Virgile que s'est constituée une «image innovante, totale et unitaire» de la prophétesse. Avec ces trois premiers articles, nous voici convaincus que la sibylle officie aux confins de l'univers littéraire et de l'univers de la religion: des sources si éloignées les unes des autres peuvent expliquer les interprétations variées qui en ont été faites par la suite.

S'ouvre alors un second volet de l'ouvrage. Christophe CUSSET, dans «Cassandre et/ou la Sibylle: les voix dans l'*Alexandra* de Lycophron» (pp. 53-60) et Damien NÉLIS, dans «La Sibylle et Médée: Virgile et la tradition argonautique» (pp. 61-68), convoquent les autres figures féminines prophétiques de l'Antiquité que sont Cassandre et Médée. Premiers mélanges qui montrent que le personnage de la sibylle n'est pas si simple à appréhender. Lycophron (III^e siècle avant J.-C.), souligne Christophe Cusset, est le premier à évoquer la sibylle de Cumes en insérant son évocation de la prophétesse dans un texte lui-même prophétique. La parole de la devineresse se trouve ainsi mise en abyme, et les propos sibyllins rejoignent en obscurité les propos de Cassandre, dont le caractère opaque souligne leur aspect tragique. Damien Nélis, lui, consacre sa contribution à l'importance du modèle de Médée dans les *Argonautiques* d'Apollonios de Rhodes: dans cette œuvre, le récit de la Toison d'or cache un récit catabatique, source importante selon l'auteur du livre VI de l'*Enéide* de Virgile. La prophétesse du poète augustéen tient ainsi beaucoup de la Médée de son prédécesseur hellénistique. Ces nombreuses variations autour du personnage de la sibylle finissent par lui conférer un caractère référentiel certain. Dans l'élégie romaine étudiée par Albert FOULON («Sibylles élégiaques», pp. 69-74), la prophétesse est convoquée pour garantir l'origine troyenne de Rome; chez Tibulle en particulier, la sibylle s'intéresse au destin de la Ville et anticipe la domination de Rome sur tout l'univers. La prophétesse apporte ainsi son concours au thème de la restauration religieuse. Dans la poésie latine en général, la sibylle acquiert une dimension méta-poétique: elle est à la fois guide, exégète et médiatrice entre deux mondes, com-

me le souligne Alain D EREMETZ dans «La Sibylle dans la tradition épique à Rome: Virgile, Ovide et Silius Italicus» (pp. 75-83). Dans les trois épopées, l'*Enéide*, les *Métamorphoses* et les *Punica*, la sibylle assume le rôle de prophétesse du destin d'Enée au plan de l'histoire racontée bien sûr, mais aussi celui d'un modèle poétique illustrant le rapport de l'auteur à son œuvre. Françoise MORZADEC, dans «Stace et la Sibylle: rivalité littéraire autour de la louange de Domitien. *La Silve*, IV, 3» (pp. 85-98), étudie ce texte en montrant la place essentielle qu'y joue la sibylle: puisqu'elle renvoie désormais à l'univers de Virgile, la sibylle assure effectivement la louange de l'empereur; mais les réminiscences épiques cohabitent avec des visions extatiques ou fantastiques à la dimension plus proprement esthétique. Encore une fois, la figure mythologique se trouve liée à une réflexion poétique. La place importante faite par la littérature antique au personnage de la sibylle ouvre une nouvelle voie au parcours de la prophétesse: référence incontournable de la littérature, de la religion et de la mythologie romaine, elle est aussi impliquée dans le pouvoir politique.

Autre tradition importante pour cette fin d'Antiquité, et très bien représentée dans ces actes, la tradition philologique et exégétique, comme en témoignent les articles de Sabina CRIPPA, «Figures du σιβυλλαίνειν» (pp. 99-108), de Monique BOUQUET, «La Sibylle servienne, guide de l'exégèse moderne?» (pp. 109-118) et de Giuseppe RAMIRES, «Le problème des additions italiennes dans l'épisode de la Sibylle de Cumès» (pp. 119-129). Sabina Crippa, dans la lignée des interrogations précédentes sur la parole de la sibylle, commence par se demander si n'importe quelle femme dotée d'un pouvoir prophétique n'est pas susceptible de jouer le rôle de la Sibylle. Soulignant ce qu'elle appelle «la co-présence de la voix et de l'écriture» dans la prophétie sibylline, elle montre comment la sibylle traverse toute la tradition grecque en tant que figure de la parole et mythe de la voix prophétique. Elle convoque et étudie enfin diverses métaphores utilisées par les poètes antiques pour décrire cette voix oraculaire énigmatique, illustrant ainsi la variété et la complexité de la parole prophétique dans l'Antiquité. Monique Bouquet s'attache, elle, à la figure de la sibylle telle qu'elle se dégage du *grammaticus* païen de la fin du IV^e siècle: travail de dépoétisation du personnage, articulé à une exégèse philologique, dont l'auteur de l'article analyse en profondeur les soubassements. Elle montre comment Servius reste fidèle à Virgile tout en narrant, à travers plusieurs scolies, l'histoire officielle de la sibylle. Giuseppe Ramires fait un bond dans le temps; il étudie la tradition manuscrite du commentaire servien et analyse en détail les additions qu'a faites Guarino Veronese dans son édition du texte de Servius en 1471. Il contribue ainsi à la tradition et la fortune du texte de Servius à l'âge de l'humanisme.

A la fin de l'Antiquité, la sibylle a fait l'objet d'une réélaboration religieuse

par les communautés juives et chrétiennes. Ileana CHIRASSI-COLOMBO, qui a déjà dirigé un ouvrage collectif très complet sur les sibylles ¹, en offre un exemple avec l'article «La bru de Noé» (pp. 131-149). Elle y démontre comment les juifs de la diaspora ont su confier à la bru de Noé du *Troisième livre* des oracles la révélation de leur projet nouveau d'affirmation du monothéisme. Nicole BELAYCHE, dans «Quand Apollon s'est tu, les Sibylles parlent encore» (pp. 151-163), montre ainsi le partage qui s'est établi entre les chrétiens qui soulignent l'accord des paroles sibyllines avec les Ecritures saintes, et les païens qui ont continué de recourir aux *Livres sibyllins*. La christianisation de la figure païenne n'a sans doute jamais été complètement acceptée; Marie-Noël COLETTE, avec son étude accompagnée de partitions sur «Le chant de la Sibylle, composition, transmission et interprétation» (pp. 165-176), illustre ce statut ambigu d'une créature appartenant encore à deux mondes. A partir du X^e siècle, le texte de la prophétie sibylline («Judicii signum...») est apparu progressivement dans les manuscrits liturgiques, accompagné d'une mélodie immuable («gage d'une très grande ancienneté») en relation avec le thème de l'attente eschatologique.

Denis HÜE, dans «La Sibylle au théâtre» (pp. 177-195), inaugure la partie proprement médiévale du recueil. Il y retrace une évolution très générale des jeux théâtraux du XII^e siècle aux grandes passions du XV^e siècle; à travers les nombreuses œuvres qu'il cite, Denis Hüe est très convaincant pour nous montrer que la sibylle, qui figure dans les représentations de l'Incarnation est un personnage essentiel de la scénographie et de l'imaginaire du Moyen Age. Les deux articles qui suivent accordent un rôle prééminent à la littérature romanesque, et postulent, à la suite d'un ouvrage américain de 1967², que le statut du personnage de la sibylle tire parti de son ambiguïté, entre paganisme et christianisme, entre monde des vivants et monde des morts. Francine MORA, tout d'abord, dans «La Sibylle séductrice dans les romans en prose du XIII^e siècle: une Sibylle parodique?» (pp. 197-209), montre que l'écriture romanesque médiévale a fait subir à la prophétesse antique des travestissements divers. La sibylle se transforme en une enchanteresse médiévale; la chaste vierge antique devient un personnage érotique. La démarche parodique est présentée comme l'une des deux voies possibles du devenir de la sibylle au Moyen Age, alors même que le personnage, par ses déboires amoureux, ne correspond plus au type de la prophétesse. Mais y a-

¹ *Sibille e Linguaggi oracolari. Mito, storia, tradizione, atti del convegno Macerata -Norcia 20-24 settembre 1994*, a cura di Ileana CHIRASSI COLOMBO & Tullio SEPPILLI, Pisa-Roma, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 1999.

² William L. KINTER & Joseph R. KELLER, *The Sibyl: Prophetess of Antiquity and Medieval Fay*, Philadelphia, Dorrance, 1967.

t-il, comme l'auteur le suggère, une évolution linéaire allant du *Roman d'Eneas* au *Lancelot* en prose, puis du *Livre d'Artus* au *Paradis de la reine Sibylle* d'Antoine de La Sale? Le dernier texte évoqué est en fait le seul à jouer explicitement entre fausses et vraies sibylles. Christine ACHER-FERLAMPIN, dans «Sebille prophétesse et maternelle: du monde antique au monde arthurien dans *Perceforest*» (pp. 211-225), se penche sur la «Sebille» du roman en prose du XIV^e siècle: privée de son rôle oraculaire, de sa vieillesse, de son ancienneté, devenue figure maternelle, humaine, écartant les soupçons de magie noire, la sibylle (mais est-ce toujours elle?), au même titre que les autres figures antiques issues de la mythologie, rejoint le monde des «*bestes*» et «*luitons*». Fabienne POMEL, avec «La Sibylle guide et double de Christine dans l'autre monde des lettres. *Le Chemin de longue étude* de Christine de Pizan» (pp. 227-239), illustre, à rebours des articles précédents, le crédit que la sibylle a gardé dans le dernier siècle du Moyen Âge. Dans cette œuvre allégorique, en effet, la sibylle initie la poétesse et l'introduit dans le monde du savoir. Voix désincarnée, elle légitime également le rôle de la femme dans le champ de l'écrit, notamment par l'inter-texte de Virgile et de Dante. Approfondissant ainsi l'idée assez consensuelle selon laquelle la sibylle joue un rôle déterminant dans l'œuvre de Christine de Pizan, Fabienne Pomel suggère en conclusion que l'auteur féminin incarne une tendance conservatrice de la littérature médiévale. S'ouvre donc au terme de ces quatre communications 'médiévales' une interrogation sur le devenir et l'héritage de l'Antiquité: la transmission de la matière antique semble y osciller selon les recherches entre les concepts de «métamorphose» et de «conservation».

Dans la suite de l'ouvrage, les articles se consacrent surtout aux arts de la représentation – gravure, dessin, théâtre et musique –, ce qui signale peut-être une évolution générale. Au XVI^e siècle, les sibylles ont malgré leur multiplicité conservé la figure de poétesse-prophétesse. Emmanuel BURON, avec «Oracles humanistes et rumeurs de la cour. *Sibyllarum duodecim oracula* de Jean Rabel, Jean Dorat et Claude Binet» (pp. 241-254), donne un exemple de ce que devient la créature antique dans le cadre humaniste de la cour de France, à travers une œuvre qui représente et fait parler chacune des douze sibylles recensées à l'époque. Il constate plusieurs cas de disjonction entre les gravures (dont il donne une reproduction) et les poèmes français et latins qui les accompagnent, et les met au compte de l'«hétérogénéité des traditions sibyllines à la fin du XVI^e siècle». Il tempère ainsi les conclusions certainement trop optimistes qu'Emile Mâle avait données dans *l'Art religieux à la fin du Moyen Âge en France*³.

³ Emile MÂLE, *L'Art religieux de la fin du Moyen Âge en France*, Paris, A. Colin, 7^e édition augmentée, 1995 (1^{ère} éd. 1905).

Isabelle HIS, dans «La Sibylle en musique: d'Orlando de Lassus à Maurice Ohana» (pp. 255-272), étudie le dialogue entre musique et texte à travers deux compositeurs. De fait, elle renoue avec la problématique générale de la voix. L'œuvre de Lassus (douze motets latins polyphoniques) a pour but de «former un discours aussi spectaculaire et inhabituel que le sont les prophéties, un équivalent sonore hors norme à ces messages hors du temps.» Avec trois exemples musicaux, et trois tableaux (ordre d'apparition des sibylles, mode musical associé, attributs des sibylles à partir d'Emile Mâle), Isabelle His montre la cohérence de l'ensemble de la pièce. Les annexes fournissent également le texte des *Prophetiae Sibyllarum* de Lassus (hexamètres latins publiés en annexe du *Sibyllinorum oraculorum libri octo*, dans l'édition de 1555), et les miniatures contenues dans l'impression de la musique originale. Maurice Ohana, dans trois œuvres, s'attache lui non au fond et au contenu des oracles mais plutôt à la forme de la prophétie: grâce à la combinaison voix/percussion, le compositeur retrouve à la fois le «chant pur» et le «cante jondo» qu'il connaît bien par ses racines espagnoles. Les deux compositeurs illustrent tous deux la volonté de fonder un discours musical qui sort de l'ordinaire, à la fois harmoniquement et rythmiquement. Anne DUCREY, avec «Sibylles fin de siècle» (pp. 273-283), clôt l'ouvrage en examinant les figures sibyllines du théâtre symboliste à partir d'un corpus regroupant Maurice Maeterlinck, Henri de Régnier, Alexandre Blok et Fernando Pessoa: réalité immatérielle de créatures intermédiaires évoluant entre la vie et la mort, comme les «princesses fragiles» de Maeterlinck, ou comme les pâles imitations des anciennes figures mythologiques, désincarnées mais toujours dépositaires, selon l'auteur, de la tradition des voyages dans l'au-delà, car elles connaissent un monde autre dont elles livrent quelques bribes «dans un discours plus visionnaire que prophétique.»

L'ouvrage se clôt sur une «Bibliographie générale» (pp. 287-301) assez riche (le sujet est quasi infini), classé selon trois grandes périodes historiques. On regrette principalement qu'elle ne sépare pas les *textes* des *études*: certaines entrées, en particulier celles qui concernent les oracles sibyllins judéo-chrétiens, nécessitaient un classement salutaire.

Pour le volet Antiquité, on dispose très heureusement d'une réédition récente en un seul volume du grand ouvrage d'Auguste BOUCHÉ-LECLERCQ, *Histoire de la divination dans l'Antiquité*, Grenoble, Jérôme Million, 2003 (coll. Horos), avec une préface de Stella GEORGOU DI. Elle reprend la pagination de la première édition en quatre volumes (Paris, E. Leroux, 1879-1882) à laquelle renvoient les auteurs du volume.

On s'étonne principalement de l'absence des études de Bernard McGinn, l'un des principaux spécialistes des textes prophétiques prononcés par les

sibylles médiévales: «Joachim and the Sibyl: an early work of Joachim of Fiore from Ms. 322 of the Biblioteca Antoniana in Padua», *Cîteaux: Commentarii Cistercienses*, 24 (1973), pp. 97-138; «*Teste David cum sibylla*: The Sibylline Tradition in the Middle Ages», in *Women in the Medieval World: Essays in Honor of John H. Mundy*, ed. by J. KIRSHNER & S. WEMPLE, Oxford, Blackwell, 1985, pp. 7-35; «Oracular transformations: the *Sibylla Tiburtina* in the Middle Ages», in *Sibille e Linguaggi oracolari. Mito, storia, tradizione, atti del convegno Macerata -Norcia 20-24 settembre 1994*, a cura di Ileana CHIRASSI COLOMBO & Tullio SEPELLI, Pisa-Roma, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 1999, pp. 603-645.

Principal oubli du volet iconographique, les études descriptives très complètes de Carlo DE CLERCQ, qui a recensé, en cinq articles, quatre-vingt treize séries de sibylles du Moyen Age aux temps modernes: «Quelques séries italiennes de Sibylles», *Bulletin de l'Institut historique belge de Rome*, 48-49 (1978-1979), pp. 105-127; «Les sibylles dans des livres des XV^e et XVI^e siècles en Allemagne et en France, avec trente-trois figures», *Gutenberg-Jahrbuch*, 55 (1979), pp. 98-119; «Contribution à l'iconographie des Sibylles I», *Jaarboek van Het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten*, 14 (1979), pp. 7-65; «Contribution à l'iconographie des Sibylles II», *Jaarboek van Het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten*, 15 (1980), pp. 7-35; «Quelques séries de Sibylles hors d'Italie», *Bulletin de l'Institut historique belge de Rome*, 51 (1981), pp. 87-116. Le premier de ces articles donne également une reproduction du *Tractatus de discordantia inter Eusebium, Hieronymum et Augustinum* de Filippo Barbieri, d'après l'édition de Rome, Johannes Philippus de Lignamine, 1481 (BNF Rés. D 6445, f^o 11 r^o-22 v^o). Elle devrait remplacer maintenant le texte lacunaire et fautif d'Emile Mâle (*L'Art religieux à la fin... , op. cit.*, pp. 259-262). Du même auteur, la bibliographie oublie de mentionner le vieux mémoire conservé à la bibliothèque de la Sorbonne: Emile MÂLE, *Quomodo Sibyllas recentiores artifices repraesentaverint*, Paris, Ernest Leroux, 1899.

Voici quelques autres titres absents: ROSENBERG, Alfons, *Sibylle und Prophetin*, Weilheim/Obb., O. W. Barth, 1960. – LE MERRER, Madeleine, «Des sibylles à la Sapience dans la tradition médiévale», *Mélanges de l'école française de Rome. Moyen Age – Temps modernes*, 98, 1 (1986), pp. 13-33. – CAMBRONNE, Patrice, «La Sibylle, l'Invisible et le Hors-Temps», *Eidôlon*, 58 (mars 2001) *La Fin des Temps II*, pp. 7-28⁴.

⁴ Adrian ARMSTRONG, dans son édition récente de l'œuvre de Jean BOUCHET, *Œuvres complètes, I. Le Jugement poétique de l'honneur féminin*, Paris, Honoré Champion, 2006, p. 147 et p. 428, mentionne deux articles de Jennifer B. RITNELL auxquels je n'ai malheureusement pas pu avoir accès.

On notera enfin qu'un autre volume est paru depuis le colloque de Rennes sur les sibylles dans l'art et la littérature française: *Les Sibylles. Actes des VIII^e Entretiens de La Garenne Lemot, 18 au 20 octobre 2001*, éd. par Jackie PIGEAUD, Nantes, Presses de l'Université de Nantes, 2005.

Une discographie lacunaire est placée à la fin de l'ouvrage. Outre les deux disques cités, on appréciera également «El Cant de la Sibyl·la» in *Barcelona Mass. Song of the Sibyl, Anonymous 14th century*, Obsidienne, Emmanuel Bonnardot (Opus 111, 1995, OPS 30-130), et on ajoutera également à la bibliographie sur le chant de la sibylle Nicole SEVESTRE, «La tradition mélodique du *Cantus sibyllae*», in *La représentation de l'Antiquité au Moyen Âge*, éd. Danielle BUSCHINGER et André CRÉPIN, Wien, K.M. Halosar, 1982, pp. 269-283.

La discographie ne concerne que le chant de la sibylle; il n'est pas fait mention des œuvres, pourtant étudiées dans le volume, de Roland de Lassus et de Maurice Ohana. Voici donc une discographie complémentaire:

On écoutera les *Prophetiae sibyllarum* de Roland de Lassus dans: 1. *Missa pro defunctis, Prophetiae sibyllarum*, The Hilliard ensemble, München, ECM records, 1998. – 2. *Prophetiae Sibyllarum, Italienische Madrigale, Französische Chansons*, Johanna Koslowsky, soprano; Graham Pushee, alto; Gerd Türk, ténor [et al.]; Cantus Cölln, Konrad Junghänel, dir., luth; London, BMG Music International (Europe), 1994, rééd. 2002. – 3. *Prophetiae Sibyllarum, Moresche, choix de madrigaux d'Orlando di Lasso*, Münchener Vokalsolisten, ensemble voc.; Münchener Flötenconsort, ensemble instr.; Hans Ludwig Hirsch, dir., London, WEA Europe, prod. Teldec Classics International, 1998 (coll. Das alte Werk). – 4. Musique imprimée sous forme de *fac-simile*: *Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung Mus. H. 18.744*, intr. Jessie Ann Owens, New York / London, Garland, 1986 (coll. Renaissance music in facsimile).

Les œuvres de Maurice Ohana font aussi parler la sibylle dans deux œuvres.

On trouvera *Sibylle* dans 1. Isabel Garcisanz, soprano, Bernard Balet, percussions (Inédits ORTF/Barclay 1971), rééd. sous le label Adès, dans un coffret «Musique de notre temps, repères 1945-1975». – 2. Kiyoko Okada, soprano, Georges Van Gucht, percussions (Actes Sud/Musicatreize, 2004, enregistrement 2003).

Voici telles quelles les références qu'il livre: «Revelations to the Pagans: The Sibyls in Sixteenth-Century France», *The Classical Heritage: Durham French Colloquies 2*, Durham, Department of French, University of Durham, 1989, pp. 21-35; et «The rise and fall of the sibyls in Renaissance France», in *Schooling and Society: The Ordering and Reordering of Knowledge in the Western Middle Ages*, ed. by Alasdair A. M. ACDONALD and Michael W. T. WOMEY, Leuven-Dudley, MA, Peeters, 2004.

Synaxis se trouve dans: 1. Geneviève Joy Christian Ivaldi, pianos, Orchestre philharmonique de l'ORTF, direction Charles Brück (Erato 1968) – 2. Christian Ivaldi, Pascal Devoyon, pianos, Béatrice Daudin, Klaus Brettschneider, Paul Mootz, Serge Moché, percussions, Orchestre philharmonique du Luxembourg, direction Arturo Tamayo (Timpani 2000). – On consultera enfin la très récente biographie d'Edith C ANAT DE CHIZY et de François P ORCILE, *Maurice Ohana*, Paris, Fayard, 2005.

