

REVUE CRITIQUE DE PHILOGIE ROMANE

Volume XIX (2018-2019)

Direction

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

Comité de Rédaction

Larissa Birrer (Universität Zürich), Fanny Mailet (Universität Zürich), Maria Ana Ramos (Universität Zürich)

Comité scientifique

Carlos Alvar (Universidad de Alcalá)
Roberto Antonelli (Sapienza Università di Roma)
Pierre-Yves Badel (Université de Paris VIII)
Craig Baker (Université libre de Bruxelles)
Luciana Borghi Cedrini (Università di Torino)
Daron Burrows (University of Oxford)
Ivo Castro (Universidade de Lisboa)
Mattia Cavagna (Université Catholique de Louvain)
Michele C. Ferrari (Universität Erlangen)
Jean-Marie Fritz (Université de Bourgogne)
Claudio Giunta (Università di Trento)
Yan Greub (Atilf, CNRS et Université de Lorraine)
Anthony Hunt (St. Peter's College, Oxford)
Sarah Kay (New York University)
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)
Giovanni Palumbo (Université de Namur)
Nicolò Paseri (Università di Genova)
Dietmar Rieger (Universität Giessen)
Isabel de Riquer (Universidad de Barcelona)
Alfredo Stussi (Scuola Normale Superiore di Pisa)
Jean-Yves Tilliette (Université de Genève)
Friedrich Wolfzettel (Universität Frankfurt am Main)
François Zufferey (Université de Lausanne)

Secrétariat

Larissa Birrer larissa.birrer@rom.uzh.ch

Adresse

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

Contacts

massimo.bonafin@unige.it – richard.trachsler@uzh.ch
http://www.rose.unizh.ch/forschung/zeitschriften/revue_critique.html

Revue Critique de Philologie Romane

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

tempus tacendi
et tempus loquendi...

Volume XIX (2018-2019)



Edizioni dell'Orso
Alessandria

Abbonement annuel: Euro 40,00 (Italie)
Euro 55,00 (Communauté Européenne)
Euro 60,00 (autres pays de l'Europe)
Euro 80,00 (Suisse et pays extraeuropéens)

Modalités de paiement: par carte de crédit (CartaSi, Visa, Master Card) ou par virement bancaire (IBAN IT22J0306910400100000015892, Swift BCITITMM) ou postal (IBAN IT64X0760110400000010096154) à l'ordre des Edizioni dell'Orso S.r.l., Via Urbano Rattazzi n. 47 - 15121 Alessandria, avec indication (obligatoire) de l'objet du virement

Les commandes directes, changements d'adresse et toute demande de renseignements sont à adresser aux Edizioni dell'Orso (abbonamenti@ediorso.it)

© 2020
Copyright by Edizioni dell'Orso s.r.l.
via Rattazzi, 47 15121 Alessandria
tel. 0131.252349 fax 0131.257567
e-mail: info@ediorso.it
<http://www.ediorso.it>

Publié avec le concours de l'Université de Zürich

Impaginazione a cura di Francesca Cattina

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
ISBN 978-88-3613-039-9

Periodico registrato presso il Tribunale di Alessandria al n. 651 (10 novembre 2010)
Direttore responsabile: Lorenzo Massobrio

Sommaire

Éditorial p. IX

I. Mises en relief

1. Éditions de textes et traductions

La tradition du *Merlin en prose*. À propos d'une publication récente. *Le Roman de Merlin en prose*, éd. bilingue établie, traduite, présentée et annotée par Corinne FÜG-PIERREVILLE, Paris, Champion, 2014 (Champion Classiques Série Moyen Âge 39), 493 pp.

Richard TRACHSLER p. 3

Réponse DE Corinne PIERREVILLE p. 17

A proposito di Eleazar Moiseevič MELETINSKIJ, *Il romanzo medievale. Genesi e forme classiche*. Edizione italiana a cura di Massimo BONAFIN, con una postfazione di Alvaro Barbieri, Macerata, eum (Edizioni Università di Macerata), 2018, 426 pp.

Elena MUZZOLON p. 20

2. Études

L'Œuvre littéraire du Moyen Âge aux yeux de l'historien et du philologue, sous la direction de Ludmilla EVDOKIMOVA et Victoria SMIRNOVA, Paris, Classiques Garnier 2014 (Rencontres 77), 454 pp.