Au terme de ce parcours, on ne peut que souscrire au présupposé méthodologique de l'ouvrage: s'intéresser aux représentations de la sibylle autant qu'aux textes qu'elle profère est bien la condition nécessaire de surgissement de la signification. Les différentes études réunies permettent de mieux cerner les enjeux fondamentaux du personnage, et ses implications dans divers domaines de recherche particulièrement appréciés par l'université contemporaine: la féminité, le langage obscur de la prophétie, la question de la performance, le devenir des religions, l'héritage des civilisations, etc.

Le fil chronologique suivi par l'ouvrage met l'accent sur la «diversité des approches induites par la figure de la Sibylle» et la «fécondité du concept», pour reprendre les mots de Monique Bouquet et Françoise Morzadec dans leur «Avant-propos» (pp. 11-16). On peut néanmoins se demander si, en privilégiant un axe historique d'une vingtaine de siècles, ce ne sont pas *forcément* les différences qui ressortent. Il y aurait alors besoin de promouvoir des concepts peut-être moins lisses ou moins généreux que celui de «métamorphoses» ou de «transformations», pour être plus apte à révéler un jour les zones d'ombre de l'histoire de la sibylle. Car celles-ci existent encore, assurément, et les auteurs de l'introduction ne les soulignent pas assez. Est-il légitime d'ailleurs de vouloir maintenir une présence toujours renouvelée de la sibylle, alors que le personnage, évoluant dans des civilisations où la croyance en la prophétie n'est pas la même, n'a pas le même statut référentiel? Cela est d'emblée visible dans les deux dernières communications: la sibylle ne draine pas aux XIX^e et XX^e siècles le même univers de croyance que celui qui habitait, en des sens différents et complexes, les sociétés antiques ou médiévales. La dissolution des corps des «sibylles fin-de-siècle» reflète à cet égard une certaine dissolution du sujet. Cette difficulté rejaillit sur la période médiévale, tant il est vrai qu'au sortir de la lecture des cinq contributions de ce recueil, on ne sait guère ce que les médiévaux pouvaient penser de la sibylle. Or, si les 'romanciers' qui utilisent le nom de «Sebile» accomplissent une démarche de travestissement ou de parodie, ils réalisent un travail qui n'a rien de commun avec ce que font un poète comme Pessoa ou un musicien comme Maurice Ohana: les premiers sont soumis à l'image de la sibylle telle qu'elle se dégage de la liturgie, des encyclopédies, des autorités cléricales et lit-

téraires, alors que les seconds agissent dans leurs créations avec une marge de manœuvre beaucoup plus grande. Une appréciation juste du personnage de la sibylle doit donc tenir compte des univers de croyance dans lesquels évoluent les artistes.

L'ensemble de l'ouvrage devrait donc être une invitation à relire des textes et à revoir des représentations pour y discerner ce que la parole prophétique d'une figure mythologique a pu engendrer. La sibylle recèle encore bien des secrets.

Julien ABED

Université de Paris IV-Sorbonne

Les Chemins de la Queste. Etudes sur «La Queste del Saint Graal» textes réunis par Denis HÜE et Silvère MENEGALDO, Orléans, Paradigme, 2004 (Medievalia), 306 pp.

Après *Polyphonie du Graal* (1998), *L'orgueil a desmesure* (1999), *Fils sans père* (2000) et *Comme mon cœur désire* (2001), Denis Hüe, avec cette fois l'aide de Silvère Menegaldo, a réuni dans *Les Chemins de la Queste* dix-sept études sur la *Queste del Saint Graal*, au programme de l'agrégation de Lettres en 2004-2005. Le volume comprend une introduction générale dans laquelle Silvère Menegaldo brosse à grands traits un panorama de la littérature critique sur la *Queste*, puis quinze articles déjà parus dans différents volumes ou revues spécialisées, deux inédits et, enfin, une bibliographie fournie. Sur les dix-sept articles présentés, quatre sont traduits de l'anglais (N. Freeman Regalado, K. Pratt, J. Looper, B. Ramm) et un de l'italien (R. A. Bartoli). Au début de chaque article, un astérisque précise la provenance du texte – précision omise pour les articles de M. de Combarieu du Grès, 1992 et 1996, de G. Moignet et de C. Marchello-Nizia. Le lecteur, pour connaître l'édition originale de ces quatre articles, doit se reporter à la bibliographie générale.

Silvère MENEGALDO, «Préface», pp. 5-8.

Emmanuèle BAUMGARTNER, «Les aventures du Graal», pp. 9-15; repris de *Mélanges de langue et littérature françaises du Moyen Age et de la Renaissance offerts à Charles Foulon*, Rennes, Université de Haute Bretagne, t. I, 1980, pp. 23-28.

Daniel POIRION, «Semblance du Graal dans la *Queste*», pp. 17-29; repris de *Mélanges de linguistique, de littérature et de philologie médiévales offerts à J. R. Smeets* Leyde, [s. n.], 1982, pp. 227-241, et réimprimé dans son recueil *Ecriture poétique et composition romanesque*, Orléans, Paradigme, 1994, pp. 201-215.

- Nancy Freeman R EGALADO, «La *chevalerie celestie* . Métamorphoses spirituelles du roman profane dans *La Queste del Saint Graal*», pp. 31-51; repris de «La *chevalerie celestie* . Spiritual Transformations of Secular Romance in *La Queste del Saint Graal*», in *Romance. Generic transformation from Chrétien de Troyes to Cervantes* ed. Kevin B ROWNLEE and Marina S CORDILIS BROWNLEE, Hanovre / Londres, University Press of New England, 1985, pp. 91-113, traduction de Denis HÜE.
- Jean-Charles PAYEN, «Le sens du péché dans la littérature cistercienne en langue d'oïl», pp. 53-65; repris de *Cîteaux, commentarii cistercienses*, 13 (1962), pp. 281-295.
- Jean-Charles PAYEN, «Le motif du repentir dans le *Lancelot-Graal*», pp. 67-87; extrait de *Le motif du repentir dans la littérature française médiévale* , Genève, Droz, 1967, pp. 434-454.
- Karen PRATT, «Les cisterciens et la *Queste del Saint Graal*», pp. 89-112; repris de «The Cistercians and the *Queste del Saint Graal*», *Reading Medieval Studies*, 21 (1995), pp. 69-96, traduction de Denis HÜe.
- Pierre COUPIREAU, «La *semblance* et les limites de l'homme dans *La Queste del Saint Graal*», pp. 113-123; repris de *Entre l'ange et la bête, l'homme et ses limites au Moyen Age* , éd. Marie-Etiennette B ÉLY, Jean-René V ALETTE et Jean-Claude VALLECALLE, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2003, pp. 83-95.
- Renata Anna BARTOLI, «Galaad *Figura militis christiani*. (Senefiances implicites dans *La Queste del Saint Graal*)», pp. 125-146; repris de «Galaad *Figura militis christiani*. Senefiance nella *Queste del Saint Graal* », *Museum patavinum* , 4 (1986), pp. 341-361, traduction de Brigitte HÜE-GIRAUD.
- Micheline de COMBARIEU DU GRÈS, «Les quêteurs de merveilles. Etude sur *La Queste del Saint Graal*», pp. 147-162; repris de *Revue des Langues Romanes*, 100 (1996), pp. 63-90, et réimprimé dans son recueil *D'aventures en Aventure. Semblances et senefiances dans le Lancelot en prose* , Aix-en-Provence, Publications du CUERMA (Senefiance 44), 2000, pp. 431-452.
- Micheline de COMBARIEU DU GRÈS, «Du temps perdu au temps retrouvé. Etude sur le temps et les structures romanesques de *La Queste del Saint Graal* », pp. 163-202; repris de *Le temps, sa mesure et sa perception au Moyen Age* , éd. Bernard RIBÉMONT, Caen, Paradigme, 1992, pp. 73-112.
- Pierre JONIN, «Les ermites de la quête du Graal», pp. 203-223; repris de *Annales de la Faculté des Lettres et Sciences humaines d'Aix*, 44 (1968), pp. 326-335.
- Jennifer E. LOOPER, «Genre, généalogie: l'histoire des trois fuseaux dans *La Queste del Saint Graal*», pp. 225-237; repris de «Gender, Genealogy and the Story of the Three Spindles in the *Queste del Saint Graal*», *Arthuriana*, 8/1 (1998), pp. 49-66, traduction de Denis HÜE.
- Ben RAMM, «*Por coi la pucele pleure*. l'énigme féminine de *La Queste del Saint Graal*», pp. 239-247; repris de «*Por coi la pucele pleure*: the feminine enigma of the *Grail Quest*», *Neophilologus*, 87/4 (2003), pp. 517-527, traduction de Nicolas COSTIL.
- Gérard MOIGNET, «La grammaire des songes dans *La Queste del Saint Graal*», pp. 249-257; repris de *Langue française*, 40 (1978), pp. 113-119.
- Christiane MARCHELLO-NIZIA, «Les voix dans *La Queste del Saint Graal*: grammaire du surnaturel, ou grammaire de l'intériorité?», pp. 259-266; repris de *Histoire et socié-*

té. *Mélanges offerts à Georges Duby*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, t. IV, 1992, pp. 77-85.

Silvère MENEGALDO, «Entre mer et forêt. Symbolique spatiale et géographique dans *La Queste del Saint Graal*», pp. 267-280.

Olivier ERRECADE, «Piété rituelle et piété personnelle dans *La Queste del Saint Graal*», pp. 281-296.

Bibliographie, pp. 297-303.

La «translation» de textes allogènes n'a pas toujours reçu le soin nécessaire. En particulier, les éditeurs n'ont pas pris garde qu'ils ne pouvaient se contenter de reprendre tels quels les textes originaux. Ceux-ci, en effet, ont parfois leur propre système de références, étranger au volume *Les Chemins de la Queste*. Le texte de J.-Ch. Payen, tiré de son ouvrage sur le *Motif du repentir*, renvoie à plusieurs reprises à d'autres passages du livre, faisant référence à la pagination d'origine; or le choix d'extraire un chapitre supposait que celui-ci soit autonome et, par conséquent, que l'on puisse faire l'économie de renvois au reste de l'ouvrage. En tout état de cause, il est assez troublant de voir plusieurs fois mentionnées des pages absentes du recueil. Plus gênant, les renvois bibliographiques de l'article de J. Looper correspondent à des textes dont les références ne sont précisées nulle part. Le lecteur consciencieux pourra, certes, retrouver quelques-uns des ouvrages cités dans la bibliographie générale: «Matlock, p. 22-24», selon toute vraisemblance, correspond à l'article cité à la p. 301, «The Consolation of Lineage...». Mais la référence à «Burns, 43-48» de la note 6 ne coïncide, d'après les numéros de pages cités, à aucun des articles figurant dans la bibliographie générale. Surtout, il est impossible, à moins de se livrer à de longues et fastidieuses recherches, de savoir où l'on peut trouver «Frye 15» (p. 225), «Herlihy, p. 122, et Maranda p. 46» (n. 8 p. 228), etc. En omettant de fournir au lecteur la bibliographie de l'article de J. Looper, le traducteur, outre qu'il dessert le propos de l'auteur, ôte au lecteur la liberté de lire lui-même les textes sur lesquels elle s'appuie.

Les deux articles inédits sont l'œuvre de S. Menegaldo et d'O. Errecade. S. Menegaldo propose une réflexion sur la symbolique de la mer et de la forêt dans

¹ Ajoutons que l'on trouve aussi dans les traductions un certain nombre d'erreurs ou de bizarreries (le relevé qui suit ne prétend pas à l'exhaustivité). Quelques fautes d'orthographe (p. 103, «adaptées» pour «adaptée» et un insolite «dessin divin») et de syntaxe (p. 225, «l' *Estoire* et la *Queste* explorent à la dégénérescence»; p. 227, «La généalogie est d'une telle importance qu'il devient...», «il» renvoyant selon toute apparence à la généalogie); un «Château de la Pucelle» (pp. 126, 131), qui fait manifestement référence au Château des Pucelles.

la *Queste del Saint Graal*. Il commence par rappeler les différentes dimensions que peut revêtir la représentation de l'espace dans le roman arthurien: référentielle, mythique, fonctionnelle et symbolique, avant de constater que c'est essentiellement cette dernière qui prime dans la *Queste*. Le corps de l'article s'organise autour de deux systèmes d'oppositions, «horizontale (entre forêt et mer) et verticale (entre vallée et montagne)» (p. 269). La forêt, généralement assimilée, dans la *Queste*, à la *Forest Gaste*, est un lieu *desvoiable* «dont les profondeurs font le jeu de l'errance et de l'aventure» (p. 274), tandis que la mer, à laquelle n'accèdent que les élus, est entièrement placée sous l'influence divine: les trajets, aisés et rapides, mènent sans encombre les chevaliers au lieu où ils doivent se rendre. Aussi «l'espace parcouru par les personnages, et le moyen de le parcourir, est-il un signe de leur état spirituel» (p. 276). L'axe vertical, quoique moins sollicité par l'auteur de la *Queste*, détermine néanmoins la position de nombreux ermitages, «l'élévation traduisant ici la proximité d'avec la divinité» (p. 277), et de plusieurs aventures «terriennes» prenant place, à l'inverse, dans la *valee* ou au bas des montagnes. Mais la *Queste del Saint Graal* étant «avant tout un roman, dont le symbolisme n'a rien de systématique ni d'univoque», il arrive que la signification des lieux déjoue l'attente du lecteur. L'auteur donne quelques exemples de lectures symboliques opérant un renversement, avant de conclure à la vanité d'une interprétation trop rigide des textes.

L'article d'O. Errecade se donne pour but «de livrer une typologie des gestes de piété dans la *Queste del Saint Graal* et d'éclairer leurs développements diégétiques» (n. 2 p. 282). Dans la présence à la messe, dans la pratique de la confession et de la pénitence, se lisent des différences entre les membres de la Quête: aux élus, qui recherchent l'office et manifestent un goût certain pour la prière, s'opposent les chevaliers *terriens*, qui font montre de négligence vis-à-vis de leurs devoirs de chrétiens. Ainsi, «qu'il s'agisse de la présence (fréquence et qualité) aux offices et (*sic*) plus encore de la confession et de la pénitence, le texte met en scène une partition entre les Elus et les autres chevaliers qui mettent plus leurs armes à l'épreuve que leur propre foi» (p. 288). Dans un deuxième temps, l'auteur montre que la *Queste del Saint Graal*, texte didactique, développe «un discours sur la liturgie telle qu'elle doit être comprise et vécue» (p. 288). Les personnages et le lecteur découvrent à la fois le bon usage et les pouvoirs du signe de croix, de la confession, de la prière, au fur et à mesure que le récit progresse, jusqu'à l'ultime Révélation, les élus finissant par contempler *apertement* leur dieu. «On peut dès lors parler d'une rhétorique du dévoilement des gestes liés au culte et à la piété [...] cette rhétorique conduit le lecteur sur un cheminement identique à celui de ces mêmes Elus, dans le sens où la valeur essentielle des actes de la foi lui est peu à peu dévoilée, enseignée, révélée» (p. 291).

Il serait hors de propos de faire la critique des autres articles du volume, dont certains sont parus depuis plus de quatre décennies. *Les Chemins de la Queste* se donne comme un recueil dont la nouveauté tient plus à l'agencement des textes proposés qu'à leur contenu même. Les auteurs, au demeurant, ont gardé une remarquable discrétion dans l'ordonnement du volume: aucun chapitre, aucune partie ne vient imposer au lecteur un ordre de lecture; il n'est pas d'index des thèmes et des notions, possible carrefour entre les diverses études du recueil. Le titre choisi, *Les Chemins de la Queste*, indique au lecteur qu'il lui faut se trouver un cheminement; on peut suggérer quelques pistes.

Le plus naturel, sans doute, est de lire les articles dans l'ordre proposé. D. Poirion (pp. 17, 20, 22, 28) présente explicitement sa réflexion comme une réponse ou un prolongement à l'essai d'Emmanuèle Baumgartner, *L'Arbre et le pain...*, dont les axes essentiels se retrouvent dans le premier article du volume. K. Pratt, dressant le bilan de plus de soixante-dix ans de débats sur l'inspiration cistercienne de la *Queste*, embrasse dans son analyse les études de J.-Ch. Payen figurant dans les pages qui précèdent son article. Plus loin, les textes de J. Looper et de B. Ramm proposent deux lectures d'un même épisode, le sacrifice de la sœur de Perceval et, plus largement, deux réflexions sur le rôle des femmes dans la *Queste del Saint Graal*. C. Marchello-Nizia, quant à elle, qualifie de «fondatrice» (n. 4 p. 260) l'étude de G. Moignet, à laquelle fait suite son propre article. Ainsi, une lecture linéaire permet d'apercevoir quelques-uns des liens qui se tissent entre les différents articles du recueil.

L'amateur d'histoire de la critique pourra aussi lire le volume en prêtant attention aux dates de parution des textes originaux. Il constatera, sans surprise, que les articles les plus anciens s'intéressent à la signification chrétienne du roman, à l'influence de la spiritualité cistercienne, affirmée, puis nuancée (J.-Ch. Payen), ou du modèle érémitique (P. Jonin); questions toujours posées trente ans plus tard (K. Pratt, O. Errecade), compliquées par de nouvelles hypothèses, R. A. Bartoli comprenant les chevaliers célestes comme des figures des ordres religieux combattants. Dans une perspective légèrement différente, trois articles écrits au début des années 1980 étudient le rapport entre les aventures des personnages, nourries du «matériel fictionnel du roman arthurien» (p. 33), et l'interprétation morale de ces mêmes aventures, qui s'accompagne souvent d'une réévaluation de leur sens (E. Baumgartner, D. Poirion, N. Freeman Regalado). Les années 1990 voient se diversifier les approches du roman: étude des structures spatio-temporelles (M. de Combarieu du Grès 1992, S. Menegaldo), dont l'article d'E. Baumgartner présentait une ébauche (pp. 11-12); rôle structurant du rapport à la «merveille» (M. de Combarieu du Grès 1996); émergence des *gender studies* (J. Looper, B. Ramm).

Les trois articles qui abordent l'écriture du roman à partir d'un trait linguistique (G. Moignet, C. Marchello-Nizia, P. Coupireau) s'inscrivent dans des problématiques traitées ailleurs dans le recueil. On pourra par exemple lire l'article de C. Marchello-Nizia, qui montre que la grammaire des voix et des songes met au jour une hiérarchie entre les chevaliers quêteurs, comme une nouvelle confirmation des articles dans lesquels, d'E. Baumgartner à S. Menegaldo, sont exposés les procédés de hiérarchisation du personnel chevaleresque. Un dialogue s'installe au sein du volume, qui tient autant aux jeux de citations mutuelles qu'au retour de certaines questions, de certaines expressions. On s'en convaincra aisément à la lecture croisée de l'article de N. Freeman Regalado et des autres textes du recueil. L'auteur, à partir de la p. 43, s'attache aux «processus de *figura* qui tissent des significations éclairantes entre les segments narratifs»; la notion de figure est au centre de l'article de R. A. Bartoli, qui étudie les parallélismes entre le temps vétérotestamentaire, le temps néotestamentaire et l'avènement de Galaad – question à nouveau abordée par M. de Combarieu du Grès 1992 (pp. 186-197). Selon la même N. Freeman Regalado, toute réflexion sur la *figura* doit s'accompagner d'une attention particulière à l'emploi des termes «*semblance* et *remembrance*» (p. 43); P. Coupireau étudie le champ lexical de la *semblance*, il est question de *remembrance* dans l'article de M. de Combarieu du Grès 1992 (pp. 186-192, «Anamnèse et prophétie»). La discussion sur les rapports entre les éléments religieux de la *Queste* et l'orthodoxie chrétienne, enfin, si elle n'est pas au centre du travail de N. Freeman Regalado, est abordée à la p. 45, faisant écho aux études de J.-Ch. Payen, de K. Pratt et d'O. Errecade. On pourrait multiplier les exemples et montrer que les thèmes, les enjeux se répondent d'un texte à l'autre; qu'il suffise ici d'inviter le lecteur à chercher ses propres chemins.

Le principal atout des *Les Chemins de la Queste*, on l'aura compris, est de proposer au lecteur une large ouverture sur la tradition critique de la *Queste del Saint Graal*, à la fois chronologique, internationale et thématique. A ce titre, l'ouvrage, s'il s'adressait initialement à un public d'agrégatifs, constitue toujours un outil précieux pour l'étudiant ou le chercheur en littérature médiévale.

Sophie ALBERT
Université de Paris IV-Sorbonne

Réponse à Sophie Albert

Il nous faut tout d'abord, à Denis Hüe comme à moi-même, adresser nos remerciements à Sophie Albert pour sa lecture méticuleuse d'une publication qui n'en méritait peut-être pas tant. Elle fait ainsi, à juste titre, le relevé de quelques imperfections de traduction ou de renvois bibliographiques, que l'on voudra bien imputer au peu de temps dont nous disposons pour composer un ouvrage d'abord destiné aux étudiants préparant les concours du CAPES et de l'Agrégation de Lettres modernes et de Grammaire (programme 2004-2005).