Jean-Jacques VINCENSINI p. 45

I confini della lirica. Tempi, luoghi, tradizione della poesia romanza, a cura di Alessio DECARIA e Claudio LAGOMARSINI, Firenze, SISMEL – Edizioni del Galluzzo (mediEVI, 15), 2017, X – 312 pp.

Andrea GHIDONI p. 56

Sulle tracce del Fiore, a cura di Natascia TONELLI, Firenze, Le Lettere, 2016 [2017] («Quaderni del Centro di Studi e Documentazione Dantesca e Medievale» 8), 312 pp.

Andrea MENOZZI p. 68

Simone MARCENARO, *La lingua dei trovadores. Profilo storico-linguistico della poesia galego-portoghese medievale*, Roma, Viella Libreria Editrice, 2019, 210 pp.

José António SOUTO CABO p. 86

Risposta a José Antonio SOUTO CABO p. 107

II. Comptes Rendus

1. Éditions de textes et traductions

Ronsasvals, ed. a cura di Beatrice SOLLA, Roma, Carocci editore (Biblioteca medievale 152), 2018, 207 pp.

Andrea GHIDONI

p. 121

2. Études

Miranda GRIFFIN, *Transforming Tales: Rewriting Metamorphosis in Medieval French Literature*, Oxford, Oxford University Press, 2015, viii + 270 pp.

Andrea GHIDONI

p. 133

Les cinq sens entre Moyen Âge et Renaissance. Enjeux épistémologiques et esthétiques, sous la direction de Olga Anna DUHL et Jean-Marie FRITZ, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2016, 186 pp.

Antonella SCIANCALEPORE

p. 138

Manual de Linguística Portuguesa, ed. Ana Maria MARTINS and Ernestina CARRILHO, Berlin, de Gruyter, 2016, XI+703 pp.

Stephen PARKINSON

p. 143

'Par estude ou par acoustumance'. *Saggi offerti a Marco Piccat per il suo 65° compleanno*, a cura di Laura RAMELLO, Alex BORIO et Elisabetta NICOLA, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2016 (I libri del Cavaliere Errante, 3), xxi + 692 pp.

Gabriele GIANNINI

p. 148

Les paysages sonores du Moyen Âge à la Renaissance, sous la direction de Laurent HABLOT et Laurent VISSIÈRE, Rennes, Presses universitaires de Rennes (Histoire), 2016, 310 pp.

Andrea GHIDONI

p. 151

Ponctuer l'œuvre médiévale. Des signes au sens, études réunies par Valérie FASSEUR et Cécile ROCHELOIS, Genève, Droz, 2016 (Publications romanes et françaises CCLXVII), 718 pp.

Laura-Maï DOURDY

p. 158

Quelle philologie pour quelle lexicographie? Études réunies par Stephen DÖRR et Yan GREUB, Heidelberg, Universitätsverlag Winter, 2016 (Studia romanica 197), 182 pp.

Fanny MAILLET

p. 171

Réponse de Yan GREUB

p. 179

- Tra Normanni e Plantageneti: al bivio di una cultura complessa. Atti del II Seminario internazionale di studio (L'Aquila, 2-3 dicembre 2015), a cura di Luca CORE, Alfonso FORGIONE e Lucilla SPETIA [= «Spolia», n.s. 2016], pp. 1-192.*
Nicola MORATO p. 180
- Lucilla SPETIA, *La dialettica tra pastorella e canzone e l'identità di Carestia: l'anonima (?) A une fontaine (RS 137)*, Fregene, Spolia, 2017, 170 pp.
Marcella LACANALE p. 188
- Federico SAVIOTTI, *Raimbaut de Vaqueiras e gli altri. Percorsi di identificazione nella lirica romanza del Medioevo*, Pavia, Pavia University Press, 2017, 259 pp.
Mara CALLONI p. 192
- Pär LARSON, *La lingua delle cantigas. Grammatica del galego-portoghese*. Roma, Carocci editore, 2018, 139 pp.
Henrique MONTEAGUDO p. 198
Risposta di Pär LARSON p. 202
- Estudos linguísticos e filológicos oferecidos a Ivo Castro*, org. Ernestina CARRILHO, Ana Maria MARTINS, Sandra PEREIRA, and João Paulo SILVESTRE, *open access e-book* <<http://hdl.handle.net/10451/39619>>, Lisbon, Centro de Linguística da Universidade de Lisboa, 2019, 1584 pp.
Stephen PARKINSON p. 203
- Voces de mujeres en la Edad Media: entre realidad y ficción*, ed. Esther CORRAL DÍAZ, Berlin & Boston, De Gruyter, 2018, 527 pp.
Carlos Andrés GONZÁLEZ-PAZ p. 210

ÉDITORIAL

La *Revue Critique de Philologie Romane* est une revue scientifique qui est constituée uniquement de comptes rendus. Sauf erreur, c'est la seule publication de ce type dans notre champ disciplinaire et c'est à coup sûr la seule revue qui prévoit un échange avec l'auteur de l'ouvrage recensé en lui offrant la possibilité de publier, s'il le souhaite, une réplique dans le même numéro, à la suite du compte rendu.

Cette formule 'dialogique' a parfois fonctionné et continue, dans le présent fascicule, à donner lieu à des échanges de points de vue pour lesquels la *Revue critique* met à disposition un espace encadré, mais relativement libre. Nous attachons de l'importance à cette formule et souhaitons la conserver à l'avenir.

Nous sommes amenés, par contre, à constater que le concept même du compte rendu est, comme on dit de nos jours, *en crise*. Considéré comme un genre mineur, un exercice pour débutants ou l'occasion de faire des éloges complices à un collègue de sa propre cordée ou, au contraire, noircir les tenants d'un autre clan universitaire, il n'a jamais eu la vie facile. Mais ce qui a changé ces dernières années c'est que les instances nationales et les grands organismes de recherche ont sorti le compte rendu de leur comptabilité: au moment de rendre nos rapports d'activités, d'établir nos CV pour demander la prochaine bourse ou soumettre la prochaine requête pour un projet de recherche, les heures, les jours ou les semaines que nous avons investis pour écrire un compte rendu ne valent donc plus rien. Mécaniquement, la *Revue Critique de Philologie Romane* a plus de mal à trouver des collaboratrices et des collaborateurs motivés, en particulier parmi les collègues en début de carrière.

En attendant que les organismes de recherche se rappellent que, sans compte rendu sérieux, la *peer review* à laquelle ils tiennent tant ne peut se faire et que la communauté scientifique a besoin de cette auto-évaluation explicite, nous avons pris la décision de nous adapter à cette nouvelle donne.

Après presque deux décennies d'existence, la *Revue Critique de Philologie Romane* change donc de formule. À partir du prochain numéro 20 (2020), elle prévoit trois types de rubriques correspondant à trois types de discussions de publications récentes:

– des *review articles*, d'environ 6000 à 10'000 mots, qui s'appuient sur une publication récente, en proposent une lecture critique et font aussi le point sur les recherches dans le domaine en question. Ce format permettra à la publica-

tion en question d'accéder au statut d'«article» et d'être valorisé comme il se doit. C'est la principale nouveauté.

– des comptes rendus «classiques», qui présentent et discutent une publication – article ou livre – de façon critique.

– des comptes rendus brefs, purement informatifs, qui signalent l'existence d'une publication.

Il va de soi qu'une réponse de la part des auteurs recensés reste la bienvenue, sauf pour les comptes rendus informatifs.

Le présent numéro anticipe la nouvelle formule que nous souhaitons généraliser à partir du vingtième volume, sortant ainsi par le haut de la *crise* du compte rendu.

Massimo BONAFIN & Richard TRACHSLER
Co-directeurs de la Revue Critique de Philologie Romane

I. MISES EN RELIEF

1. Éditions de textes et traductions

La tradition du *Merlin en prose*. À propos d'une publication récente. *Le Roman de Merlin en prose*, éd. bilingue établie, traduite, présentée et annotée par Corinne FÜG-PIERREVILLE, Paris, Champion, 2014 (Champion Classiques Série Moyen Âge 39), 493 pp.