La difficulté essentielle à laquelle nous avions à faire face était de fournir une sorte d'*accessus*, pour des étudiants pas forcément très familiers de la chose médiévale, à *La Queste del Saint Graal*, tout en essayant de donner au médiéviste un outil de travail et un état critique sur le roman. C'est ce que nous espérons, finalement, être parvenus à faire. Comme Sophie Albert n'a pas manqué de le remarquer, nous nous sommes efforcés de constituer à la fois un panorama et un parcours critique sur *La Queste del Saint Graal*, en proposant un ensemble d'articles dont le choix ni l'ordonnement ne sont évidemment dus au hasard et qui appellent idéalement à une lecture suivie, à même de dégager aussi bien les différents centres d'intérêt du roman que les principales orientations prises par la critique depuis son édition par A. Pauphilet en 1923. Au-delà des circonstances immédiates de sa publication, nous pensons ainsi avoir fait de cet ouvrage un utile point de départ pour le chercheur qui souhaiterait se pencher sur *La Queste del Saint Graal*, tout en lui fournissant les éléments bibliographiques à même d'approfondir sa lecture de l'œuvre. Comme on peut le voir en fin d'ouvrage, la bibliographie sur *La Queste del Saint Graal* est relativement fournie, et je me suis efforcé de la donner aussi exhaustive que possible, en tout cas pour les études exclusivement consacrées à ce roman – objectif toujours difficile à atteindre, surtout quand certaines revues, en particulier nord-américaines (*Boston University Studies in English*, *Cincinnati Romance Review*, *Papers in Romance*, etc.) restent difficilement accessibles. Néanmoins, on s'en doute, cette bibliographie ne cesse de croître, et c'est pourquoi je me permets finalement de renvoyer à sa version revue et actualisée qui se trouve en ligne sur le site www.arlima.net.

Silvère MENEGALDO
Université d'Orléans

César DOMÍNGUEZ, *El concepto de «materia» en la Teoría literaria del Medioevo. Creación, interpretación, transtextualidad*, Madrid, CSIC, 2004, 230 pp.

En partant de l'hypothèse, selon lui fautive, de Sultana Wahnón Bensusan que le langage de la littérature médiévale n'était pas suffisamment sophistiqué pour posséder le métalangage nécessaire pour concevoir sa propre existence discursive, C. Domínguez nous propose une étude du concept de la «matière» basée sur un nombre considérable d'exemples précis tirés de ces mêmes théories médiévales de la littérature, étude évidemment entreprise en vue de la «récupération» de ces dernières (p. 18). L'auteur présente son sujet en offrant un exemple tiré de *La Chanson des Saisnes* de Jehan Bodel où le concept de la matière est présenté comme tenant trois rubriques: matière de France, matière de Bretagne et matière de Rome, qui correspondent généralement à trois genres de textes médiévaux (pp. 19-20). Cette définition, souvent citée par des théoriciens de la littérature médiévale, a mené à des interprétations réductrices de ce que le concept de la matière signifiait pour les théoriciens et les poètes de l'époque. L'auteur nous propose, donc, une étude plus complète de la façon dont le concept de la matière fonctionnait, surtout, comme le précise le sous-titre de l'ouvrage, dans la création, l'interprétation et la transtextualité médiévales.

L'auteur divise son étude en cinq chapitres, précédés d'une introduction et suivis d'une conclusion, d'un appendice de notes critiques et d'une bibliographie (sans index). Dans le corpus théorique sur lequel s'appuie l'auteur, figurent grand nombre de traités de poétique en langue latine et romane, dont, en particulier, ceux qui s'inscrivent dans les courants inspirés par Platon, Aristote et Cicéron, ainsi que certains ouvrages théoriques actuels qui font écho à ces théories médiévales. Du côté de la littérature, figurent des textes poétiques en langue romane, surtout ceux qui appartiennent aux deux groupes de textes composés dans les langues de la France, ainsi que des textes composés dans les langues de la Péninsule Ibérique.

Le premier chapitre, «Tradicón retórica», analyse le fonctionnement du concept de la matière dans les traités de rhétorique médiévaux, particulièrement en ce qui concerne le processus de création. Se situant dans le contexte de l'*inventio*, le chapitre comprend une analyse détaillée des classifications variées des *topoi* (ou *loci*) chez plusieurs auteurs, depuis les théoriciens classiques comme Aristote et Cicéron, jusqu'à leurs élaborateurs médiévaux comme Victorinus, Julius Victor et Boèce. Ces *topoi* sont l'espace où la matière, dans le sens général de substance dont l'œuvre se nourrit, peut se trouver, et l'auteur met l'accent sur le fait que les catégories du personnage et de l'action sont des catégories principales qui déterminent la matière pour un poète (p. 59).

Dans le deuxième chapitre, «*T radición glosadora*», qui se situe dans le contexte de l'*interpretatio*, l'auteur examine la place accordée à la matière dans l'évolution des modèles d'*accessus* (commentaires de texte) chez plusieurs auteurs, dont Rémi d'Auxerre, Servius, et Conrad d'Hirsau, entre autres, et tire la conclusion que le terme faisait l'objet d'un certain désaccord et d'une certaine ambiguïté dans ces divers modèles exégétiques du moyen âge.

Le troisième chapitre, intitulé «*T radición poética*», cherche les traces du concept de la matière dans les traités d'art poétique du moyen âge. L'auteur montre que, selon les traités poétiques en langue latine, l'œuvre littéraire se construit premièrement par le choix ou la trouvaille du *thema* (ou *archetypus*), qui détermine la *materia remota*, la matière brute, que l'auteur ensuite laboure, en appliquant des *topoi*, pour la transformer en *materia pr opinqua*, matière propre, de l'œuvre (pp. 89-90). De nouveau, l'auteur souligne l'importance des catégories du personnage et de l'action dans l'élaboration de l'archétype en matière propre de l'œuvre, en empruntant l'exemple de la roue de Virgile, où, hiérarchiquement, les trois styles (*gravis stilus*, *mediocris stilus* et *humilis stilus*) s'inscrivent dans l'espace et sont associés aux personnages ou personnages-types qui leur conviennent (pp. 101-102), ce qui, en effet, détermine la forme que prendra l'œuvre. Ensuite, l'auteur passe à l'analyse de la matière dans les traités d'art poétique en langue vernaculaire. Dans les occurrences du terme dans ces traités-ci, beaucoup moins nombreuses que dans les traités latins, la matière est considérée dans le sens général du sujet abordé dans l'œuvre; cependant, ce qui est très significatif, elle est aussi associée à la notion de genre, comme quoi chaque genre aurait une matière connexe, ou vice versa (p. 117). Finalement, dans ce chapitre, l'auteur présente un exemple de la notion médiévale de *materia usitata* (notion sur laquelle il retournera dans le chapitre 4), selon laquelle la matière peut être reprise et retravaillée, ce qui mènerait à la possibilité de concevoir la matière comme un espace transtextuel (p. 129).

Dans le quatrième chapitre, «*La materia en la praxis literaria medieval*», Domínguez nous propose une série d'exemples qui montrent de quelle manière le terme était connu des récepteurs médiévaux, et comment le processus de l'élaboration de l'archétype en matière propre à travers les *topoi* figurait dans les œuvres poétiques de l'époque, processus parfois évoqué par des poètes pour justifier ou éclaircir ces œuvres. L'auteur conclut que l'inclusion de références théoriques dans les œuvres poétiques témoigne d'un processus d'influence réciproque entre la théorie et la pratique, un processus que les diverses mentions du concept de la matière peuvent nous aider à comprendre (p. 153).

L'auteur réserve le dernier chapitre, «*La materia y la reflexión teórica contemporánea*», pour une application (ou au moins un rapprochement) des théo-

ries actuelles de la sémantique de la littérature au concept médiéval de la matière. Trois courants théoriques différents sont évoqués en quelques pages, en vue d'ouvrir l'analyse du concept de la matière à de nouveaux horizons théoriques: la néorhétorique, vu qu'elle tente de récupérer la notion de l'*inventio*, importante au développement de la matière au moyen âge; la thématique, et en particulier sa façon de concevoir la notion de l'archétype, elle aussi centrale au concept de la matière; et la thématologie, qui nous offre une analyse de la notion de *Stoff* qui peut contribuer à notre compréhension de la notion de la matière.

Dans sa conclusion, l'auteur souligne encore une fois le fait que le terme «matière», au-delà de son acception générale de sujet d'une œuvre littéraire, était compris comme un terme technique au moyen âge, concept que les théoriciens aussi bien que les poètes maniaient habilement. Finalement, dans l'appendice intitulé «Notas críticas en torno de las *materiae* medievales», l'auteur, se disant conscient de la qualité abstraite et générale de son étude, suggère et explique brièvement trois pistes pour de futures analyses empiriques de la notion de la matière: «Un modelo de articulación de las *materiae* literarias», «La influencia escolar en el desarrollo de las *materiae* literarias» et «Vínculos entre las *materiae* literarias y la conformación codicológica».

L'ouvrage de C. Domínguez ne peut facilement se comparer à d'autres ouvrages examinant le même concept, dû au fait qu'ici l'auteur nous présente le premier ouvrage à traiter systématiquement et en détail la notion de la matière, surtout en tant que le concept figure dans les traditions rhétorique, exégétique, et poétique, et dans la pratique poétique médiévale¹. Contrairement aux travaux d'autres théoriciens qui emploient le terme en passant, sans le définir précisément, le travail de Domínguez réussit à préciser le sens technique d'un terme qui sans doute s'employait d'une manière reconnaissable au moyen âge, comme l'affirme Douglas Kelly dans son *Art of Medieval French Romance* (Domínguez p. 25). De plus, la monographie révèle des pistes nouvelles et prometteuses pour le domaine, dont, par exemple, l'analyse de l'importance de la roue de Virgile comme outil pour les processus de création et d'interprétation au moyen âge (pp. 101-109). Le travail est très bien structuré et les idées s'enchaînent logiquement (et pour la plupart chronologiquement), ce qui assure la lisibilité. Les exemples que nous offre l'auteur sont nombreux et servent de preuves convaincantes de son argument, tout en témoignant de sa profonde connaissance de cette

¹ Il emprunte donc la même voie que l'ouvrage de Richard T. RACHSLER, nulle part cité, quelques années plus tôt: *Disjointures-Conjointures. Etude sur l'interférence des matières narratives dans la littérature française du Moyen Age*, Tübingen-Basel, A. Francke Verlag, 2000 (Romanica Helvetica 120).

époque; cependant, aucune citation n'est traduite, ce qui pourrait poser un problème pour certains lecteurs, étant donné l'abondance d'exemples tirés de sources latines.

Alors que sa connaissance de la théorie médiévale de la littérature se manifeste clairement, l'auteur ne se limite pas à l'époque médiévale et se montre également bien versé dans la théorie littéraire contemporaine. Conscient du manque de réflexions théoriques contemporaines sur le sujet même de la matière, il creuse les domaines connexes pour nous offrir des idées qui pourraient contribuer à notre analyse (Chapitre 5), et ce travail de situer les réflexions théoriques dans le contexte d'aujourd'hui fait valoir la pertinence de l'étude.

Finalement, même si l'auteur prétend n'avoir esquissé qu'une première tentative d'approximation à la notion en question, il se montre bien conscient des répercussions et des voies de développement possibles de son travail. Reste à voir si ses co-théoriciens de la littérature médiévale saisiront la balle au bond.

Marla ARBACH

Queen's University, Kingston, Canada

Bibliographie

Jehan BODEL, *La Chanson des Saisnes*, éd. Annette BRASSEUR, 2 vols., Genève, Droz, 1989.

KELLY, Douglas, *The Art of Medieval French Romance*, Madison, University of Wisconsin Press, 1992.

TRACHSLER, Richard, *Disjointures-Conjointures. Etude sur l'interférence des matières narratives dans la littérature française du Moyen Age*, Tübingen-Basel, A. Francke Verlag, 2000 (Romanica Helvetica 120).

WAHNÓN BENSUSAN, Sultana, *Introducción a la historia de las teorías literarias*, Granada, Universidad de Granada, 1991.

Alain CORBELLARI, *La voix des clercs. Littérature et savoir universitaire autour des dits du XIII^e siècle*, Genève, Droz, 2005 (Publications romanes et françaises 236), 341 pp.

Il merito di questo volume di Alain Corbellari è di aver focalizzato qualcosa di cui probabilmente tutti sono coscienti, ma di cui nessuno forse finora ha tentato una sintesi: la nascita nel secolo XIII di una letteratura clericale che lascia

il latino per impiegare il volgare. Meglio di «clericale», però, sarebbe «intellettuale», giacché, come si capisce dal sottotitolo del volume, è fondamentale in questo processo la fondazione delle prime università e in particolare di quella di Parigi.

Perno dello studio è Henri d'Andeli, e infatti, come dichiara Corbellari all'inizio (p. 9), il suo lavoro era nato come un commento alle opere di questo autore così legato alla nascente università parigina, delle quali ha recentemente curato l'edizione e la traduzione per i tipi della Champion (2003). Più in generale, il suo sguardo si amplierà per comprendere altri autori quali Rutebeuf, Philippe le Chancelier, Richard de Fournival, Jean de Meun, Adam de la Halle e Henri de Valenciennes, al quale la critica più recente ha attribuito il *Lai d'Aristote*. Qui si nota forse un rimpianto dell'autore, poiché questo testo è senz'altro fondamentale per il suo discorso perché «[il] conteste l'infailibilité des autorités, ose interroger sur les limites du savoir et cherche à redéfinir la place du clerc dans la société de son temps» (p. 11). Nondimeno è la sottrazione del *lai* a Henri d'Andeli che avrà permesso a Corbellari di andare oltre il singolo autore e abbracciare un movimento che coinvolgeva più personalità legate agli ambienti universitari parigini e creatori di «une littérature cherchant à s'émanciper à la fois des valeurs courtoises et du pouvoir religieux et, corollairement, de la lente victoire de la littérature française sur la littérature latine» (p. 10). Partendo dunque in maniera generale dalle opere di Henri d'Andeli, l'autore intende procedere come segue: «A travers l'analyse successive de différents thèmes clés liés à la poétique que nous essayons de définir le parcours que nous proposons ici devrait permettre de cerner les grands moments de la conquête d'un statut littéraire nouveau par les clercs contemporains de la naissance de l'Université» (p. 17).

Fedele a questo proposito, il volume è organizzato per nuclei tematici che possono a prima vista sembrare poco omogenei. Si parte con uno sguardo indietro a un autore che ha molto in comune con i chierici-autori, cioè Jean Bodel, del quale interessa la 'teoria delle tre materie', di cui il primo capitolo *Conflits de matières* costituisce una critica. Con una serie di tagli effettuati in modo diverso: la figura del re (Carlo Magno e Artù), oppure l'influenza di Ovidio (Chrétien de Troyes e i romanzi d'Antichità), le tre materie potrebbero di volta in volta ridursi a due. In ogni caso, sottolinea Corbellari, «A une pratique littéraire que les trois "matières" de Jean Bodel suffisaient à définir, et qui maintenait dans ses marges les genres émergents en langue vernaculaire, va désormais succéder une poétique du contraste et de la diversité: de fait, passée la seconde moitié du XIII^e siècle, on peut estimer que tous les genres (et tous les tons) littéraires qui seront pratiqués jusqu'au XVI^e siècle sont désormais disponibles» (p. 32). In effetti si tratta per lo più di quei generi definiti da Jauss (1989) «generi letterari minori del

discorso esemplare», tra i quali figurerà dal secolo XIII il mal definibile *dit*, ma che comprendono anche il *fabliau*, alcuni *lais* narrativi, il teatro fino a un certo punto, nonché opere di un più ampio respiro come la seconda parte del *Romanzo della rosa*, che forse altro non è che un *dit* esteso. Tali opere mettono in scena «une série de figures et de motifs» (p. 32) che diventeranno tipici di questa letteratura ‘clericale’ a cominciare proprio da «le personnage de l’intellectuel malmené, projection auto-ironique du clerc» (p. 33).

Quest’ultima figura anticipa l’argomento portante dei successivi capitoli, il *Lai d’Aristote*, attribuito ormai da François Zufferey (2004), come si diceva, a Henri de Valenciennes, autore attivo alla corte di Hainaut e dunque non strettamente ‘parigino’. Il *lai* mette in scena, fra altri temi pertinenti, «les malheurs de l’intellectuel» con il racconto di Aristotele cavalcato dalla bella amante di Alessandro. Corbellari esamina la genesi di questo tema a partire dall’esempio di Talete caduto in un pozzo per aver guardato le stelle, passando, nel Medioevo, per Virgilio, Ippocrate, Abelardo e perfino Merlino. Anzi Corbellari si sofferma sulle somiglianze tra Merlino e Aristotele, ambedue caduti per causa di una donna, ambedue associati a poteri magici, ambedue consiglieri di re, Aristotele di colui che avrebbe potuto essere il terzo dei re caratterizzanti le *lematières* di Jean Bodel, cioè Alessandro Magno (pp. 23-4). Si fanno avanti qui altri due temi che figureanno nei capitoli seguenti: la misoginia tipica della letteratura clericale (gli intellettuali sono quasi sempre vittime delle donne) e la pericolosità del sapere, benché in questi testi almeno l’intellettuale dipinga il suo sapere in modo positivo: «A travers ces figures de sages, la littérature médiévale proclame sa dignité et prépare les luttes à venir: les clercs s’y sont peints [...] en contestant le masque du prêtre et en se présentant comme les garants d’un ordre nouveau (ou restauré) garantis non tant par la transcendance divine que par l’exercice d’un savoir et l’exaltation d’une culture» (p. 62). Nel corso del volume i testi presi in esame sembreranno modificare tale prospettiva.

Prima di arrivare a questo punto, però, vengono esaminate altre tematiche della letteratura ‘clericale’. Anzi, allontanandosi alquanto dall’argomento principale, Corbellari comincia la sua analisi del *Lai d’Aristote* facendo un confronto con *Erec et Enide* e il tema della *recréance*, di cui viene accusato anche Alessandro; un inizio cortese, dunque, per un testo che scivola poi verso la misoginia, argomento del Capitolo 4. A questo proposito, l’autore non manca giustamente di osservare che «le lyrisme courtois entretient, sous couvert d’une adoration déréalisante, un déni de la femme» (p. 103), ma non sarei del tutto d’accordo con l’affermazione che la misoginia è meno frequente prima del secolo XIII, ne sono buoni esempi i chierici Pietro Alfonso e Walter Map. Più corretto sarebbe dire che la misoginia era da sempre appannaggio del clero e degli intellettuali in

generale (si pensi alla scienza medica medievale) e che appare più spesso nella letteratura volgare a partire dal secolo XIII proprio a causa degli sviluppi letterari descritti da Corbellari. Questi invece vi preferisce vedere un riferimento alla questione della bigamia dei chierici scoppiata in questo periodo e illustrata in opere quali il *Jeu de la feullie* di Adam de la Halle, per esempio (pp. 104-5).

I capitoli seguenti prendono in esame le opere sicuramente di Henri d'Andeli, *La Bataille des vins* (cap. 5), *La Bataille des Sept Arts* (capp. 6 e 7), *Le Dit du Chancelier Philippe* (cap. 8), e ofrono vari excursus su temi quali l'ebbrezza come fonte di ispirazione intellettuale, l'emergere di una «pensée mythique» su Parigi e infine lo scontro fra due scuole e la fine della centralità della *grammatica* nel curriculum universitario a favore della logica aristotelica, in sostanza della Scolastica. Se quest'ultima è annunciata in modo più scherzoso nella *Bataille des Sept Arts*, è poi espressa con i toni di una *complainte* nel *Dit du Chancelier Philippe*, «le dernier des clercs», che «fut l'un des personnages les plus en vue du microcosme parisien dans le premier tiers du XIII^e siècle» (p. 208). Il Cancelliere sembra aver svolto per Henri d'Andeli lo stesso ruolo di Guillaume de Saint-Amour per Rutebeuf (pp. 227-28), che ne prese le difese nella celebre *Complainte maitre Guillaume de Saint-Amour*. Ma c'è di più e Corbellari discute l'interessante ipotesi di un Guillaume (oltre che di un Philippe) poeta volgare, perfino primo dei poeti moderni per l'autore anonimo del quattrocentesco *Art de seconde rhétorique*. Conclude che «Ce que désigne l'auteur de l'*Art de seconde rhétorique* c'est l'émergence d'un lyrisme non courtois, qui n'est plus lié aux cours d'amour, mais au milieu clérical» (p. 231). Guillaume dunque come degno 'eroe' di Rutebeuf, al quale è dedicato l'ultimo capitolo del libro, *Le mythe du savoir*, illustrato dal *Miracle de Théophile*.