Avec un retard coupable, nous signalons ici une édition qui, pour le dire d'emblée, est la meilleure édition de la version bêta du *Merlin* actuellement disponible. Le texte est accompagné d'une traduction, suivi de notes, d'un glossaire et d'un index des noms propres et précédé d'une introduction copieuse. En un seul volume, certes pas mince, le lecteur dispose ici de tout ce qu'il faut pour lire le *Merlin* en prose traditionnellement attribué à Robert de Boron, dont le nom, pour des raisons que l'on aura l'occasion de discuter plus loin, n'apparaît pas sur la couverture du présent livre. Comme tout livre, celui-ci n'est pas parfait, mais il présente un progrès indéniable par rapport aux éditions existantes, en l'occurrence le travail pionnier de Sommer, qui a permis à des générations de chercheurs de lire le cycle de *Lancelot-Graal*, et l'édition, plus récente, parue dans la collection de la Pléiade, qui a contribué, grâce au prestige de la collection et la traduction qui l'accompagne, à faire connaître le texte à un plus vaste public¹.

Mais prenons les choses dans l'ordre. Depuis les études menées par Alexandre Micha vers le milieu des années 1950, on distingue deux versions du *Merlin*². Ces versions correspondent à deux états textuels, qui proposent deux 'récits' différents. Il n'y en a pas un qui est 'correct' et l'autre qui est 'fautif', il s'agit, en quelque sorte, de deux 'leçons adiaformes'. Deux récits à la

¹ *The Vulgate Version of Arthurian Romances*, éd. Heinrich Oskar Sommer, Carnegie Institution of Washington Publication 74, 7 vol., Washington 1908-1916. Sommer reproduit le texte du manuscrit cyclique Additional 10292-94 de la British Library. La grande entreprise lancée par Daniel Poirion, puis reprise par Philippe Walter pour la Pléiade est au fond assez similaire, s'appuyant sur le manuscrit cyclique de Bonn, Universitätsbibliothek S 526: *Le Livre du Graal*, éd. Philippe Walter, Bibliothèque de la Pléiade 476, 498, 554, vol. 1: avec la collaboration d'Anne Berthelot, Robert Deschaux, Irène Freire-Nunes et Gérard Gros, Paris, nrf, 2001, vol. 2: avec la collaboration d'Anne Berthelot, Mireille Demaules, Robert Deschaux *et al.*, Paris, nrf, 2003, vol. 3: avec la collaboration de Gérard Gros, Marie-Geneviève Grossel et al., Paris 2009. La partie merlinienne de cette entreprise n'est pas totalement dépourvue de défauts. Voir mon compte rendu *Romania*, 122 (2004), pp. 247-57.

² Alexandre Micha, «Les Manuscrits du *Merlin* en Prose de Robert de Boron», *Romania*, 79 (1958), 78-94 et 145-74.

trame identique, l'un plus verbeux que l'autre, qui racontent avec des mots tantôt similaires, tantôt différents, la même histoire. Face au nombre et à l'ampleur des manuscrits, un véritable examen philologique s'appuyant sur des fautes communes n'a pas vraiment eu lieu. Le classement d'Alexandre Micha repose surtout sur des variantes, qui permettent, en effet, de dégager très nettement les deux rédactions, puis des familles et des groupes. Mais ce qui a permis d'orienter les branches, de les situer dans un rapport hiérarchique et de construire un *stemma* où l'une des rédactions apparaît comme antérieure à l'autre, n'est pas, il faut le redire, l'examen de la tradition textuelle au sens traditionnel, mais l'histoire de la littérature ou ce que nous croyons en savoir³.

On admet généralement que l'une de ces 'leçons' que présentent les deux rédactions est destinée à intégrer la *Trilogie* de Robert de Boron (α), alors que l'autre doit prendre place dans le cycle du *Lancelot-Graal* (β). Cette distinction fondamentale a servi de fil rouge à Alexandre Micha pour établir le texte de l'édition critique du *Merlin*, publiée en 1979. L'éditeur s'appuyait sur un manuscrit de la rédaction α et enregistrait, outre les variantes d'une rosace de témoins de la rédaction α , celles des manuscrits de la rédaction β . Le partage, capital, de la tradition textuelle en deux rédactions α et β paraît bien correspondre à une réalité et a été confirmé par des travaux récents⁴. C'est encore à Alexandre Micha que revient le mérite d'avoir identifié les deux passages qui illustrent parfaitement comment la rédaction α respecte les données du *Joseph* là où la rédaction β intègre les données de l'*Estoire del Saint Graal*: Quand la rédaction α évoque *Alein* et *Petrus*, personnages du *Joseph*, la rédaction β parle de *Nascien*, acteur jouant un rôle important dans l'*Estoire del Saint Graal*. Le second passage concerne le siège vide à la Table Ronde. Dans la version α , il est explicitement dit que le héros du Graal devra d'abord s'asseoir à la table du Graal et ensuite à la Table Ronde, alors que la version β omet cette précision, compatible avec le plan du *Joseph*, où la Table Ronde est la dernière des trois tables, mais pas avec celui du *Lancelot-Graal*, récit du dépassement de la chevalerie terrienne par la chevalerie *celestielle*. La version β est donc conforme aux données du *Lancelot-Graal*.

³ J'ai développé ce point plus longuement ailleurs: «Merlin empilé. Les états textuels du *Merlin* et de sa *Suite*», *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch*, 59 (2018), pp. 105-21.

⁴ Voir, par exemple, mes sondages sur la tradition textuelle de la *Suite Merlin*, qui est solidaire de celle du *Merlin*: «Merlin chez Jules César. De l'épisode de Grisandole à la tradition manuscrite de la *Suite du Merlin*», *Studi Francesi*, 133 (2001), pp. 61-71, «Quand Gauvainet rencontre Sagremoret ou le charme de la première fois dans la *Suite-Vulgate* du *Merlin*», in: *Enfances arthuriennes. Actes du Colloque arthurien de Rennes (6-7 mars 2003)*, éd. par Denis Hùe et Christine Ferlampin-Acher, Orléans, Paradigme, 2006 (Medievalia 57), pp. 203-15, «La Naissance du Mal. Agravain dans les *Suites* du *Merlin*», in: *Jeunesse et genèse du royaume arthurien. Les Suites romanesques du Merlin en prose, Actes du Colloque des 27 et 28 avril 2007 ENS (Paris)*, éd. par Nathalie Koble et al., Caen, Paradigme, 2007 (Medievalia 65), pp. 89-101.

Généralement, la critique suppose qu'il en est ainsi parce qu'elle a été *rendue conforme* aux exigences narratives du nouveau cycle à partir de la rédaction α . Corinne Füg-Pierreville souscrit également à cette opinion, mais avec un *caveat* important:

[...] ces deux passages, d'une dizaine de lignes au total, sont les seuls à attester des remaniements introduits dans les manuscrits de la rédaction β afin de les intégrer au cycle plus tardif du *Lancelot-Graal* (p. 23).

Pour l'éditrice, ce sont des interpolations, «la version la plus proche du roman originel qui soit encore à notre disposition» (p. 29) se lisant dans le manuscrit fr. 24394 (*A'*), représentant de la rédaction β , qu'elle choisit d'éditer. Pour elle, la version la plus authentique du *Merlin* n'est donc pas α , mais β , à l'exception des deux passages sur le lieu vide à la Table Ronde et l'éviction d'*Alein* et *Petrus* par *Nascien*. C'est un renversement assez radical des acquis de soixante-dix ans de critique textuelle que propose l'introduction de cette nouvelle édition.

Cette hypothèse serait invérifiable si Corinne Füg-Pierreville n'avait pas pris soin de l'appuyer par un raisonnement philologique. Il faut lui en savoir gré. Elle examine un certain nombre de passages où son manuscrit fr. 24394 lui paraît transmettre une leçon supérieure par rapport à α , en particulier le fr. 747 (*A*) le manuscrit de base de l'édition Micha (p. 29). Pour faire court, je dirai que ces exemples, qui sont au nombre de quatre, ne me paraissent pas concluants. Les quatre cas sont adiaformes (*aporce* vs *aporte* et *faillis[tes]* vs *failliez*) et, dans deux autres cas (*sostenance* vs *sostance* et *li vient en pensee* vs *li met en penitence*), la «bonne» leçon, celle de *A'*, même si elle ne se trouve pas dans *A*, appartient à la rédaction α et peut donc avoir été transmis à β exactement comme l'avait supposé Alexandre Micha⁵. Cela veut dire deux choses: 1) *A'* dérive d'une autre branche de α que celle à laquelle se rattache *A* et 2) Micha aurait peut-être pu corriger à ces endroits son manuscrit de base. Le point le plus important, toutefois, que soulève ce constat est que *A* ne jouit peut-être pas de la compétence stématique qu'avait tendance à lui attribuer Micha, ce qui peut effectivement remettre en question l'attribution à Robert de Boron, comme l'expose Corinne Füg-Pierreville dans son introduction. «Seuls deux manuscrits sur cinquante contiennent ces références à Robert de Boron, le manuscrit A [...] et le manuscrit B-British Museum [sic pour: British Library] Add. 32125» (p. 41). On peut ajouter à ce constat que *B* appartient à la même famille que *A* et que cette famille ne comporte que ces deux témoins, ce qui pourrait