Dopo un confronto con i metodi critici più spesso applicati a questo testo, da quello autobiografico a quello topico, introdotti dai lavori di Zumthor (1966) e Regalado (1970), alla combinazione dei due proposta da Zink (1985), Corbellari osserva che di fatto il paragone con la probabile fonte, la versione di Gautier de Coinci, rivela «une forte subjectivisation de la légende» (p. 239), in cui si privilegia l'*io* lirico, una modalità che Corbellari considera giustamente prediletto da Rutebeuf (p. 220) e da questa letteratura 'clericale' in generale (p. 16), come illustrato a suo tempo dal noto volume di Zink (1985). Più che motivata da preoccupazioni personali, però, l'opera di Rutebeuf lo sarebbe da preoccupazioni professionali e Teofilo scelto come protagonista perché chierico, con Rutebeuf che «met, comme les plus modernes auteurs des divers *Faust*, l'accent sur l'objet du pacte (le savoir) au moins autant que sur son enjeu même (le salut)» (p. 240); in questo modo la storia di Teofilo diventa mito di legittimazione del sapere. Ma la sete di sapere può essere pericolosa; il sapere di Teofilo proviene dal diavolo, per

cui l'opera nasconde un ulteriore significato: «Légitimation du clerc, le récit de la chute et du rachat de Théophile représente en même temps la défense d'une cléricature 'humaniste' face aux prétentions universalistes d'une philosophie qui néglige par trop la saine étude des auteurs classiques» (p. 250). Si scorge dunque nel *Théophile* l'espressione della rottura fra letteratura e filosofia, con una critica alle dottrine aristoteliche, e in primo luogo tomiste, che si facevano avanti durante il secolo XIII, grazie pure ai domenicani (p. 242), già oggetti di polemica nella *Complainte maitre Guillaume de Saint-Amour* e prima ancora nei *dits* di Henri d'Andeli. Si riallacciano così i fili con il *Lai d'Aristote*, con il quale questo studio inizia, dove Aristotele proclama l'inutilità del suo sapere. Cambia solo il tono; se Henri de Valenciennes «reste un écrivain heureux» (p. 111), Rutebeuf «fait éclater sa colère» (p. 224) contro coloro che allontanarono Guillaume de Saint-Amour dall'Università, potendo solo constatare la fine della cultura 'umanistica' del XII secolo. Nelle parole di Corbellari, infatti, la poesia 'clericale' è «neuve dans ses moyens d'expression, mais tournée vers le passé dans ses idéaux profonds» (p. 223), e segna in conclusione la comparsa di un gruppo di letterati ormai emarginati dalla cultura latina, prerogativa degli aristotelici, e fondatori di una nuova cultura, urbana, forgiata nelle scuole, ma interamente in volgare.

Quest'ultimo ci sembra il filo che corre attraverso tutto il volume e che informa la discussione dei testi che man mano vengono presi in esame. Intorno a questo tema portante, ne sono introdotti molti altri, sui quali non possiamo soffermarci qui, che vanno da quello della *recréance*, al vino, il filtro amoroso in Bérout e il *pharmakon* platonico (pp. 129ss), alla storia delle allusioni alla cultura latina nella letteratura volgare (pp. 183ss), per menzionare solo alcuni, ognuno dei quali meritevoli di approfondimento. Basti pensare alla sezione relativamente breve sulla comparsa o l'intensificarsi della misoginia in questo periodo, che finisce per non considerare l'intero problema, come detto prima.

O ancora gli accenni sparsi, e soprattutto nella conclusione, a Dante, in particolare in rapporto a Tommaso d'Aquino e all'aristotelismo. Corbellari stesso ammette che l'argomento è troppo vasto, ma ha assolutamente ragione nell'affermare che «le génie de Dante n'est pas né par génération spontanée; si tout grand écrivain tend toujours à effacer les traces de ceux qui l'ont précédé, il ne nous semble que juste de rappeler que, sans les clercs français du XIII^e siècle, sans Rutebeuf en particulier, le poète florentin ne serait peut-être pas parvenu à exprimer toutes les hautes conceptions déployées dans son œuvre» (p. 260). È precisamente questa la tradizione alla quale appartiene l'opera maggiore (e non solo) di Dante, quella della *Bataille d'Anfer et de Paradis*, per esempio, o del *Songe d'enfer* di Raoul de Houdenc, autore da assimilare ai parigini per Corbellari; e che dire dei possibili rapporti, ipotizzati da Di Girolamo (2005), tra il 'verso di Hélinant', alla base dei *congés* e di alcuni *dits*, e le terzine dantesche.

Dante inoltre è l'autore che riassume e porta ai massimi livelli la soggettività del chierico letterato nel suo sforzo di imporsi come l'*auctor* volgare per eccellenza.

Tuttavia, l'introduzione di tante tematiche diverse fa sì che talvolta si perda di vista il discorso principale, creando una certa confusione. Sembra perfino contraddittoria l'affermazione che i chierici sono garanti di un ordine nuovo (p. 62), che il vino è simbolo di una «nuova scienza» (p. 132), parlare insomma di un «mito del sapere», per poi dire che queste opere clericali mettono in guardia contro l'eccessivo sapere. Pur non volendo negare la polemica contro un certo tipo di sapere, nella forma della nascente scolastica, ci sembra più importante il significato più ampio da attribuire a questo insieme di opere come sintomo di un nuovo modo di fare letteratura e di una nuova coscienza di sé da parte degli autori.

Giuste dunque le osservazioni di Corbellari nel parlare della reazione di Alessandro all'accusa di *recréance* nel *Lai d'Aristote*, come esempio del passaggio da una cultura della vergogna (*shame culture*) a una cultura della colpa (*guilt culture*), riferendosi a un lavoro di R. Howard Bloch (1974) sul *Tristano* di Bérout (pp. 78-9). Per Bloch è con questo passaggio, verificatosi sotto i re Capetingi, tra i secoli XI e XIII, che si forma una nuova idea di stato e una nuova coscienza soggettiva. La presa di coscienza del proprio ruolo di autori, come già detto, è un fenomeno che contraddistingue gli autori clericali, a cominciare in fondo da Chrétien de Troyes e Maria di Francia, ambedue usciti probabilmente da ambienti vicini alla Chiesa.

Il nome di questi due ci dovrebbe ricordare che quelli del XIII secolo non furono i primi autori clericali a praticare la scrittura in volgare, ma lo fecero con una grande differenza, che è quella di essere ancora legati alla corte e al feudalesimo (alla *shame culture* direbbe Bloch) e ai suoi rapporti 'verticali', mentre, ad eccezione di Henri de Valenciennes (se è lui l'autore del *Lai d'Aristote*), il chierico letterato del XIII secolo è da collegare pienamente all'*espace urbain* (p. 15), dove i rapporti di potere tradizionali sono messi in discussione e si crea più spazio per l'individuo. Come ebbe a dire a suo tempo Le Goff (1979), senza la città sarebbero inconcepibili sia l'università che gli intellettuali. Questo mi sembra uno dei punti fondamentali del lavoro di Corbellari, l'insistenza sul carattere urbano del fenomeno e in particolare su quello *parigino*. Infatti se c'è un collante nel volume, che vi mette ordine, è proprio il rapporto con la città di Parigi, rapporto reso esplicito nel bel capitolo sui primi passi verso un mito di Parigi, città che non era stata fino ad allora un grande centro letterario, lasciando questo privilegio proprio alle grandi corti feudali che circondavano l'Ile de France. È solo a partire della *Bataille des Sept Arts*, come scrive Corbellari, che la topografia e gli abitanti di Parigi entrano in gioco, anticipando la poesia di Villon.

Va notato che la tipologia del poeta urbano nasce nel secolo precedente con Jean Bodel, e giustamente Corbellari dedica una sezione alla città di Arras (pp.

175-7), anch'essa figurante nelle poesie di Jean Bodel e altri, ma conclude che questa vi sembra un villaggio rispetto alla metropoli che era Parigi. E forse era proprio il passaggio di testimone tra le due città al quale alludeva Adam de la Halle nel *Jeu de la feuillie* e nel *Congé*, volendo andare a completare gli studi a Parigi: «Arras, vile de plait, et de haïne et de detrait» evidentemente non è più all'altezza. Non può essere ignorato, però, che molto di quello che caratterizza i poeti esaminati in questo studio nasce nella città di Arras. I germi di tutta l'opera di Rutebeuf si trovano già in quella di Jean Bodel, un poeta che, pur collocandosi all'interno della tradizione giullaresca, si serviva delle nuove forme espressive elaborate dalla cultura clericale, come scrive Luciano Rossi (1991) in un saggio citato da Corbellari.

Un'ultima osservazione a questo proposito è che un altro genere sintomatico dello spazio urbano, ma praticato solo da Rutebeuf tra gli autori esaminati qui, è il *fabliau*, codificato in primo luogo forse ancora da Jean Bodel: «il n'en reste pas moins difficile de ne pas être tenté d'établir une corrélation entre le moment de leur émergence et celui de la mise en place d'une sociabilité de type nouveau. De fait, que l'auteur qui semble l'un des premiers à en avoir écrit, Jean Bodel, soit en même temps le premier dont il nous reste une pièce de théâtre (au moins partiellement) profane et l'un des initiateurs du poème personnel ne peut pas totalement être dû au hasard» (p. 30). Il *fabliau*, infatti, come precursore di quell'altro genere 'urbano' che è la novella di Boccaccio, esprime bene questa nuova società in movimento senza più le vecchie certezze, ma nel farlo si serve pure delle modalità della letteratura clericale.

Il volume si chiude con un'Appendice di *dits* rari o inediti, che servono ancora come illustrazione della centralità degli ambienti urbani e parigini; si tratta per lo più di *dits* sui diversi mestieri, affini al *Dit de l'Herberie* di Rutebeuf: *Des Changëors*, *Des Bochiers*, *Des Cordoaniers*, *Des Cordiers*, *Des Tisseranz*. Alla luce di quanto appena detto, però, è tanto più interessante osservare che provengono tutti dal manoscritto 354 della Burgerbibliothek di Berna, noto anche per la sua collezione di *fabliaux*. L'ultimo testo da citare, che compare per primo nell'Appendice, *Le Chastiment des clers*, è tradito invece dal celebre manoscritto francese 837 della Biblioteca nazionale di Francia, anch'esso un codice di *fabliaux*, nonché delle opere di Rutebeuf. Sarebbe venuto il momento ora, sulla scia di questo denso volume di Corbellari, di affrontare uno studio dei codici contenenti i *fabliaux* e altri testi evidentemente della stessa provenienza, con un occhio ai possibili ambienti che li hanno prodotti e ai criteri di compilazione.

Bibliografia

- BLOCH, R. Howard, «T ristan, the Myth of the State and the Language of the Self», *Yale French Studies*, 51 (1974), pp. 61-81.
- CORBELLARI, Alain, ed., *Les Dits d'Henri d'Andeli*, Paris, Champion (CFMA), 2003.
- CORBELLARI, Alain, *Les Dits d'Henri d'Andeli*, suivi de deux versions du *Marriage des Sept Arts*, Paris, Champion (Traductions des Classiques du Moyen Age), 2003.
- DI GIROLAMO, Costanzo, *Versificazione romanza*. Dispense del corso di dottorato, Università di Napoli "Federico II", 2005 (inedito).
- JAUSS, Hans-Robert, *Alterità e modernità della letteratura medievale*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989, [ed. francese 1977].
- LE GOFF, Jacques, *Gli intellettuali nel Medioevo*, Milano, Mondadori, 1979 [ed. francese 1957].
- REGALADO, Nancy Freeman, *Poetic Patterns in Rutebeuf: A Study in Noncourtly Poetic Modes of the Thirteenth Century*, New Haven & London, Yale University Press, 1970.
- ROSSI, Luciano, «L'œuvre de Jean Bodel et le renouveau des littératures romanes», *Romania*, 112 (1991), pp. 312-59.
- ZINK, Michel, *La subjectivité littéraire. Autour du siècle de Saint Louis*, Paris, PUF, 1985.
- ZUFFEREY, François, «Henri de Valenciennes auteur du *Lai d'Aristote* et de la *Vie de saint Jean l'évangéliste*», *Revue de linguistique romane*, 68 (2004), pp. 335-58.
- ZUMTHOR, Paul, *Roman et gothique: deux aspects de la poésie médiévale*, in *Studi in onore di Italo Siciliano*, 2 vol., Firenze, Olschki, 1966, vol. II, pp. 1223-34.

Réponse à Charmaine Lee

La recension de Mme Charmaine Lee (C. L.) n'appellerait pas de réponse de ma part –sinon, évidemment, pour la remercier de sa bienveillance– si elle ne me donnait ici l'occasion de rendre un peu plus explicite une position dont elle a très bien vu les difficultés, m'accusant non sans raison de créer «una certa confusione» dans mon discours.

Si j'ai parlé de bienveillance, c'est parce que non seulement C. L. n'utilise pas cette contradiction pour condamner en bloc mon travail, mais aussi parce qu'elle aurait pu facilement, si elle l'avait voulu, développer la remarque selon laquelle les thèmes que j'ai choisis de traiter sont «a prima vista [...] poco omogenei». Elle a au contraire préféré, et je lui en sais infiniment gré, me faire confiance lorsque j'affirme que seule la superposition des traits détaillés par chacun de mes chapitres thématiques permet de cerner la figure extrêmement mouvante du clerc. De là, je le reconnais, l'impossibilité d'éviter la frustration de lecteurs qui auraient voulu voir davantage développé tel ou tel thème que j'étais en l'occurrence contraint de ne pas considérer en lui-même dans toutes ses ramifications, mais dans la mesure seulement où il pouvait servir à compléter l'espèce de portrait-robot du clerc du XIII^e siècle que mon livre tente de dresser. Ainsi, j'admets bien volontiers avec C. L. que mes considérations sur la misogynie sont trop brèves et que l'on ne saurait soutenir que les clercs du XIII^e siècle ont inventé une nouvelle forme de misogynie; tout au plus introduisent-ils dans la littérature vernaculaire des thèmes et des arguments qui étaient jusque là l'apanage de la littérature latine; il est vrai qu'en faisant cela, ils minent le consensus rhétorique sur lequel se bâtissait la poésie courtoise et s'avèrent les principaux agents des mutations que subira cette dernière au tournant des XIII^e et XIV^e siècles.

J'en viens à la contradiction relevée par C. L. De fait, l'expression «garants d'un ordre nouveau» que j'utilise pour désigner les clercs est un peu malheureuse, car elle laisse entendre que la «littérature cléricale» serait parfaitement cohérente dans ses revendications comme dans ses buts. Or, je viens de le dire, la structure éclatée de mon livre affirme précisément le contraire, à savoir que le clerc tel que je le conçois se définit comme le carrefour d'une série de contraintes, de désirs et de traditions et ne saurait donner lieu à une définition univoque et rationnelle. Ce que j'appelle «ordre nouveau» n'est précisément pas –ou, plus exactement, pas encore– un ordre: c'est une aspiration à la liberté par laquelle les clercs annoncent lointainement le monde décloisonné d'aujourd'hui et revendiquent pour la littérature une autonomie que Bourdieu ne considérera pas comme effective avant le XIX^e siècle. L'«ordre nouveau», au XIII^e siècle, c'est au contraire celui que l'Eglise met en place, entre autres au travers du Quatrième Concile du Latran, lequel cherchera à étouffer dans l'œuf les tentatives d'autonomie cléricale. Il y a donc bien exaltation du savoir chez les clercs qui m'intéressent, mais ce savoir ne s'identifie pas du tout à celui dont Thomas d'Aquin bâtira le système; on le retrouve par contre, libre de toute hiérarchisation, dans le *Roman de la Rose* de Jean de Meun, ouvrage que je n'évoque presque pas dans mon livre, car sa masse trop imposante et la montagne de gloses qu'il a suscitées en auraient compromis l'architecture, mais dont j'espère qu'on aura compris qu'il le hante constamment.

J'utiliserais donc volontiers pour désigner les clercs dont parle mon titre l'expression lancée récemment par Antoine Compagnon d'«antimodernes» (Antoine Compagnon, *Les Antimodernes*, Paris, Gallimard, 2005), terme certes un peu fourre-tout, mais qui a l'avantage de mettre le doigt sur la contradiction féconde qui travaille toute écriture littéraire d'envergure, dès lors qu'elle renâcle quelque peu à s'emparer de la bannière du «progrès», ayant bien reconnu que ce grand mot ne recouvre bien souvent que modes et impostures. Les antimodernes ne sont pas de purs réactionnaires et reconnaissent volontiers la nécessité d'une évolution de la société, mais ils sont d'abord des individualistes qui refusent de se laisser dicter leur avenir ou celui du monde dans lequel ils vivent. En tant qu'intellectuels, les clercs ont souvent été les modernes du XII^e siècle, mais ce siècle était à bien des égards plus tolérant que ceux qui allaient le suivre, et s'ils n'ont cessé de défendre les droits du savoir face à la morgue féodale ou à un certain immobilisme doctrinal, cela ne les a pas pour autant empêchés de condamner l'illusion du savoir absolu lorsque certains d'entre eux, illustrant peut-être une première 'trahison des clercs', ont prétendu régir l'univers entier à travers un système totalisant, pour ne pas dire totalitaire. Il y a une condamnation théologique du savoir, mais il ne faut pas la confondre avec l'ironie que manifestent volontiers nos clercs: ce qu'Henri de Valenciennes critique chez Aristote, ce n'est pas le fait qu'il soit un savant (car c'est bien sa science qui lui permet, dans tous les sens du terme, de 'retomber sur ses pieds' à la fin du lai qui porte son nom), mais le fait que sa science soit paradoxalement incomplète, parce que coupée des exigences du réel. On ne traitera pas Goethe d'ennemi des Lumières pour avoir écrit *Faust*!

Je me rends bien compte que cette réponse appelle de nouvelles questions et que je devrais me justifier d'utiliser des termes et des concepts qui pourraient paraître anachroniques appliqués à la société médiévale; il ne saurait être question de reprendre tout le dossier ici. Disons simplement que, aussi attachés à la tradition qu'ils aient pu être, les auteurs médiévaux ne me semblent pas plus ignorer que ceux d'autres époques que les représentations humaines sont muables et qu'ils peuvent être eux-mêmes les acteurs des mutations qui transforment toute société. Qu'il y ait une pensée du progrès chez les clercs de la Renaissance du XII^e siècle me paraît incontestable, même si ce n'est pas là une clé universelle pour comprendre leur attitude. Refuser *a priori* d'utiliser certains concepts sous prétexte qu'ils seraient trop modernes pour notre objet condamne souvent à ressasser des idées reçues. Je ne crois pas à l'incommunicabilité des cultures et je ne suis pas même certain de croire à la notion de 'mentalité': à chaque époque, à l'intérieur de chaque civilisation, des manières de pensées diverses, voire opposées, s'affrontent, souvent jusqu'au cœur des mêmes classes sociales, comme en témoigne éloquentement –à mon sens– le cas des clercs du

XIII^e siècle. Il m'était donc difficile de prêter à la «voix des clercs» des inflexions unanimes; cette voix est plurielle, la contradiction la travaille en profondeur et en réduire le message à une parole unique serait la trahir.

Cela dit, la complexité de la question ne saurait excuser toutes mes mal-adresses d'expression, et je remercie encore C. L. de m'avoir par ses judicieuses remarques, donné l'occasion de formuler ici cette petite mise au point.

Alain CORBELLARI
Université de Lausanne

***A Companion to Chrétien de Troyes*, Edited by Norris J. Lacy and Joan Tasker G RIMBERT, Cambridge, D. S. Brewer, 2005 (Arthurian Studies LXIII), 242 pp.**

Disons tout de suite que le souhait exprimé par les deux éditeurs dans l'introduction, à savoir qu'un tel livre puisse être utile aussi bien aux 'advanced students' qu'aux spécialistes de Chrétien de Troyes, est entièrement rempli, la clarté des exposés – confiés aux 'arthuriens' les plus renommés – allant de pair avec le sérieux du contenu et l'actualisation de la critique. Le choix de resituer l'auteur et l'œuvre dans un contexte large est certainement appréciable: le cadre historique et culturel fait l'objet d'une première partie («Background»), suivie d'une présentation des romans (Part II, «Texts»: si *Philomena* est compris, ainsi que les chansons lyriques, *Guillaume d'Angleterre* est exclu: voir les motivations dans le texte liminaire, pp. xi-xii); le panoramique est complété par la prise en compte de la réception des œuvres de Chrétien en dehors de l'aire francophone et de son temps (Part III, «Medieval Reception and Influence»).

L'exposé de John W. Baldwin («Chrétien in History», pp. 3-14) ne peut que constater des vides dans l'œuvre de Chrétien: absence de renvois à des événements ou personnages historiques, refus d'instaurer tout rapport entre le roi Arthur et les monarques du temps; tout se passe comme si le poète avait réussi à gommer dans ses romans la réalité politique et historique du XII^e siècle. Deux seules exceptions: les dédicaces du *Chevalier de la Charrrette* à Marie de Champagne et du *Conte du Graal* à Philippe d'Alsace. C'est à la présentation de ces deux personnages qu'est consacré le chapitre de June Hall McCash («Chrétien's Patrons», pp. 15-25), qui souligne analogies et différences dans le rapport qui se laisse déceler entre le poète et ses deux commanditaires; en même temps un paradoxe s'impose à nous: *Lancelot* et *Perceval*, inachevés pour des raisons

différentes, sont les deux romans de Chrétien qui ont joui du plus grand succès jusqu'à nos jours.

Malgré sa grandeur, Chrétien ne saurait être conçu comme un auteur isolé. C'est ce qui justifie, et dans une certaine mesure impose, les tableaux esquissés par Laurence Harf-Lancner («Chrétien's Literary Background», pp. 26-42), qui donne un panoramique de la littérature narrative en langue vulgaire telle qu'elle s'est imposée entre le XI^e et le XII^e siècle, et par Norris J. Lacy («The Arthurian Legend Before Chrétien de Troies», pp. 43-51), qui distingue les sources 'réelles' de Chrétien, Geoffrey de Monmouth –avec quelque réserve– et surtout Wace, des sources hypothétiques (matériaux arthuriens circulant oralement ou dans des témoins perdus): ces panoramiques font ressortir d'autant plus efficacement l'originalité de Chrétien, qui forge son univers fictionnel autour de la figure du roi Arthur et innove tout ce qui l'a précédé.