⁵ Pour une démonstration détaillée et les renvois aux manuscrits, voir Trachsler, «Merlin empilé».

affaiblir davantage encore son poids⁶. C'est une observation valable que fait ici Corinne Füg-Pierreville, même si elle part d'un point de vue – l'antériorité de *A'* – qui ne l'est pas. Il y aurait lieu de réexaminer la tradition textuelle de *α* et de vérifier la place qu'il convient d'accorder à *A* et son parent *B*, ce couple qui paraissait à Alexandre Micha particulièrement susceptible de transmettre la leçon authentique en raison, précisément, de la mention de Robert de Boron. La présence de ce nom propre, selon Micha, plaçait *A* et *B* tout en haut du *stemma*, près de la 'source', à savoir la version octosyllabique du *Merlin*, explicitement attribuée, elle, à l'écrivain qui accompagna Gautier de Montbéliard en Orient. C'était l'opinion du grand éditeur du cycle de la *Vulgate* quand il prépara le texte de son *Merlin*, même s'il a par la suite changé d'avis, pour envisager une autre explication de la présence de Robert de Boron dans ces deux manuscrits⁷: rien n'empêche en effet de penser que la mention a été interpolée, dans *A* et *B* ou leur modèle, au fil de la transmission⁸.

Dans son édition, Micha a souvent fait confiance à cette famille *AB*, en particulier *A*, quitte à proposer un texte parfois rugueux⁹. On verra que Corinne Füg-Pierreville a fait de même, mais à propos de *A'*.

L'éditrice énonce ses principes avec clarté: «La règle qui a guidé cette édition est celle du moindre interventionnisme. Le texte du manuscrit de base a été reproduit le plus fidèlement possible en suivant les principes régissant l'édition des textes médiévaux» (p. 107). En note sont cités les meilleurs guides en la matière, en particulier les volumes de Foulet et Speer et les *Conseils pour l'édition des textes médiévaux* de l'École des chartes, mais aussi les pages de Mario Roques et le livre d'Yvan Lepage. Il va de soi qu'avec autant de guides, recommandant des pratiques certes similaires, mais non identiques, on ne sait parfois plus où mettre les trémas et les accents, même si le texte imprimé est très conforme à la pratique dominante¹⁰. Aucune étude n'est citée, par contre, pour ce qui concerne

⁶ Il convient d'ajouter le fragment d'Amsterdam, Bibl. universitaire, IA24 q., qui contient la seconde des deux allusions à Robert de Boron. Comme le fragment est de dimensions réduites, il n'est pas possible de savoir à quelle famille il se rattache.

⁷ Voir la note de Corinne Füg-Pierreville, p. 42, note 64.

⁸ Je signale aussi, simplement pour ne pas avoir l'air de m'attribuer une intuition que d'autres ont déjà eue, qu'Elspeth Kennedy m'a toujours fait part de ses réserves concernant le fr. 747 justement à cause de la mention de Robert de Boron. L'éditrice du *Lancelot* n'a, je crois, pas cru devoir faire part publiquement de ses réserves. Fanni Bogdanow, en rendant compte de l'édition du *Merlin* par Micha, a par contre commenté la mention de Robert de Boron, l'expliquant comme un renvoi au cycle de la *Post-Vulgate*, comme le rappelle toujours Corinne Füg-Pierreville, p. 42, note 64.

⁹ Ce que n'a pas manqué de lui reprocher Emmanuèle Baumgartner dans son compte-rendu de l'édition Micha (*Romania*, 101 (1980), pp. 538-43).