Avec la contribution de Douglas Kelly («Narrative Poetics: Rhetoric, Orality and Performance», pp. 52-63), on entre dans l'atelier de l'écrivain, pour découvrir ses outils et les ressources qu'il utilise avec une habilité extrême; un premier volet présente les procédés rhétoriques les plus caractéristiques du style de Chrétien (*annominatio*, allitération, assonance, métaphore, personnification, paronomase), un deuxième s'attachant à expliquer les mots-clés de son œuvre, qui ont fait couler tant d'encre depuis le XIX^e siècle, et qui nous ouvrent son univers romanesque: *matiere / san, pansers, painne, antancion*, et surtout *conjoin-ture* (devenant peut-être *disjointure* avec le dédoublement Perceval / Gauvain dans le *Conte du Graal*). Le grand savoir de D. Kelly et la clarté de son style font de ce chapitre, dont le sujet pourrait décourager bien des lecteurs, un exposé passionnant et éclairant.

Pour aiguë qu'elle soit, la critique littéraire ne devrait jamais oublier les conditions de transmission des textes médiévaux et les problèmes que pose l'édition même de ces œuvres. C'est le présupposé qui fonde les deux chapitres qui complètent la première partie du *Companion*. Keith Busby («The Manuscripts of Chrétien's Romances», pp. 64-75) donne, avec la compétence qu'on lui connaît, une vue d'ensemble de la tradition manuscrite pour chacun des cinq romans; sans négliger les questions que l'on définit aujourd'hui de mise en page et mise en texte, il souligne le rapport qui s'instaure nécessairement entre manuscrit et réception de l'œuvre et l'intérêt du contexte codicologique dans lequel les romans de Chrétien ont été transmis. Peter F. Dembowski («Editing Chrétien», pp. 76-83) rend compte des éditions des romans à partir du XIX^e siècle jusqu'aux collections les plus récentes en les situant dans l'évolution de la pratique éditoriale, et souligne comment, après plus d'un siècle de travail érudit, deux seuls romans (*Cligés*, édité par Claude Luttrel et Stewart Gregory en 1993, et

Perceval, édité par K. Busby la même année) ont connu de véritables éditions critiques. Là encore, la maîtrise de la matière et la clarté de l'exposé ne font pas de doute; je me demande cependant pourquoi M. Dembowski ne cite même pas le «projet Charrette», qui constitue une approche du travail d'édition qui, sans résoudre automatiquement aucun problème philologique, rend néanmoins disponible un matériau complet et exploitable à plusieurs niveaux. J'aurais aussi ajouté un mot sur la présence, dans les 'grandes' éditions de Foerster et Hilka, d'un appendice contenant les mises en prose d' *Erec et Enide*, *Cligés* et *Perceval*, témoignage d'une sensibilité très précoce (entre 1884 et 1932) à l'égard de la réception de Chrétien entre la fin du Moyen Age et la Renaissance.

La deuxième partie du volume est un pari: comment présenter, en effet, les romans de Chrétien de Troyes en offrant les informations essentielles à un public de non spécialistes tout en évitant de répéter des affirmations très (trop) connues et des lieux communs? Même si les éditeurs ont choisi le parti de ne pas uniformiser les approches, il me semble qu'un fil rouge se dégage des six chapitres en question, les différents auteurs ayant surtout voulu montrer les traits distinctifs de chaque récit dans l'ensemble de l'œuvre. On commence par *Philomena*, confié à Roberta L. Krueger (pp. 87-102): sans négliger les questions d'attribution du seul texte non arthurien de Chrétien, elle montre –grâce à la comparaison avec la source ovidienne– les procédés d'adaptation mis en œuvre par le poète champenois. En suivant l'ordre chronologique traditionnel, on passe à *Erec et Enide*, «The First Arthurian Romance», selon l'intitulé choisi par Donald Maddox et Sara Sturm-Maddox (pp. 103-119); roman centré autant sur la sphère privée que sur la dimension sociale, il refléterait surtout la dimension féodale du XII^e siècle. C'est ensuite Joan Tasker Grimbert qui examine *Cligés*, dont elle souligne l'intertextualité avec *Tristan* et, ce qui est certainement moins habituel, avec les chansons courtoises de Chrétien (pp. 120-136). Une lecture analogue est proposée par Matilda Tomaryn Bruckner pour *Le Chevalier de la Charrette* (pp. 137-155), dont la dimension intertextuelle apparaît très vaste, et dont la richesse résiderait plus dans les questions éthiques qu'il pose que dans les réponses. Tony Hunt, auteur du chapitre sur *Le Chevalier au Lion* (pp. 156-168) parcourt une nouvelle fois les chemins de la critique récente (après 1985), pour montrer le caractère profondément contradictoire du récit, le traitement paradoxal de certains épisodes, et surtout l'inachèvement foncier du sujet. On termine bien entendu avec *Le Conte du Graal*, traité par Rupert T. Pickens (pp. 169-187); l'exposé souligne l'unicité du dernier roman de Chrétien (l'objet-titre, la longueur, la présence marquée du sentiment religieux, le dédoublement des protagonistes), pour traiter ensuite quelques aspects majeurs: la bipartition équilibrée des aventures de Perceval et de Gauvain, le jeu des renvois, la circularité foncière, les effets de miroir et les parallélismes de lieux, motifs, personnages, épisodes.

Une présentation tant soit peu approfondie de Chrétien de Troyes ne saurait plus faire abstraction de la réception immédiate de son œuvre et de l'influence qu'il a exercée sur la littérature, non seulement de langue française, au moins jusqu'au XVI^e siècle. Le *Companion* organise ce discours complexe sur trois axes. Les quatre *Continuations* d'abord, traitées par Annie Combes (pp. 191-201); la question –on le sait– est complexe, et exige des choix: c'est alors à partir des 'contraintes' imposées par *Le Conte du Graal* que sont analysées la *Première Continuation* (version courte) et ses 'déviations' par rapport au texte de Chrétien, la *Deuxième*, qui s'affirme par la linéarité et la relative simplicité des aventures centrées uniquement sur Perceval, la *Continuation* de Gerbert de Montreuil, dont le but serait non pas de terminer le récit, mais d'en repousser l'achèvement, et la *Continuation Manessier*, qui représenterait, plutôt qu'une véritable conclusion, l'épuisement de la matière. Signalons une lacune, certainement voulue mais non expliquée: l'absence de toute remarque sur les deux 'prologues' ajoutés au texte de Chrétien au XIII^e siècle, *Elucidation* et *Bliocadran*, qui auraient cependant mérité, à mes yeux, d'être traités au même titre que les autres compléments du *Perceval*. Michelle Szkilnik (pp. 201-213) donne un tableau synthétique et très clair de la réception médiévale de Chrétien hors de France, avec les traductions et adaptations en allemand, néerlandais, norvégien, suédois, anglais: on se demande pourquoi le Sud de l'Europe –l'Italie en premier chef– est totalement ignorée. Une attention particulière est consacrée aux adaptations bourguignonnes d'*Erec* et de *Cligés*, ainsi qu'au *Chevalier au Lion* de Pierre Sala (ca. 1522) et au *Perceval* en prose de 1530; ajoutons à ce propos que cette dernière adaptation ne se limite pas à la portion du texte de Chrétien et aux deux prologues (soit le texte publié par Alfons Hilka), mais comprend aussi la *Première Continuation* (version longue), la *Deuxième* et la *Continuation Manessier*. C'est à Emmanuèle Baumgartner que revient la tâche de clore le volume, avec une réflexion sur «Chrétien's Medieval Influence: From the Grail Quest to the Joy of the Court» (pp. 214-227); l'influence du romancier s'est exercée sur deux plans, les motifs et le style (langage et formules): la réutilisation de thèmes, le retour des lieux, la reprise des personnages, d'un côté, et de l'autre la citation de vers entiers, sont des phénomènes que la critique, et Mme Baumgartner en premier chef, a relevés et soulignés depuis longtemps; pour finir, elle établit un lien entre le succès de Lancelot et Perceval et le caractère d'inachèvement des romans que Chrétien leur a consacrés. Une petite remarque: la réécriture en prose d'*Erec* et *Enide* se situe, non pas «at the beginning of the sixteenth [century]» (p. 216), mais vers la moitié du siècle précédent.

La bibliographie, qui signale en premier lieu les ouvrages de référence (répertoires de Douglas Kelly 1976 et 2002, *BBSIA*), ne saurait qu'être sélective, tant pour les éditions (critiques, bilingues, traductions), que pour les études cri-

tiques; l'Index invite à des lectures croisées et facilite un repérage rapide des informations.

Maria COLOMBO TIMELLI
Università degli Studi di Milano

Réponse à Maria Colombo Timelli

C'est avec grand plaisir que nous avons pris connaissance du compte rendu chaleureux qu'a contribué à cette revue le professeur Colombo Timelli. Nous tenons à témoigner à notre aimable collègue notre vive reconnaissance et à la remercier d'avoir détaillé avec tant de clarté et de sensibilité les différents aspects de notre *Companion to Chrétien de Troyes*.

A l'origine de notre projet était bien l'idée de produire un livre sur ce grand romancier qui serait à la fois – pour les débutants – une introduction à l'œuvre du poète champenois dans le contexte de sa propre époque et de celles qui devaient subir son influence considérable et – pour les spécialistes – une mise à jour, une présentation des recherches les plus récentes sur les cinq romans, ainsi que sur *Philomena* et les chansons lyriques. Nous tenions également à revoir certaines idées (telle que la prétendue hostilité de Chrétien envers la légende de Tristan et Iseut) qui persistent depuis des années comme autant de lieux communs de la critique littéraire.

Nous avons laissé à nos collaborateurs une grande liberté. N'ayant pas voulu imposer d'approche commune en particulier à ceux qui devaient se pencher sur les romans de Chrétien, nous avons constaté avec plaisir que les points de vue exprimés étaient tout à fait complémentaires. S'il existe un 'fil rouge' qui confère une unité certaine à cette deuxième partie du volume, c'est l'idée que l'œuvre de Chrétien pose autant – ou plus – de questions qu'elle n'en résout.

Étant donné l'étendue et l'influence des romans de Chrétien, ainsi que le nombre de pages dont nous disposions, il nous a été impossible de proposer à nos lecteurs une analyse plus détaillée de ses textes et des problèmes qu'ils soulèvent. Certains lecteurs pourraient s'étonner de notre volonté d'étendre la discussion à *Philomena* tout en excluant *Guillaume d'Angleterre*, mais la grande majorité de nos collaborateurs soutenait cette décision éditoriale, ainsi que celle de porter notre regard sur l'œuvre lyrique de notre auteur. Il aurait été souhaitable sans doute de dresser en appendice une liste des principaux arguments pour et

contre la paternité de *Philomena* et du *Guillaume*. Nous regrettons également, et encore plus, l'impossibilité dans laquelle nous nous sommes trouvés de développer la section sur la réception de Chrétien en Italie et en Ibérie.

Nous ne saurions justifier – hélas! – certaines autres lacunes (non voulues) que le professeur Colombo Timelli a eu le mérite de relever. Cette «réponse» nous donnera au moins l'occasion d'en prendre acte, après coup, en quelque sorte: l'*Elucidation* et le *Bliocadran*, les deux 'prologues' ajoutés au *Perceval* au courant du XIII^e siècle, méritaient sans aucun doute une place dans le chapitre sur les continuations et remaniements du dernier roman de Chrétien. Nous regrettons par ailleurs l'absence, dans le chapitre «Editing Chrétien», d'une référence au «projet Charrette», qui représente une initiative d'une importance primordiale dans l'histoire de l'édition de textes médiévaux.

Joan TASKER GRIMBERT, Catholic University of America
Norris J. LACY, Pennsylvania State University

Elisabeth FREGE GILBERT, *Luigi Alamanni – Politik und Poesie. Von Machiavelli zu Franz I*, Frankfurt am Main-Berlin-Bern etc., Peter Lang, 2005 (Dialoghi/Dialogues Literatur und Kultur Italiens und Frankreichs 9), 241 pp.

«Il momento della svolta in una storia degli intellettuali italiani si colloca [...] negli anni '30, e la svolta si completa all'inizio del quarto decennio del Cinquecento con l'instaurazione del principato mediceo a Firenze e la riorganizzazione dell'Inquisizione (1542)»¹. Questo punto di svolta che Franco Gaeta indica nel quadro di una storia degli intellettuali italiani combacia perfettamente con quello che fu il punto di svolta della vita e dell'opera di Luigi Alamanni, che proprio nel 1530, dichiarato «rubello», era costretto a lasciare per la seconda volta e in maniera definitiva la sua Firenze. E proprio alla luce di questa certo non casuale coincidenza di date acquista tutta la sua rilevanza il libro di Elisabeth Frege Gilbert che ripercorre la vita e l'opera di Luigi Alamanni da una prospettiva che riesce a stimolare una riflessione critica nel senso di una rivalutazione globale di un letterato e di un'opera che forse meriterebbero maggiore considerazione dalla storiografia e dalle storie letterarie.

¹ Franco GAETA, «Dal comune alla corte rinascimentale», in *Letteratura italiana*, vol. I: *Il letterato e le istituzioni*, dir. Alberto ASOR ROSA, Torino, Einaudi, 1982, p. 249.

Politik und Poesie, questo il titolo del libro che focalizza subito l'attenzione su quella che è una tematica molto dibattuta negli studi rinascimentali e cioè il rapporto tra i letterati e il potere. Un rapporto che trova la sua incarnazione nella figura del cortegiano, il cui destino a partire appunto dal 1530 sembra mutare radicalmente. Sempre Gaeta nota come la rivalità tra Carlo V e Francesco I con le rispettive politiche imperialistiche, oltre a restringere «i margini di autonomia»² della cultura, ridistribuisce i rapporti di forza «ridimensionando drasticamente le realtà regionali [italiane] e obbligando a pensare in termini non soltanto italiani, ma europei»³.

In questo contesto la figura di Alamanni acquista insieme ad una maggiore complessità un notevole interesse, in quanto espressione di quel nuovo tipo di cortegiano di cui Elisabeth Frege Gilbert, analizzando una vicenda individuale, mette in rilievo alcune peculiarità. Oltre a chiedersi se Alamanni abbia o meno, col passaggio definitivo a corte, abdicato alle sue convinzioni etico-morali e politiche (cosa che la studiosa come vedremo nega), diventa interessante analizzare in che modo egli sia riuscito a destreggiarsi in una situazione non certo semplice, che metteva in gioco tutto il suo passato. E forse si trova proprio qui l'intuizione fondamentale del libro della Gilbert:

Gewöhnlich wird in den Studien zu Alamanni die Frage gestellt: Wie konnte ein Republikaner sich in einer Monarchie einrichten, ohne seine Ideale zu veraten? Hier soll nun in eine andere Richtung gefragt werden: Wie vermochte es Alamanni, als berühmter Republikaner am französischen Hof zu einem der bedeutendsten und angesehensten Dichter seiner Zeit zu avancieren? Warum gelang ihm, was vielen anderen mißlang: die außergewöhnliche Karriere am französischen Hof? Was bewog Franz I. dazu, Partei für ihn zu ergreifen, sogar gegen den Wunsch des Papstes, und ihm ein sicheres und regelmäßiges Einkommen zuzugestehen, und zwar ohne dass der Dichter eine offizielle Stellung oder Verpflichtung gehabt hätte?⁴

Prima di affrontare questo complesso di domande, che occupa la parte più consistente del libro, la studiosa rievoca la formazione giovanile di Alamanni, caratterizzata dalla regolare frequentazione degli Orti Oricellari, che secondo la Gilbert hanno segnato in modo definitivo la vita e l'opera del fiorentino: «Die

² *Ibidem*, p. 251.

³ *Ibidem*, p. 246.

⁴ Elisabeth FREGE GILBERT, *Luigi Alamanni – Politik und Poesie. Von Machiavelli zu Franz I.*, Frankfurt am Main-Berlin-Bern etc., Peter Lang, 2005 (Dialoghi/Dialogues Literatur und Kultur Italiens und Frankreichs 9), p. 84.

Grundsteine für Alamannis weitere Karriere sind in den Orti Oricellari gelegt worden. Sowohl seine politischen und ethischen Ansichten als auch seine literarischen Vorlieben und die stilistischen Merkmale seiner Werke – bis hin zur Metaphorik – wurden hier geprägt»⁵. Il personaggio più prominente era ovviamente Niccolò Machiavelli, che immortalava la figura di Luigi Alamanni proprio rievocando ne *Dell'arte della guerra* i discorsi che andavano svolgendosi negli Orti. Nel 1522 tali discussioni sfociarono nel tentativo, drammaticamente fallito, di uccidere il cardinal Giulio dei Medici (il futuro Papa Clemente VII) per instaurare la repubblica. Ma l'attività sovversiva dell'Alamanni – ricostruita attraverso un'attenta analisi delle fonti storiche – continua dall'esilio, che egli trascorre prevalentemente in Francia, dove tesse rapporti con persone influenti, tra le quali Francesco I e l'ammiraglio genovese Andrea Doria. Falliti i tentativi di liberare Firenze con l'aiuto di Francesco I, nel 1527 le truppe imperiali invadono l'Italia saccheggiando Roma. Il popolo di Firenze si rivolta, i Medici vengono cacciati e richiamati i «fuorusciti» tra i quali Alamanni. Proclamata la repubblica, ad Alamanni vengono affidate delicate missioni diplomatiche e colpisce qui la sua capacità di accedere ai centri di potere, e nella fattispecie alle corti di Carlo V e Francesco I, le due istanze che avrebbero deciso la sorte della neonata repubblica di Firenze. Alamanni sostenne la resistenza fiorentina non soltanto per vie diplomatiche, ma anche per vie pratiche, facendo pervenire viveri e denari alla sua città assediata. Nel 1530 si registra la capitolazione e il ritorno dei Medici a Firenze. Alamanni, dichiarato «rubello» dal nuovo governo, si rifugia in Francia, dove trova il generoso appoggio di Francesco I: «Die vehemente Verteidigung durch den französischen König» – puntualizza molto opportunamente la Frege Gilbert – «hatte Alamanni sicher der gegenwärtigen politischen Lage zu verdanken: Franz I. hatte einige Demütigungen von Seiten des Papstes und des Kaisers erfahren müssen, und es war ihm sicherlich eine Genugtuung, sich nun rächen zu können, indem er einen Erzfeind des Papstes protegierte». Secondo la tesi della studiosa, sostenuta dal puntuale riscontro in diverse fonti storiche, l'impegno di Alamanni per la liberazione di Firenze non sarebbe in seguito mai scemato («von einem nachlassenden Engagement kann keine Rede sein»)⁷.

Conclusa così l'analisi più strettamente storica della figura di Alamanni, l'attenzione si sposta sul rapporto tra l'opera letteraria (in particolar modo gli scritti raccolti nelle *Opere Toscane*) e la pratica politica: «Die bislang in der Sekundärliteratur dargestellte radikale Wandlung vom Republikaner zum desil-

⁵ *Ibidem*, p. 42.

⁶ *Ibidem*, p. 59.

⁷ *Ibidem*, p. 68.

lusionierten Höfling fand nicht statt. Dessen ungeachtet stellt sich das Problem, wie der Dichter petrarkische Liebeslyrik und Elogen auf die französische Monarchie mit politischen Handlungen und republikanisch inspirierten Texten zu vereinbaren vermochte»⁸. Affrontando il complesso di domande al quale si accennava sopra, la studiosa avanza la tesi centrale del libro, secondo cui la formidabile ascesa della figura di Alamanni si spiega con il ruolo che la *translatio studii* assume nella logica imperialistica (*latranslatio imperii*). Con la rivalità tra Francesco I e Carlo V i due concetti erano tornati di grande attualità, e Alamanni poté presentarsi, stipulando una sorta di patto col sovrano francese, come incarnazione della *translatio studii*, come «Überbringer der kulturellen Hegemonie»⁹, onde rafforzare il prestigio politico di Francesco I: «Den zur Reichsidee gehörenden Aspekt der *translatio studii* konnte Franz I. mit Hilfe des Florentiners an seine Regentschaft binden und so die kaiserliche Autorität Karls V . untergraben»¹⁰.

A sostegno della sua tesi la studiosa espone cinque aspetti suddivisi in quattro capitoli. Nel primo viene messa in rilievo la rappresentazione di Francesco I nella lirica di Alamanni. Il sovrano viene raffigurato come erede di Augusto nel ritorno di un'età dell'oro; come 'principe poeta' (sull'esempio di Lorenzo il Magnifico), viene accostato addirittura al Petrarca, sfruttando a scopi propagandistici la fortuna del petrarchismo in Francia, che certo non dispiaceva al fiorentino Alamanni. Non solo l'immagine di sovrano colto e istruito, ma anche quella di 'Re Christianissimo' viene costantemente opposta alla figura di Carlo V, onde stilizzare Francesco I come principe ideale, che legittimamente può aspirare al trono imperiale. Lo scopo propagandistico di tali liriche è evidente; ciononostante secondo la Frege Gilbert Alamanni resterebbe fedele alle sue convinzioni politiche: «Der berühmte Republikaner bleibt in seiner politischen Überzeugung glaubhaft, da Franz I., so wie er ihn in seinen Gedichten darstellt, die politischen und ethischen Anforderungen des Florentiners erfüllt»¹¹, il che troverebbe conferma nel poema *Il Diluvio Romano*, in cui la lode a Francesco I combacierebbe con un appello ai principi italiani e al Papa di affiancarsi al sovrano francese per il bene dell'Italia: «eine eindeutige Stellungnahme zur europäischen Politik, die dem Verbannten das Leben außerhalb Frankreichs sicherlich nicht leichter machte»¹² – chiosa la studiosa.

⁸ *Ibidem*, p. 84.

⁹ *Ibidem*, p. 94.

¹⁰ *Ibidem*, p. 86.

¹¹ *Ibidem*, p. 106.

¹² *Ibidem*, p. 119.

Il secondo capitolo tratta dell'autorappresentazione di Alamanni, che legittima la propria aspirazione ad incarnare la *translatio studii* non solo attraverso continui parallelismi col Petrarca, ma anche sfruttando la sua condizione di esiliato politico come *topos* letterario che se da un lato gli permette di profilarsi in quanto critico della chiesa e fustigatore del malcostume, dall'altro gli dà soprattutto la possibilità di inserirsi nel canone letterario che da Ovidio porta a Dante. È qui comunque che troviamo gli accenti forse più sinceri della lirica di Alamanni, la cui fortuna letteraria in Francia aveva il sapore di una vendetta personale contro i Medici e il Papa, il quale non a caso fece bruciare le *Opere Toscane*.

Nel terzo capitolo viene analizzata la funzione di mediatore tra Italia e Francia assunta dall'Alamanni:

er bereitete am französischen Hof den Boden für italienische Gesandte und Gelehrte, er vermittelte italienische Maler und Musiker, er unternahm Reisen als außerordentlicher Gesandter des Königs, er hielt den Kontakt zu den in ganz Italien verteilten Republikanern und er öffnete den französischen Dichtern das Tor zu einer volkssprachlichen Lyrik, die für sich in Anspruch nehmen konnte, der antiken klassischen Literatur ebenbürtig zu sein.¹³

Dall'Aretino a Benvenuto Cellini, da Gaspara Stampa a Varchi e Speroni, sono pochi i letterati del tempo coi quali Alamanni non fosse in contatto. Durante un soggiorno a Roma (nel '39-'40) frequenta gli ambienti repubblicani e riformatori, dove incontra Strozzi, Soderini e in particolare Vittoria Colonna, che a sua volta è in contatto con la principessa Marguerite de Navarre (sorella di Francesco I ed esponente del pensiero della Riforma) presso la quale l'Alamanni godeva di particolare stima. L'opera di quest'ultima influenzò secondo la Frege Gilbert alcune opere dell'Alamanni e in particolare i *Sette Salmi Penitenziali*, dove il pensiero della Riforma, comunque già presente in Alamanni (e la studiosa giustamente ne sottolinea la rilevanza politica), traspare in modo abbastanza evidente.

E parlando del rapporto di Alamanni con la poesia francese siamo già nella materia del quarto capitolo. Se in Italia infatti Alamanni godeva fama di grande poeta moderno, notevole fu il suo influsso soprattutto in Francia dove – come evidenza in particolare una breve analisi comparata tra Alamanni e Marot – avrebbe ispirato poeti quali Clément Marot appunto, Louise Labé e Pierre de Ronsard. La studiosa inoltre sottolinea che «ohne Alamanni und den durch Franz I. ge-

¹³ *Ibidem*, p. 143.

schaffen ideologischen Unterbau hätte es den französischen Petrarkismus in der Form, wie wir ihn heute kennen, nicht gegeben»¹⁴. Anche la composizione dei grandi poemi epici e didattici (*Gyrone il Cortese*, la *Coltivazione* e l' *Avarchide*), ai quali l'Alamanni dedicò gli ultimi anni della sua vita, sono impensabili al di fuori del contesto francese e vanno a completare, con l' *aemulatio* dei generi virgiliani, l'autorappresentazione dell'Alamanni come incarnazione della *translatio studii*, in quanto erede dei grandi poeti: «Die überwältigende Vielfalt der literarischen Gattungen offenbart sich nun als kalkuliertes Programm, wo jede lyrische Form an Vergil und anderen Vertretern der römischen Kultur orientiert ist»¹⁵. Un calcolo riuscito, a giudicare dalla reputazione che sia in Francia che in Italia l'Alamanni godeva tra i letterati dell'epoca. La sua opera non solo – come documenta la Frege Gilbert – era considerata parte del canone letterario, ma rientrava addirittura tra quelle più indicative all'interno dei discorsi sul rinnovamento della lingua italiana.

L'analisi proposta da Elisabeth Frege Gilbert dà uno spaccato molto significativo di quelli che in pieno Cinquecento erano i rapporti tra letteratura (e la cultura in generale) e potere, e più precisamente del ruolo fondamentale che alla funzione della cultura si attribuiva nell'esercizio del potere. Il letterato entrava così attivamente nelle strategie di gestione del potere, affiancando al ruolo di poeta quello dell'uomo politico.

Alessandro BOSCO
Università di Zurigo

Replik auf die Rezension von Alessandro Bosco

Die einzige große Monographie über Luigi Alamanni erschien vor etwas über 100 Jahren, geschrieben von Henri Hauvette. Seitdem wurde der Florentiner von Literatur- und Kulturwissenschaftlern nahezu vollständig ignoriert. Erst 1989 erschien wieder ein wissenschaftlicher Artikel, der sich explizit mit Alamanni auseinandersetzte, und bis heute ist es bei einem Dutzend geblieben.¹

¹⁴ *Ibidem*, p. 176.

¹⁵ *Ibidem*, p. 189.

¹ Henri HAUVETTE, *Un exilé florentin à la cour de France au XVI^e siècle: Luigi Alamanni (1495-1556): sa vie et son œuvre*, Paris, Hachette & Cie., 1903; Piero FLORIANI, «Sulle 'satire' di Luigi

In jüngster Zeit jedoch finden Alamanni und ähnliche, vermeintlich zweitrangige Lyriker des *Cinquecento* wieder Beachtung (siehe die Vorträge von Elena Fini und Stefano Jossa bei der Jahresversammlung der Renaissance Society of America in Cambridge, 2005). Das liegt möglicherweise an einer neuen Ausrichtung der Forschung, die sich in den vergangenen zehn Jahren kontinuierlich herausgebildet hat. Sie behandelt das Phänomen, das ich mit den Schlagworten «Poesie und Politik» umschrieben habe: die Entstehung von Kunstwerken im Dunstkreis politischer Macht. Dirk Hoeges hat in seinen aktuellen Arbeiten über Machiavelli den Begriff der «Ästhetik der Macht» geprägt². Die Frage, welche Bedeutung Kultur im Politikverständnis des 16. Jahrhunderts innehatte, wie Macht inszeniert wurde und wie zum Zwecke der öffentlichen Darstellung eines weltlichen oder kirchlichen Fürsten alle Arten von Künstlern, seien es Maler, Bildhauer, Musiker, Goldschmiede, Bühnenbildner, Architekten, Dichter oder

Alamanni», *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, 161:513 (1984), S. 30-59; Giancarlo MAZZACURATI, «1528-1532: Luigi Alamanni, tra la piazza e la corte», in *L'écrivain face à son public en France et en Italie à la Renaissance: actes du Colloque international de Tours, 4-6 décembre 1986*, études réunies et présentées par Charles Adelin FIORATO et Jean-Claude MARGOLIN, Paris, J. Vrin, 1989, S. 51-70; Christian BEC, «De Dante à Alamanni: exil et écriture en Italie», in *Exil et civilisation en Italie (XIIIe – XVIe siècles)*, études réunies par Jacques HEERS et Christian BEC, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 1990, S. 95-104; Francesco BAUSI, «La nobilitazione di un genere popolare: Il Diluvio romano di Luigi Alamanni», *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 54:1 (1992), S. 23-42; Franz PENZENSTADLER, «Elegie und Petrarkismus. Alternativität der literarischen Referenzsysteme in Luigi Alamannis Lyrik», in *Der Petrarkistische Diskurs: Spielräume und Grenzen: Akten des Kolloquiums an der Freien Universität Berlin, 23.10-27.10.1991*, hg. von Klaus W. HEMPFER und Gerhard REGN, Stuttgart, F. Steiner, 1993, S. 77-114; Richard COOPER, «Marguerite de Navarre et ses poètes italiens», in *Les visages et les voix de Marguerite de Navarre: actes du Colloque international sur Marguerite de Navarre, (Duke University) 10-11 avril 1992*, textes réunis et présentés par Marcel TETEL, Paris, Klincksieck, 1995, S. 181-208; Paola MASTROCOLA, *Nimica fortuna. Edipo e Antigone nella tragedia italiana del Cinquecento*, Torino, Tirrenia Stampatori, 1996; Luigi ALAMANNI, *Tragedia di Antigone*, testo e note a cura di Francesco SPERA, Torino, RES, 1997; Paola COSENTINO, «L'intellettuale e la corte: Luigi Alamanni e la monarchia francese», in *Cultura e Potere nel Rinascimento: atti del IX Convegno internazionale (Chianciano – Pienza, 21-24 luglio 1997)*, a cura di Luisa SECCHI TARUGI, Firenze, F. Cesati, 1999, S. 389-404; Théa PICQUET, «De l'influence du lieu sur le discours. Luigi Alamanni et Donato Gianotti: Discours sur la Milice», *Cahiers d'Études Romanes*, 4 (2000), S. 79-97; Elisabeth FREGE, «Luigi Alamanni im Kampf mit Fortuna», in *Literarische Autonomie und intellektuelles Engagement: der Beitrag der französischen und italienischen Literatur zur Europäischen Geschichte (15.-20. Jahrhundert): Festschrift für Dirk Hoeges zum 60. Geburtstag*, hg. von Christina ROHWETTER, Marita SLAVULJICA und Heiner WITTMANN, Frankfurt am Main, P. Lang, 2004, S. 31-50; Elisabeth FREGE GILBERT, «Luigi Alamanni's Sette Salmi Penitenziali» in *Psalms in the Early Modern World*, hg. von Linda Phyllis AUSTERN; Kari BOYD MC BRIDE; & John C. ULRICH (im Druck).

² Niccolò MACHIAVELLI, *Das Leben Castruccio Castracanis aus Lucca*, übersetzt und hg. von Dirk HOEGES, München, C. H. Beck, 1998.

Gelehrte, zusammenwirkten und einander beeinflussten, läßt viele bislang außer Acht gelassene Autoren wie Alamanni in einem neuen Licht erscheinen. Eine solche Analyse geht über reine Textinterpretation hinaus und betrachtet die unterschiedlichsten Inszenierungen von Macht: Triumphzüge, Bankette und Festspiele, Bauten, Gartenanlagen, Inneneinrichtung (etwa eines *Studiolo* oder einer Galerie), Musikvorführungen und gedruckte Werke. Überall und jederzeit waren Humanisten damit beschäftigt, Bildprogramme auszuarbeiten, an der Symbolik und Metaphorik eines Fürsten zu feilen. Es ergeben sich neue Perspektiven, wenn man den kulturellen und politischen Kontext eines Textes betrachtet, wenn man erwägt, welche Bedeutung die Machthaber und Fürsten des 16. Jahrhunderts einerseits, das Publikum andererseits den jeweiligen Kunstwerken oder Darbietungen beimessen, wenn man das internationale Netzwerk in der höfischen Kultur der ausgehenden Renaissance in Betracht zieht.

Bosco sieht in seiner Rezension das Interesse an Alamanni auch in einem europäischen Licht und tatsächlich ist er einer jener international ausgerichteten Renaissance-Intellektuellen, denen die Grenzen zwischen Nationen oder Herrschaftsgebieten wenig bedeuteten. Für mich wurde Alamanni im Zusammenspiel mit Franz I. interessant. Mich reizte die Frage, wie jemand in einer so prekären persönlichen Lage aus seinen geistigen Fertigkeiten als Humanist und Dichter so viel Selbstverständnis aufbauen konnte, daß er dem König von Frankreich, einem der mächtigsten Herrscher Europas, als Partner gegenübertreten konnte und sich ihm nicht nur vermittels seines Werks, sondern auch unter Berufung auf seine *fama* als unverzichtbar anbieten konnte (und seinen großzügigen Gönner sogar zu kritisieren wagte). Vom 21. Jahrhundert, wo viel die Rede ist von öffentlichem Auftreten und Selbstdarstellung, von medialer Präsenz und der Macht der Medien, läßt sich mit Alamanni eine Brücke schlagen in eine Welt, die 600 Jahre zurückliegt und doch immer wieder höchst modern anmutet.

Elisabeth FREGE GILBERT
Köln

Andrea FAUSEL, *Verschriftlichung und Sprechen über Sprache. Das Beispiel der Trobadorlyrik*, Frankfurt am Main-Berlin-Bern etc., Peter Lang, 2006 (Europäische Hochschulschriften. Reihe XIII Französische Sprache und Literatur 282), 241 pp.

In diesem Werk wird über die Frage der Entstehung, Aufführung und Überlieferung der ältesten volkssprachlichen Texte des europäischen Mittelalters hin-

ausgegangen, welche schon vielfach beleuchtet worden ist. Im Zentrum des Interesses steht diesmal «der Prozess der Verschriftlichung und die hier erfolgenden Veränderungen» (S. 7). Angesichts der Entwicklung der (bereits nicht mehr ganz so) neuen Medien, lohnt es sich um so mehr, so die Autorin, «den Blick zu schärfen und immer wieder neu nachzudenken über die Rolle von Medien und ihrer Veränderung für die Entwicklung der Sprache und der Kultur insgesamt» (S. 7).

Die Diskussion von Mündlichkeit und Schriftlichkeit der Trobadordlyrik wurde bereits bezüglich verschiedener Aspekte ausführlich beleuchtet¹. Die allgemeine Tendenz bestand darin, die Trobadordlyrik entweder der Mündlichkeit oder der Schriftlichkeit zuzuweisen, «und damit weder das besondere Spannungsfeld zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit noch die verschiedenen Dimensionen in den Blick [zu be]kommen» (S. 15). Ziel der Autorin ist es, gerade diese zu erkunden und zu rekonstruieren. Auch wird das Augenmerk auf den Aspekt der Gattungsbezeichnungen gerichtet. Bezugspunkt und Informationsquelle bieten hierbei die Studien über die Beschreibung einzelner Gattungen und diejenigen, die ein kohärentes Gattungssystem ausmachen wollen². Das Hauptinteresse der Autorin liegt jedoch darin, «die historischen Bezeichnungen, das Sprechen über Sprache und Dichtung im Kontext des Kommunikationsprozesses, nicht die Phänomenologie der Gattung oder Gattungsmerkmale» (S. 15) zu beleuchten. Gattungsbezeichnungen werden neben dem Bereich von Klassifikatoren wie «den Verben, die für die Beschreibung der Textproduktion oder -rezeption verwendet werden» (S. 16) auch als metasprachliche Klassifikatoren verstanden.

Diese sprachwissenschaftliche Studie unterscheidet sich von den eher lexikographischen von Morf (1912), Rohr (1963-68) und Pfister (1970) darin, daß sie in Anlehnung an die Arbeiten von Schlieben-Lange (1997) und Selig (1996a) die kommunikativen Zusammenhänge untersucht.

Das recht breite Textkorpus dieser Studie besteht aus Liedern von rund 100 Trobadors des 12. und 13. Jahrhunderts. Diese werden gemäß der Bibliographie von Alfred Pillet und Henry Carstens zitiert. Auch biographische Texte wie die *vidas* und *razos*, und grammatische und poetische Traktate werden herbeigezogen. Hierbei sind natürlich auch die metasprachlichen Kategorisierungen von Interesse, die die Funktionsweise und Rezeption von *vidas*, *razos*, Grammatiken und Poetiken lenken und kennzeichnen (S. 18). Anonym überlieferte Lieder

¹ Cf. Avallé 1964, Gruber 1985, Rieger 1984, 1987, 1990, Vleck 1991 und Holmes 2000 (S.15, N. 5). Vergleiche für die vollständigen Angaben die Bibliographie am Schluss der Rezension.

² Siehe die Gattungsbeschreibungen im *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters* sowie Rieger 1976; Neumeister 1971, Bec 1977, Köhler 1985a, Gonfroy 1988 (cf. S. 15, N. 6).

konnten leider wegen der Datierungsprobleme nicht berücksichtigt werden.

Bei den Textzitatzen wird darauf hingewiesen, daß die Kleinschreibung am Versbeginn vereinheitlicht und auf die Rekonstruktion von Akzenten verzichtet wird, wie sie z.B. Lavaud in der Edition der Lieder Peire Cardenals vor genommen hatte. Obgleich die Autorin mehrmals wiederholt, ihre Studie auf «moderne Editionen» zu stützen, nimmt sie z.B. bezüglich Peire Cardenal leider keinen Bezug auf die Editionen von Sergio Vatteroni 1990 et al. und 2002. Alle zitierten Textausschnitte sind in dieser Studie mit einer Übersetzung versehen, wobei die Autorin oft ihre eigene liefert. Hilfreich wäre in diesem Falle sicher die *Trobadordlyrik in deutscher Übersetzung* von Heintze/Schöning/Seemann (2004) gewesen.

Im eher theoretischen Teil werden Überlegungen und Zusammenhänge präsentiert: Im Kapitel 1. «Metasprachliches Sprechen im Zuge der Verschriftlichung: Ein Modell» (S. 19) werden die verschiedenen Ebenen und Aspekte der Mündlichkeit und Schriftlichkeit beleuchtet. Neben der medialen und konzeptionellen Ebene ist auch die kulturelle Ebene zu nennen, welche einen Bezugspunkt und Rahmen für die ersten beiden darstellt (S. 19). In diesem Kapitel werden in Anlehnung an Zumthor (1983) die mittelalterlichen Kommunikationsformen aufgrund der verschiedenen Phasen des Kommunikationsprozesses in einer etwas abweichenden Einteilung übernommen (S. 21). Somit wird z.B. die Performanz als eigene Phase aufgenommen, da sie «im Sprechen über die Dichtung besonders thematisiert» (S. 21) wird. Was den Begriff der Verschriftlichung angeht, beruft sich die Autorin auf die Definition von Wulf Oesterreicher, der damit die «Prozesse mit ihren Resultaten [...] [bezeichnet], wenn sie auf Verschiebungen im konzeptionellen Kontinuum in Richtung auf Schriftlichkeit *qua* Distanzsprachlichkeit zielen, wenn also das konzeptionelle Relief von Äußerungen, von Sprachmitteln und Gattungen, aber auch Aspekte der dabei erforderlichen Aktivität des Sprechens betroffen sind»³. Mit Verschriftung sind dahingegen die «Vorgänge und deren Resultate [gemeint], die im Medialen zentriert sind und keine direkte konzeptionelle Implikation aufweisen – etwa das einzelsprachliche Verhältnis von Phonie und Graphie oder die Umsetzung von Äußerungen vom phonischen ins graphische Medium»⁴. Ausgangspunkt hierbei bietet auch die Studie Coserius (1988) über die unterschiedlichen Ebenen des Sprachlichen (universell, historisch und aktuell). Verschriftlichung wird jedoch nicht als Träger des steten zivilisatorischen Fortschritts betrachtet,

³ Wulf OESTERREICHER, «Verschriftung und Verschriftlichung im Kontext medialer und konzeptioneller Schriftlichkeit», in *Schriftlichkeit im frühen Mittelalter*, hg. v. Ursula SCHAEFER, Tübingen, G. Narr, 1993 (ScriptOralia 53), S. 267-292, hier S. 272.

⁴ *Ibid.*, S. 271 ssg.

sondern als ein Prozess, der mit unterschiedlicher Geschwindigkeit abläuft (S. 30).

Im Teilkapitel 1.2. «Zur Bestimmung der metasprachlichen Kategorisierung: Allgemeine Überlegungen» (S. 33) (und den Unterkapiteln 1.2.1. bis 1.2.4.) werden die metasprachlichen Kategorisierungen als «Kategorisierungen der Sprecher und damit als historische Kategorisierungen verstanden» (S. 36). Diese historische Perspektive beleuchtet die Tradition aus der Sicht derjenigen, die an der «kulturellen Praxis» beteiligt sind, aus der sogenannten Innensicht⁵.

Im dritten Teilkapitel 1.3. «Kategorisierungen in der Trobadordyrik» (S. 37) werden der Bereich von Modus und Medium des Sprechens analysiert und die Aktivitäten der *Trobadors*, *Joglars* und des Publikums anhand der Verwendung spezifischer Verben (wie *far*, *chantar*, *trobar*, *trametre* und *auzir*) thematisiert. Des Weiteren stehen die «Produkte des Sprechens sowie Produktteile» (S. 37), d. h. Bezeichnungen wie *canso* oder *sirventes*, aber auch die Konstituenten *motz*, *so* und *razo* im Mittelpunkt. Während *canso* oder *chan* ein recht verbreiteter Ausdruck ist und letzterer eigentlich nie zu einer Gattungsbezeichnung geworden ist, greift *sirventes* auf ein «komplexeres kollektives Wissen [...], auf Traditionen und stärker konventionalisierte Gestaltungsformen» (S. 40) zurück. Auch «Adjektive und Adverbien die den Stil, die Art und Weise des Dichtens und Singens thematisieren» (S. 37) wie *clus* und *leu* werden näher betrachtet. Schließlich steht auch der «Agent des Sprechens» (S.38) im Mittelpunkt: u. a. *trobador* und *joglador*.

Das zweite Kapitel ist der metasprachlichen Kategorisierung gewidmet (2. «Metasprachliche Kategorisierung – Modus und Medium» [S. 51]), insbesondere der «Beschreibung der verschiedenen Aktivitäten im Rahmen des Kommunikationsprozesses» (S. 51), wie Produktion, Transmission, Performanz und Rezeption. Im Bereich der Produktion (Kapitel 2.1.) werden Verben wie *far*, *comensar-fenir*, *escriure* (*dictar*), *trobar*, *entrebescar*, *la(i)ssar* (*liar*, *ajostar*) und «Anleihen aus dem handwerklichen Bereich: *bastir-teiser*, *ordir*, *filat-afilar*, *planar*» (Kapitel 2.1.5.3., S. 80-84) sowie *asonar* und *acordar* (*dezacordar*) in ihrem unmittelbaren Kontext analysiert. Was die Verwendung von *escriure* angeht, finden auch Texte aus dem «Grenzbereich der Trobadordyrik» (S. 63) wie die *salutz d'amour* und *ensenhamen* (2.1.3.1., S. 63-65) eine kurze Erwähnung. Für die Kategorisierung der Transmission sind die Verben *trametre*, *mandar*, *enviar-portal* und *aprendre* am meisten verbreitet. Die Personalisierung des Liedes wird ferner oft durch die Formulierung *chanso, vai t'en e digas li* ausge-

⁵ Cf. *Gattungen mittelalterlicher Schriftlichkeit*, hg. v. Barbara Frank, Thomas H. Aye, Doris Tophinke, Tübingen, G. Narr, 1997 (ScriptOralia 99).

drückt (S. 96-98), wobei das Lied für sich selbst spricht und zugleich als Bote und Botschaft erscheint. Das Singen als «zentrales Element der Trobadordlyrik» (S. 98) spiegelt sich bekanntlich vor allem in der Verwendung von *chantar* wider, doch die Performanz drückt sich auch durch Verben wie *dire*, *retraire*, *dire (en) chantan/retraire (en) chantan* aus. Unter «Sonstige» (S. 112) führt die Autorin des weiteren auch *romansar* und *desplegar* auf und *violar*, *taboreiar*, *tauleiar*, *citolar*, *mandurar* als die Bezeichnungen für die Fähigkeit des Trobadors oder Joglars ihre Lieder instrumentell zu begleiten («Musikalische Begleitung: *violar* und andere» [S. 113-116]). Mit der Rezeption wird schlussendlich im Gegensatz zu den bisher genannten Kategorisierungen die vom Dichter intendierte Aktivität des Publikums bezeichnet, welche sich durch Verben des Hörens wie *auzir*, *escoltar*, *entendre* und auch des Sehens wie *veure/vezer*, *reguardar*, *remirar*, *recipiar*, *lire/legir* ausdrückt. Als Anhang zu Letzteren fügt die Autorin ein Zusatz-Unterkapitel ein, in dem nochmals auf Briefe und didaktische Texte eingegangen wird, in denen die Rezeptionssituation dadurch auszeichnet, daß oft mehrere Klassifikatoren verwendet werden, wie aus dem *salutz d'amour* von Raimbaut d'Aurenga hervor geht: *Dona, cel qe-us es bos amics, / a cui vos etz mals et enics, / vos clama merce d'una re: / c'aujaz so qe-us vol dir per be / aici e esta carta escrit, / ez escoutatz com o a dit; / e prega-us qe non respondaz / tro qe tot auzit o aias* (v. 1-8).

Das dritte Kapitel umfasst die metasprachliche Kategorisierung, d. h. die Bezeichnung für die «Produkte des Sprechens und de[n] hier stattfindenden metasprachlichen Ausbau» – 3. «Metasprachliche Kategorisierung – Produktbezeichnungen» (S. 131) (3.1. «*Chan, chantar*» [S. 131-132], 3.1.1. «Produktbezeichnungen und Produktteil» [S. 132-134], 3.1.1.1. «Spezifizierungen» [S. 134-136], 3.1.2. «*Chan, chantar* – Sprechen über die Dichtung» [S.136-138], 3.1.3. «*Chan (chantar)* als spezifisches Ideal» [S. 138-139], 3.1.4. «Der unmarkierte Klassifikator» [S. 139-140]. In weiteren Unterkapiteln wird auf Bezeichnungen eingegangen, die nicht von Beginn an Gattungsklassifikatoren waren, sondern es erst im Laufe ihrer Entwicklung geworden sind: 3.2. «Verben» [S. 140-146], 3.2.1. «Spezifizierungen» [S. 147], 3.2.2. «Wechselvolle Entwicklungen» [S. 147-148], 3.3. «*Canso*» [S. 148-152], 3.3.1. «Spezifizierungen» [S. 152], 3.3.2. «Die *canso* als Zentrum der Trobadordlyrik» [S. 153], 3.4. «*Sirventes*» [S. 153-160], 3.4.1. «Spezifizierungen» [S. 160-164], 3.4.2. «Zwischen Spielmannsdichtungen und Trobadordlyrik» [S. 164], 3.5. «*Descort*» [S. 164-168]). Mit den sehr generell mit «Spezifizierungen» titulierten Kapiteln, bezeichnet die Autorin die «Innovationen oder besonderen Charakterisierungen, die auf etablierten Bezeichnungen aufbauen» (S. 131). Wie die Autorin selber bemerkt, könnte (oder müßte?) die Liste der Produkt- und Gattungsbe-

zeichnungen fortgesetzt werden, doch begnügt sie sich damit, «einen Überblick über diejenigen zu geben, die für die Erscheinung und Ausdifferenzierung der Diskurstadtion von grundlegender Bedeutung sind» (S. 131). Unter den in Kapitel 3.6. aufgeführten «sonstigen Produktbezeichnungen» finden auch *cobla, planh, tenso, partimen, joc partit, carta, breu, escrig* Erläuterung. In einer zusätzlichen (!) Erweiterung der Liste in 3.6.5. «Weitere Produktbezeichnungen» (S. 175-176), werden kurz *estampida, estribot, arlotes* und *lai* als weitere Beispiele genannt, doch «zumindest von ihrer Verbreitung her von untergeordneter Bedeutung» bezeichnet, als weniger geeignet abgetan, da sie «daher kaum in ihrer Entwicklung und Konzeptualisierung beschrieben werden» können (S. 175-176).

Die drei Klassifikatoren *motz, so* und *razo* bilden einen Schwerpunkt im vierten Kapitel über die «Metasprachliche Kategorisierung – Produktteile und Stilbezeichnungen» (S. 177), wobei auch der neben *motz* oft zu findende Ausdruck *digz (ditz, dichs; dictatz)* «für die Bezeichnung der textuellen Komponente der Lieder» (S. 180) näher beleuchtet wird. Ziel ist es, auf die Besonderheiten und Verwendungsweisen jedes dieser Klassifikatoren näher einzugehen. Dem Reim ist als wichtiger Gegenstand des metasprachlichen Sprechens ein kurzes Unterkapitel gewidmet: 4.2. «*Rima*» (S. 187-189).

Neben diesen Klassifikatoren finden die Adjektive Erwähnung, die «zur Beschreibung und Charakterisierung einzelner Produktteile oder Produkte verwendet werden» (S. 177). Sie werden oft auch als Stilbezeichnungen klassifiziert: 4.3. «Adjektive – Stilbezeichnungen» (S. 189-190). Neben Adjektiven, die einen Schwierigkeitsgrad oder eine Kunstfertigkeit der Dichtung bezeichnen (*clus, escur, serratz, cubert, brun, tenh* usw.; 4.3.1. «Schwierigkeitsgrad, Kunstfertigkeit» [S. 190-192]), werden Adjektive hervor gehoben, die sich vor allem auf das höfische Leben beziehen (*gai, coinde/coindet, plazen, avinen, cortes*; 4.3.2. «Bezugsnahme auf höfische Werte» [S. 193]). Es werden des weiteren auch diejenigen hervor gehoben, die auf Neuheit und Originalität respektive Überlieferung und Alter der Dichtung hinweisen (so z.B. *nou/nouvel, viel/velh*; 4.3.3. «Alter – Neuheit» [S. 194-195]).

Im letzten Teil der Studie wird die Verwendung der Bezeichnung der Agenten der Textproduktion und der Transmission und Performanz skizziert, wobei die in den *vidas* vorkommenden Klassifikatoren eine besondere Beachtung finden (Kapitel 5.3.), wie auch die Bezeichnungen *joglar* und *trobador* und deren mögliche Abgrenzung.

Allgemein ist zu bemerken, daß die Ausführungen über die Klassifikatoren (Kapitel 4) sowie die Agentenbezeichnung in Kapitel 5 eher knapp gehalten sind.

Im abschließenden Kapitel werden die in der Studie erlangten Resultate und

Schlüsse noch einmal zusammenfassend aufgeführt (6. «Abschließende Überlegungen» [S. 215]; 6.1. «Wesentliche Aspekte der Klassifikatoren und ihrer Entwicklung» [S. 215], 6.1.1. «Der Kommunikationsprozeß als zentraler Referenzpunkt» [S. 215-216], 6.1.2. «Die Herausbildung und Propagierung von Textmodellen» [S. 216-217], 6.1.3. «Diskurstraditionelle Anforderungen als Grundlage» [S. 218], 6.1.4. «Akteure und Autoren» [S.218-219]), wobei für das Kapitel 6.2. der Haupttitel verwendet wird («Verschriftlichung und Sprechen über Sprache») [S. 219-220]).

Zum Abschluß folgen die Bibliographie (7. «Bibliographie» [S. 221], 7.1. «Editionen» [S. 221-225], 7.2. «Sekundärliteratur» [S. 225-242]) und der Anhang (S. 243), mit einer Liste der «Textbeispiele im Überblick» (S.243-249) und der «Chronologie der Trobadors» (S. 250).

Obgleich diese Studie einen vom theoretischen Ansatz her interessanten und wichtigen Beitrag zum Sprechen über Sprache in altokzitanischen Texten darstellt, ist doch eine für den Leser verwirrende Oberflächlichkeit in vielen Kapitelüberschriften zu bemängeln, wie z.B. 2.1.3.2. «Weitere Verwendungen», in dem es um die Schreibkompetenz, das Schreiben als Tätigkeit des Dichters und die Bezugnahme auf schriftliche Quellen geht oder etwa «Spezifizierungen» und «Sonstige», mit denen vier bzw. drei Kapitel betitelt sind.

Ute LIMACHER-RIEBOLD
Universität Zürich

Zitierte Bibliographie:

- AVALLE, d'Arco Silvio, «Überlieferungsgeschichte der altprovenzalischen Literatur», in *Geschichte der Textüberlieferung der antiken und mittelalterlichen Literatur*, hgg. v. Karl LANGOSCH *et al.*, Zürich, Atlantis Verlag, 1964, S. 261-318.
- BEC, Pierre, *La lyrique française au Moyen Age. Etudes*, Paris, Picard, 1977.
- COSERIU, Eugenio, *Sprachkompetenz. Grundzüge der Theorie des Sprechens*, Tübingen, Francke, 1988.
- GONFROY, Gérard, «Les genres lyriques et les traités de poétique: de la classification médiévale à la typologie moderne», in *Actes du XVIIIe Congrès International de Linguistique et Philologie Romanes: Université de Trèves (Trier) 1986*, publiés par Dieter KREMER, Tübingen, Max Niemeyer, 1988-1992, tome VI, S. 121-135.
- GRUBER, Jörn, «Singen und Schreiben, Hören und Lesen als Parameter der

- (Re)Produktion und Rezeption des occitanischen Minnesangs des 12. Jahrhunderts», *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, 57/58 (1985), S. 35-51.
- HEINTZE, Michael, SCHÖNING, Udo, SEEMANN, Frank, *Trobadorlyrik in deutscher Übersetzung. Ein bibliographisches Repertorium (1749-2001)*, Tübingen, Max Niemeyer, 2004.
- HOLMES, Olivia, *Assembling the lyric self. Authorship from Troubadour song to Italian poetry book*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2000.
- KÖHLER, Erich, «Gattungssystem und Gesellschaftssystem», in *Zum mittelalterlichen Literaturbegriff*, hg. v. Barbara HAUPT, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1985, S. 111-129 (zuerst in *Romanische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, 1 (1977), S. 7-21).
- MORF, Heinrich, «Vom Ursprung der altprovenzalischen Schriftsprache», *Sitzungsberichte der Preussischen Akademie der Wissenschaften*, 2 (1912), S. 1014-1015.
- NEUMEISTER, Sebastian, «Le classement des genres lyriques de troubadours», in *Actes du VI^e Congrès International de Langue et Littérature de l'Occident et d'Études franco-provençales, Montpellier, septembre 1970*, Montpellier, Edition Centre d'études occitanes, *Revue des langues romanes*, 1971, S. 401-415.
- OESTERREICHER, Wulf, «Verschriftung und Verschriftlichung im Kontext medialer und konzeptioneller Schriftlichkeit», in *Schriftlichkeit im frühen Mittelalter*, hg. v. Ursula SCHAEFER, Tübingen, G. Narr, 1993 (*ScriptOralia* 53), S. 267-292.
- PFISTER, Max, «Die Anfänge der altprovenzalischen Schriftsprache», *Zeitschrift für romanische Philologie*, 86 (1970), S. 305-323.
- RIEGER, Dietmar, *Gattungen und Gattungsbezeichnungen der Trobadourlyrik*, Tübingen, Max Niemeyer, 1976 (Beihefte zur *Zeitschrift für romanische Philologie* 148).
- RIEGER, Dietmar, «Hören und Lesen im Bereich der trobadoresken Lieddichtung. Einige Gedanken zu einer zukünftigen Provenzalistik», *Zeitschrift für romanische Philologie*, 100 (1984), S. 78-91.
- RIEGER, Dietmar, «Das trobadoreske Gattungssystem und sein Sitz im Leben», in *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters. Les genres lyriques*, vol. II, t. 1, fasc. 3, Heidelberg, Winter, 1987, S. 15-28.
- RIEGER, Dietmar, «Chantar und faire. Zum Problem der trobadoresken Improvisation», *Zeitschrift für romanische Philologie*, 106 (1990), S. 423-435.
- ROHR, Rupprecht, «Untersuchungen über den Ausgangsdialekt der altprovenzalischen Dichtungssprache», *Estudis Romànics*, 13 (1963-1968), S. 245-268.

- SCHLIEBEN-LANGE, Brigitte, «Das Gattungssystem der altokzitanischen Lyrik: Die Kategorisierungen der Dichter und Poetologen», in *Gattungen mittelalterlicher Schriftlichkeit*, hg. v. Barbara F RANK, Thomas H AYE, Doris TOPHINKE, Tübingen, G. Narr, 1997 (ScriptOralia 99), S. 81-99.
- SELIG, Maria, «Mündlichkeit und Schriftlichkeit im Bereich der trobadoresken Lieddichtung», in *Mündlichkeit-Schriftlichkeit-Weltbildwandel*, hg. v. Werner RÖCKE, Ursula S CHAEFER, Tübingen, G. Narr, 1996 (ScriptOralia 71), S. 9-37.
- VATTERONI, Sergio, «Le poesie di Peire Cardenal», *Studi Mediolatini e Volgari*, 36 (1990), S. 73-259; 39 (1993), S. 105-218; 40 (1994), S. 119-202; 41 (1995), S. 165-212; 42 (1996), S. 169-251; 45 (1999), S. 89-187.
- VATTERONI, Sergio, «Peire Cardenal e l'estribot nella poesia provenzale», *Medioevo Romano* 15 (1990), S. 61-91.
- VATTERONI, Sergio, «Un sirventese catalano-occitanico falsamente attribuito a Peire Cardenal», *Studi Mediolatini e Volgari*, 48 (2002), S. 203-227.
- VLECK, Amelia van, *Memory and re-creation in troubadour lyric*, Berkeley, University of California Press, 1991.

Replik auf die Rezension von Ute Limacher-Riebold

Zunächst möchte ich mich für das Interesse an meiner Arbeit bedanken und ebenso für die Gelegenheit, an dieser Stelle auf die Rezension von Frau Ute Limacher-Riebold zu antworten und auf einige Punkte, die mir besonders wichtig erscheinen, einzugehen.

Frau Limacher-Riebold hat sicher Recht, wenn sie an der einen oder anderen Stelle bemängelt, dass die Ausführungen zu knapp seien (Agenten, Produktteile/Stil) oder dass weitere Klassifikatoren erhoben und beschrieben werden müssten (Produktbezeichnungen). Im Bereich der Produktbezeichnungen sind einmalige Nennungen und Bezeichnungen, die keinen Bezug zu bereits verwendeten Klassifikatoren aufweisen, je für sich semantisch, lexikologisch und auch literaturgeschichtlich interessante Phänomene¹. Sie sprechen für die Kreativität, die Innovation und das dichterische Selbstbewusstsein, jedoch können sie kaum dazu dienen, Entwicklungen und Veränderungen im metasprachlichen Bewusst-

¹ Im Unterschied zu innovativen Bezeichnungen, die auf eingeführte Termini Bezug nehmen (etwa *mieg vers*).

sein einer Sprach- oder diskurstraditionellen Gemeinschaft aufzuzeigen oder eine Art Gattungsbewusstsein seitens der Rezipienten widerzuspiegeln. Mein Anliegen war, die großen Linien nachzuzeichnen, wohl wissend, dass etliche Lücken fortbestehen bzw. sich weitere Forschungsfragen anschließen würden². In meiner Perspektive galt es auf der einen Seite, die Elemente herauszuarbeiten, die charakteristisch für die Diskurstradition sind³, auf der anderen Seite wurde denjenigen Termini besondere Aufmerksamkeit geschenkt, die zwar häufig verwendet werden, jedoch gerade nicht auf spezifischere Wissensbestände zurückgreifen (wie etwa *chan* und *chantar*⁴).

Da der Schwerpunkt der Arbeit auf den genannten Produktbezeichnungen sowie insbesondere auf den Bezeichnungen für die Aktivitäten im Kontext des Dichtens bzw. des Kommunikationsprozesses der Trobadorlyrik in Produktion, Transmission, Rezeption und Performanz liegt, wurden Produktteile und Stil sowie die Agenten des Sprechens eher kurz abgehandelt – ja. Eine ausführliche Darstellung dieser Themenbereiche hätte darüber hinaus weitreichender Exkurse bedurft: unter anderem in die Literaturwissenschaft, in die Rhetorik und ebenso in die Geschichtswissenschaft oder Kulturgeschichte. Diese Diskussionen sind an anderer Stelle und in anderen Fachdisziplinen geführt worden und sind noch zu führen (und zusammenzuführen).

An solchen Punkten zeigt sich immer wieder die besondere Schwierigkeit, positiv ausgedrückt das Spannungsfeld dieses Forschungsgegenstandes: Die Trobadorlyrik verfügt über eine ungeheuer reiche Textüberlieferung – einschließlich der *vidas* und *razos* sowie der Grammatiken und Poetiken bis Anfang des 14. Jahrhunderts – und sie blickt auf eine sehr lange und umfangreiche Forschungstradition zurück, vielfältige philologische, literaturwissenschaftliche und sprachwissenschaftliche Untersuchungen widmeten sich diesem Themen-

² Zum Beispiel für die anonym überlieferten Texte oder auch im Bereich der *vidas* und *razos*, der eine eingehendere und systematische Untersuchung verdienen würde. Weiterhin von Interesse sind allgemeine Äußerungen über Sprache und Schrift bzw. die Aktivität des Schreibens, die in meiner Arbeit nur gestreift wurden (zugegeben unter einer etwas missverständlichen Überschrift). Für das Okzitanische ausführlich beschrieben sind hingegen die unterschiedlichen Sprachbezeichnungen.

³ Vgl. zu Diskurstraditionen grundlegend Peter KOCH, «Diskurstraditionen – zu ihrem sprachtheoretischen Status und ihrer Dynamik», in *Gattungen mittelalterlicher Schriftlichkeit*, hg. von Barbara FRANK, Thomas HAYE, Doris TOPHINKE, Tübingen, Narr, 1997 (ScriptOralia 99), S. 43-79.

⁴ An dieser Stelle sei darauf hingewiesen, dass *canso* selbstverständlich zu den etablierten und spezifizierten Bezeichnungen zählt, es ist ja die für die Diskurstradition typische Produktbezeichnung schlechthin, und nicht auf einer Ebene mit *chan* angesiedelt werden darf – in der Rezension ist dies aus meiner Sicht etwas missverständlich dargestellt («Während *canso* oder *chan* ein recht verbreiteter Ausdruck ist und letzterer eigentlich nie zu einer Gattungsbezeichnung geworden ist, greift *serventes* auf ein 'ein komplexeres kollektives Wissen [...] zurück'. S. 187).

komplex, so dass eine erschöpfende Darstellung schier unmöglich erscheint. Dazu kommt, dass die diversen Studien und Forschungsansätze den Strömungen und Ideen ihrer jeweiligen Zeit verpflichtet waren und sind, teilweise haben sich auch festgefügte, idealisierte und geradezu ideologisierte Vorstellungen von der ‘goldenen Zeit der Trobadors’ herausgebildet und tradiert⁵. Auch die Übersetzungen folgen unterschiedlichen Interessen, Prämissen und Idealen und bieten so ein sehr heterogenes Bild. Aus diesem Grund habe ich mich für eine eigene möglichst textnahe – und daher sicher oft weniger elegante – Übersetzung entschlossen; der von Frau Limacher-Riebold erwähnte Band *Trobadorlyrik in deutscher Übersetzung* von Michael Heintze, Udo Schöning und Frank Seemann⁶ war zudem zur Zeit der Abfassung und Abgabe der Dissertation noch gar nicht erschienen. – Die skizzierten ‘Schwierigkeiten’ werden sicher nicht dazu führen, dass das Forschungsfeld brach liegt, ganz im Gegenteil. Sie erfordern jedoch eine exaktere Verortung und Explizierung der jeweiligen Fragestellungen – deutlicher auch, als dies in meiner Arbeit erfolgt ist. Im Zuge der derzeit zunehmenden Beschäftigung mit der Fachgeschichte wäre vor diesem Hintergrund eine Geschichte der Trobadorforschung von großem Interesse⁷.

Das Ziel meiner Untersuchung liegt darin, einen eigenen, im Wesentlichen kommunikationstheoretisch orientierten Ansatz zu erproben und am Beispiel der Trobadorlyrik anhand einer Vielzahl von Texten und eines großen Spektrums von verwendeten historischen Bezeichnungen darzustellen. Im Zentrum steht die Bedeutung der historischen Klassifikatoren⁸ für das Verständnis von Sprache

⁵ So z.B. in Bezug auf den viel postulierten und diskutierten Gegensatz von *joglar* und *trobador*. Vgl. zum Bild des mittelalterlichen Dichters, seines Bildungsstandes und Status in Teilen der Forschung – hier in Bezug auf Chrétien de Troyes – auch die Bemerkungen von Evelyn Birge Vitz, in ihrer Replik auf die Rezension ihres Buches *Orality and Performance in Early French Romance* (Rochester, D.S. Brewer, 1999): «Réponse à Natalie Vrticka», in *Revue Critique de Philologie Romane*, 6 (2006), S. 153-158, hier insbesondere S. 155ff.

⁶ Michael Heintze, Udo Schöning, Frank Seemann, *Trobadorlyrik in deutscher Übersetzung: ein bibliographisches Repertorium (1749-2001)*, Tübingen, Niemeyer, 2004.

⁷ Philippe Martel hat eine solche Geschichte der Forschungsgeschichte über die Katharer vorgelegt, die etliche Anknüpfungspunkte für die Trobadorlyrik bietet. Vgl. Ders., *Les cathares et l'histoire. Le drame cathare devant ses historiens (1820-1992)*, Toulouse, Privat, 2002.

⁸ Zur Bedeutung historischer Klassifikatoren vgl. für die Trobadorlyrik Brigitte Schlieben-Lange, «Das Gattungssystem der altokzitanischen Lyrik: Die Kategorisierungen der Dichter und Poetologen», in *Gattungen mittelalterlicher Schriftlichkeit*, S. 81-99, und für die volkssprachliche mittelalterliche Schriftlichkeit insgesamt Barbara Frank-Job, «‘Innensicht’ und ‘Außensicht’. Zur Analyse mittelalterlicher volkssprachlicher Gattungsbezeichnungen», in *ibid.*, S. 117-136., Dies., *Der schriftkulturelle Ausbau des Französischen (9. bis 13. Jahrhundert)*, Habilitationsschrift Freiburg i. Br. 1998 und Dies., «Textkategorisierung in der frühen Romania», in *Textsorten im romanischen Sprachvergleich*, hgg. von Martina Drescher, Tübingen, Stauffenburg Verlag, 2002,

und Sprachgeschichte, von Schrift und Verschriftlichung und auch für aktuelle Veränderungen im Kontext der immer noch neuen Medien.

Für die Klassifikatoren und den Ansatz insgesamt möchte ich zwei Aspekte besonders hervorheben: Zum einen die Tatsache, dass die Klassifikatoren Systeme eigenen Rechts sind und eigenen Gesetzmäßigkeiten und Rhythmen folgen. Eine metasprachliche Kategorisierung ist nicht zwangsläufig ein direktes Abbild der Kommunikationssituation. Ein *ieu vos dirai* etwa kann auf eine Improvisation (und nachfolgende Verschriftung) deuten, als formelhafter 'Rest' oraler Tradition verstanden werden oder aber es kann als Antizipation der Performanz gedeutet werden, als Kategorisierung mit Blick auf die Übermittlung an den Rezipienten. Gleichsam sollte das Fehlen des Klassifikators *escriure* nicht automatisch dahingehend interpretiert werden, dass das Schreiben als Tätigkeit nicht vorkommt; diese Lücke mag vielmehr daher rühren, dass das Schreiben als Aktivität für die Performanzsituation nicht von Bedeutung ist. Das in meiner Untersuchung beschriebene Spannungsfeld von Mündlichkeit und Schriftlichkeit gilt es also auszuhalten und die Klassifikatoren aus verschiedenen Blickwinkeln zu analysieren. Auch Produktbezeichnungen werden nicht notwendigerweise oder in kurzem zeitlichem Abstand an neue Formen oder Inhalte angepasst, sie weisen in diachroner Perspektive in der Regel vielmehr einen konservativen Charakter auf, zudem werden dieselben Bezeichnungen – auch synchron – für sehr unterschiedliche Texte verwendet⁹.

Der zweite zentrale Aspekt betrifft die Entwicklung und Veränderung der Klassifikatoren im Zuge der Verschriftlichung bzw. allgemein im Zuge medialer Veränderungen, die zu veränderten Bedürfnissen und Notwendigkeiten im Sprechen über Sprache führen. In Anlehnung an Heinz Kloss' Begriffe des internen und des externen sprachlichen Ausbaus, mit denen auch Wulf Oesterreicher sein Konzept der Verschriftlichung beschreibt, habe ich an dieser Stelle vom metasprachlichen Ausbau oder auch Umbau gesprochen¹⁰. Sprechen über

S. 171-186. Zur Historisierung von Analysekatoren vgl. auch Maria SELIG, «Die Anfänge der Überlieferung der romanischen Sprachen: Quellentypen und Verschriftungsprinzipien», in *Romanische Sprachgeschichte: ein internationales Handbuch zur Geschichte der romanischen Sprachen*, Teilbd. 2, hg. von Gerhard ERNST et al., Berlin / New York, de Gruyter, 2006 (Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft 23), S. 1924-1944.

⁹ Vgl. dazu Doris TOPHINKE, «Zum Problem der Gattungsgrenze – Möglichkeiten einer prototypentheoretischen Lösung», in *Gattungen mittelalterlicher Schriftlichkeit*, S. 161-182, die einen prototypentheoretischen Ansatz zur Beschreibung von Textsorten bzw. Gattungen vorschlägt, um diese Varianz aufzeigen zu können.

¹⁰ Vgl. Heinz KLOSS, *Die Entwicklung neuer germanischer Kultursprachen seit 1800* 2. erw. Aufl., Düsseldorf, Pädagogischer Verlag Schwann, 1978 und Wulf OESTERREICHER, «Verschriftung und Verschriftlichung im Kontext medialer und konzeptioneller Schriftlichkeit», in *Schriftlichkeit im*

Sprache und Kommunikation und das dazugehörige Wissen bewältigt diese medialen Veränderungen und macht die Teilhabe daran letztlich erst möglich, das Funktionieren des kommunikativen Haushalts wird auf diese Weise sichergestellt¹¹.

Andrea FAUSEL

frühen Mittelalter, hg. v. Ursula SCHAEFER, Tübingen, Narr, 1993 (ScriptOralia 53), S. 267-292. Verschriftlichung wird auch als «schriftkultureller Ausbau» beschrieben (so z.B. FRANK-JOB, *Der schriftkulturelle Ausbau des Französischen*). Zu Metasprache und Schrift vgl. z.B. David OLSON, «Literacy as metalinguistic activity», in *Literacy and orality*, ed. by David OLSON, Nancy TORRENCE, Cambridge / New York, Cambridge University Press, 1991, S. 251-270 und Jens BROCKMEIER, «Literale Kultur», in *Medialität und Mentalität. Theoretische und empirische Studien zum Verhältnis von Sprache, Subjektivität und Kognition*, hg. v. Ludwig JÄGER, Erika LINZ, München, Wilhelm Fink Verlag, 2004, S. 277-304.

¹¹ Zu Thomas Luckmanns Konzept des kommunikativen Haushalts vgl. u.a. DÖRS., «Kommunikative Gattungen im kommunikativen 'Haushalt' einer Gesellschaft», in *Der Ursprung von Literatur. Medien, Rollen, Kommunikationssituationen zwischen 1450 und 1650*, hg. v. Gisela SMOLKA-KOERDT, Peter-Michael SPANGENBERG, Dagmar THILLMANN-BARTYLLA, München, Wilhelm Fink Verlag, 1988, S. 279-288, zu Textwissen und Kommunikation bereits Brigitte SCHLIEBEN-LANGE, *Traditionen des Sprechens*, Stuttgart, Kohlhammer, 1983, im besonderen Kontext der mittelalterlichen Kategorisierungen vgl. FRANK-JOB, *Der schriftkulturelle Ausbau des Französischen*.

ARTICLE

Linda GOWANS, «What Did Robert de Boron Really Write?», in *Arthurian Studies in Honour of P. J. C. Field*, ed. by Bonnie WHEELER, Cambridge, D. S. Brewer, 2004 (*Arthurian Studies* 57), pp. 15-28.

Parmi les romanistes, ce sont surtout les spécialistes de littérature arthurienne qui connaissent Peter Field, auquel ses collègues et amis offrent ici un volume d'articles pour accompagner son départ à la retraite. Peter Field est en effet le responsable de la grande édition critique de Malory mais c'est aussi un fin connaisseur de toute cette *matere de Bretagne* dont Malory s'est inspiré. Même si le gros des contributions au volume s'intéresse donc en bonne logique plutôt à la littérature anglaise du Moyen Âge, certaines études concernent aussi la production arthurienne en français. C'est le cas de l'article de Linda Gowans que je voudrais ici brièvement discuter, car il serait dommage que cette étude échappe aux spécialistes français, tant l'idée avancée est importante. Ce que suggère Linda Gowans peut être résumé en deux phrases: 1° Robert de Boron a écrit le *Joseph*, et seulement le *Joseph* et 2° ce *Joseph* –et c'est là la nouveauté– il l'a écrit en prose, non en vers. Cette hypothèse, qui va totalement à l'encontre de *lacomunis opinio*, et qui de ce seul fait aurait pu finir, adéquatement formulée, dans une revue renommée d'Outre-Atlantique, est présentée ici avec toute la prudence qui s'impose et cherche à s'appuyer sur le plus grand nombre possible d'éléments concrets. Il ne s'agit donc aucunement d'une boutade, mais d'une démonstration scientifique qu'il est possible de suivre pas à pas. C'est ce que nous allons faire.

Les données codicologiques sont en gros les suivantes: on connaît du *Joseph* en vers un seul manuscrit, PARIS, BNF, f. fr. 20047, qui contient aussi le début d'un *Merlin* en vers, et qui donne un texte plutôt mauvais parce que 'incohérent'. Face à ce témoin unique pour le texte octosyllabique se trouve un assez grand nombre de manuscrits qui donnent le texte en prose. Selon l'axiome «Au début était le Vers», Richard O'Gorman, qui a procuré une magistrale édition synoptique des deux versions, a choisi comme base pour le texte en prose le manuscrit TOURS, BM, 951, caractérisé, précisément, par sa proximité à la version octosyllabique¹. Le choix d'un manuscrit datant, comme celui de Tours, du XIV^e siècle,

¹ Sur ces points, voir l'introduction à ROBERT DE BORON. *Joseph d'Armathie*. A Critical Edition of

s'est imposé dans la mesure où les manuscrits les plus anciens sont l'œuvre de scribes interventionnistes, mais soulève aussi quelques questions comme le montrent des sondages qu'opère Linda Gowans dans la tradition textuelle du *Joseph* en prose. Les résultats de ces sondages, c'est le but de son étude, pourraient inviter à envisager autrement la genèse du *Joseph*.

Dans son étude, Linda Gowans examine de près plusieurs passages problématiques dans un grand nombre de témoins. Il apparaît, ce qui était attendu, une grande *diffRACTIO*. Apparaît aussi, ce qui était moins attendu, que c'est souvent la version octosyllabique qui donne la plus 'mauvaise' leçon et que la 'bonne' leçon, celle qui est le plus 'cohérente' à l'égard du *plot*, est conservée quelque part ailleurs dans la tradition et en général ailleurs que dans le manuscrit de Tours. Je n'entrerai pas ici dans le détail de la démonstration. Il est aisé de voir que Linda Gowans a raison: la 'bonne' leçon –ou son reflet– est en général bien repérable dans un des manuscrits conservés, mais cela n'implique pas nécessairement –c'est ce que je voudrais faire observer– qu'elle est authentique, elle peut très bien être due à l'initiative d'un scribe qui, insatisfait du texte de son modèle, l'a amélioré. Les scribes des manuscrits *C* et *E*, par exemple, sont très remanieurs et modifient souvent le texte, sans d'ailleurs aboutir, toujours, à un résultat très intelligible. Il est méthodologiquement gênant que Linda Gowans soit amenée, pour établir le son texte, à recourir tantôt à tel témoin, tantôt à tel autre, et qu'elle soit contrainte, pour retrouver la 'bonne' leçon –ou ce qu'il en reste– à mobiliser simultanément plusieurs manuscrits, qui figurent dans des branches différentes du stemma proposé par O'GORMAN. Bref, si je vois bien les mêmes états textuels que Linda Gowans, où certains manuscrits présentent des solutions plus 'cohérentes' que d'autres, j'hésite quand il s'agit de les hiérarchiser dans le temps. Tant qu'on n'aura pas invalidé le stemma élaboré par O'GORMAN –ou démontré l'inefficacité d'un concept arborescent pour la tradition textuelle du *Joseph*– il me paraît délicat de prendre pour le reflet d'une tradition authentique les 'bons' passages propres à des manuscrits peut-être isolés². En tout état de cause, la tradition textuelle ne permet pas, à elle seule, de rendre plausible le scénario selon lequel la version octosyllabique est moins cohérente parce qu'elle dérive de la prose. Pour cela, il faudrait un stemma qui démontrerait clairement le caractère secondaire du manuscrit de Tours dont dépendrait alors le *Joseph* en vers.

the Verse and Prose Versions by Richard O'GORMAN, Toronto, Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 1995 (Studies and Textes 120).

² Certaines informations présentées par Linda Gowans mettent effectivement à mal à la fois le stemma et l'idée de stemma en général. Il vaudrait peut-être la peine d'entreprendre une nouvelle étude de la tradition textuelle afin de tester des classements alternatifs.

Je suis extrêmement sensible, en revanche, à un autre point mis en évidence par Linda Gowans, qui concerne lui aussi le rapport du vers à la prose. La prose, en principe, est plus brève que le vers, ce que la critique explique traditionnellement en disant que le prosateur a élagué ce qui était inutile, profitant au passage aussi de l'occasion pour se débarrasser de tout ce qui n'était pas très clair dans le modèle. Il s'avère ainsi, selon les comptages minutieux de notre collègue britannique, que 29% des couplets du *Joseph* et 28% du *Merlin* octosyllabiques présentent un vers sans équivalent dans la prose. «Sans équivalent» veut ici dire qu'il n'y a là pas le moindre rapport ni dans la formulation ni au niveau du contenu. Or, avec la fréquence assez élevée de 83% et 93% respectivement, le vers sans correspondant dans la prose est le second du couplet, ce qui est surprenant à plus d'un égard. Il est en effet statistiquement improbable que ce vers 'orphelin' soit aussi massivement le second, tout comme il est étrange de constater que le prosateur a pu omettre sans dommage ce second vers et aboutir malgré cela à un texte compréhensible, voire plus limpide que son modèle. Voici ce qu'en déduit Linda Gowans:

I would see, instead, a picture of the versifier at work, taking a statement from the prose and supplying 'padding' to complete the couplet and provide a rhyme. (p. 20).

En clair, le second vers du couplet est du remplissage introduit au moment où l'on est passé de la prose au vers, ce qui explique du même coup le grand nombre de vers 'passe-partout' que l'on rencontre dans cette position. Hypothèse forte, mais pas improbable qui permet de rendre compte de manière économique de quelques données factuelles autrement plutôt troublantes.

Si tous les écrivains du Moyen Age travaillent de la même façon, les chiffres de Linda Gowans peuvent être vérifiés. On pourrait soumettre à des comptages analogues le dérimage de la *Charrette* et les *Enfances Perceval* contenus dans la première version du *Tristan* en prose³. La direction de la réécriture ne fait là aucun doute et l'on disposerait ainsi de quelques repères supplémentaires concernant l'émergence de cette prose arthurienne à partir d'un modèle octosyllabique. S'ouvre donc ici un chantier vaste et prometteur qui permettra peut-être un jour de percer le mystère qui entoure l'apparition de ce *Joseph* en prose.

³ Pour le dérimage de la *Charrette*, on consultera l'édition de David HULT, *Romance Philology*, 57 (2004), pp. 122-322. Annie Combes en prépare une aussi, qui doit paraître prochainement dans la collection des *Classiques Français du Moyen Age*. Pour les *Enfances* de Perceval, voir Alfons HILKA, «Die Jugendgeschichte Percevals im Prosa-Lancelot und im Prosa-Tristan,» *Zeitschrift für romanische Philologie*, 52 (1932), pp. 514-36.

Si Linda Gowans a raison sur ce point, il faudra aussi la suivre dans ses conclusions: le manuscrit de PARIS, BNF, f. fr. 20047 n'est pas le dernier survivant d'une tradition octosyllabique perdue, mais la tentative isolée et sans lendemain de mettre en vers une œuvre écrite d'emblée en prose. Le scénario avancé ici est à la fois totalement iconoclaste et plein de bon sens, il est, en un mot, 100 % britannique. Il faut donc au moins le considérer, comme le demande Linda Gowans, «with an open mind».

Richard TRACHSLER
Université de Paris IV-Sorbonne/ Universität Zürich

Reply to Richard Trachsler

I am very grateful to Richard Trachsler for his discussion of my work. In the spirit of scholarly enquiry, I would like to offer a few comments and, I hope, clarify certain elements of the background to my research and methods.

First of all, as Richard Trachsler indicates, it is a « *comunis opinio* », not a definitive piece of research, which supplies the long-established idea that Robert de Boron wrote in verse. Are we, in fact, dealing with nothing more than an assumption because of the overwhelming preponderance of verse in twelfth- and early thirteenth-century French? We need to bear in mind that the period had already seen the birth of French prose (see note 4 to my article, and the discussion in *Perspectives Médiévales*, 3, 1977), and should ask ourselves why an author, seeking to rewrite New Testament apocrypha with an eye to a future in which a young Welshman would play an important part in the history of a sacred Christian vessel, should not have chosen prose for so solemn a matter.

Richard O'Gorman had already found that on several occasions the prose offered more coherent readings than the verse, but he does not seem to have questioned received wisdom on the order of composition¹. Such questioning represents the point of departure from which I should like my readers to be prepared to begin.

The situation that Richard Trachsler so rightly describes as «méthodologiquement gênant[e]» is a direct result of the state of the manuscripts. I would

¹ Richard O'GORMAN, «La tradition manuscrite du *Joseph d'Arimathie* en prose de Robert de Boron», *Revue d'histoire des textes*, 1 (1971), pp. 145–81.

certainly not criticise Richard O’Gorman’s decision to base a published edition, to be made commercially available to a reading public, on manuscript *T*. Nor would I wish to undermine his prose stemma, produced following many years of intense study: he has shown only too well the (minimum) number of lost manuscripts in each of his groups. My own comparative approach, concerned with background exploration rather than with the production of an edition, has been controlled by the need to establish a methodology appropriate to the work in progress: in other words, to consider the witnesses of more than one group, in the absence of a surviving ancestor.

My reasons for working initially with manuscript *A* were set out in an earlier article². As Richard Trachsler indicates, the whole concept of a ‘good’ reading needs to be treated with caution, and I have taken the view that a comparatively early manuscript suffering from scribal carelessness nevertheless enshrines the possibility of containing witnesses to a stage of textual development that has not yet received the conscious attention of a careful improver.

I have suggested that the verse *Joseph*’s faults are those of narrative inconsistency (rather than intrinsic nonsense), due, not to the versification process as such, but to the versifier’s unfamiliarity with the details of the story. My intention is certainly not to propose any general theoretical model for versification, but rather to demonstrate how one individual can be seen at work. As I have stressed in my article, and above, the *Joseph* is a religious work, not a romance of the Round Table, and in the case of the verse is accompanied in its manuscript context by a verse *Image du Monde*. Therefore, if any analogues are to be sought, it might be more appropriate to look at the versification of Latin, rather than Arthurian, texts. However, my own research continues to concentrate on textual relationships within the prose and verse *Joseph* manuscripts: nothing is simple, and I feel that there is more to discover.

To conclude, I reiterate my gratitude to Richard Trachsler for having drawn my work to the attention of French specialists, and I hope in the future to have further new insights to offer them.

Linda GOWANS
Sunderland, England

² Linda GOWANS, «The Grail in the West: Prose, Verse and Geography in the *Joseph* of Robert de Boron», *Nottingham French Studies*, 35:2 (Autumn 1996), pp. 1–17, p. 3.

Finito di stampare nel luglio 2007
da DigitalPrint Service s.r.l. in Segrate (Mi)
per conto delle Edizioni dell'Orso