¹⁰ Pour ma part, je pense qu'on aurait peut-être pu faire un usage plus large du tréma pour indiquer les participes passés féminins, par exemple *desvoïes* (§ 121, 38), *proïe* (§ 79, 14), mais aussi pour

la *constitutio textus*, comme si l'opération allait de soi: «La *varia lectio* a permis de corriger le manuscrit *A'* quand il était manifestement fautif, ce qui reste peu fréquent. Elle aidera également le lecteur à repérer les points de divergence entre les manuscrits des deux familles α et β ». Il ne s'agit donc pas de remonter, à partir des manuscrits existants, à une version plus authentique que celle que conserve *A'*, mais juste de corriger *A'* quand il est défaillant, ce qui, on se rappelle les conclusions de l'analyse de la tradition textuelle de l'éditrice, signifie, d'après elle, précisément donner à lire «la version la plus proche du roman originel qui soit encore à notre disposition» (p. 29). Cela tombe bien. Il reste néanmoins à s'entendre sur la notion de «manifestement fautif».

A' est un bon manuscrit, peut-être le meilleur représentant de la version bêta, mais il demandait, comme tout manuscrit, à être corrigé, ce que l'éditrice a fait, bien qu'avec parcimonie, quand il manquait un mot ou deux ou quand un autre était répété: l'apparat en bas de page enregistre une cinquantaine de passages pour lesquels *A'* a été corrigé à l'aide des manuscrits de contrôle. Toutes ces interventions sont indispensables et se passent de commentaire. Il s'agit de fautes mécaniques. Omissions, haplographies, dittographies, sauts du même au même, etc. Aucune des corrections effectuées ne paraît superflue et toutes peuvent se prévaloir de l'appui des manuscrits de contrôle qui alimentent aussi la *varia lectio*.

Corinne Füg-Pierreville a travaillé avec *A'B'* (base de l'édition Walter), *C'* (Paris, BnF, fr. 19162) et *F'* (Paris, BnF, fr. 110), représentants de bêta, auxquelles s'ajoutent *A* (Paris, BnF, fr. 747), *C* (Tours, BM, 951, base de l'édition O'Gorman du *Joseph*) et *P* (Paris, Arsenal 2296), représentants de alpha. Le choix des variantes est toujours difficile à justifier, en particulier pour les textes en prose. L'éditrice a retenu «les plus significatives» (p. 421), malheureusement imprimées à la fin du volume selon les exigences de la collection. En parcourant le résultat, on comprend qu'elle a privilégié les variantes «de substance» sur les variantes «de forme», ce qui était la bonne solution, mais l'utilité de tant de travail de collation est assez limitée: l'apparat n'étant ni systématiquement négatif ni systématiquement positif, les données sont presque inexploitable et ne permettent ni de se faire une image de la tradition textuelle ni de comprendre les décisions éditoriales. Ainsi, en 10, 14, on apprend que *B'* omet un certain nombre de lignes. Il s'agit de toute évidence d'un saut du même au même (sur *maison*, ce que n'indique pas l'édition Walter). Pour la compréhension d'une tradition textuelle, c'est naturellement du plus haut intérêt, car si le saut est partagé par *C'* et *F'*, cela prouve un degré de parenté proche entre *B'C'F'* et, accessoirement, la supériorité de *A'*. Si, en revanche, *B'* est seul à être affecté de l'erreur, l'information n'a

les différentes formes de *obeïr* (§ 80, 21, § 120, 6 etc.), et on aurait pu, pour sûr, faire l'économie de l'accent sur *espîés* 'espions'.

aucun intérêt dans l'apparat de la présente édition, et documenterait juste une erreur dans un des témoins de contrôle. Or, le passage figure dans *C'* (148r^a), *F'* (47r^b) et *G'* (éd. Sommer 9, 6) et concerne donc *B'* seul.

En effet, dans la pratique apparaissent, dans cette *varia lectio*, surtout les variantes de *A*, c'est-à-dire de l'éd. Micha, et *B'*, c'est-à-dire l'édition Walter; le spectre de collation plus large semble avoir été réservé aux passages plus complexes. Parfois, on relève des accords *A* et *B'* contre *A'*, ce qui devrait inciter, selon la mécanique du *stemma*, à corriger le texte. Ainsi, par exemple, en 11, 3, où *A'* comporte un texte un peu raide: *Si a cherkié toute sa cambre, mes ele n'i trova riens: sot ele bien que ele estoit engignie d'anemi*. En raison de l'inversion *sot ele*, on attendrait, à la place du deux-points placé habilement par l'éditrice, un adverbe comme *si* ou *lors*. À la fois *A* et *B'*, comme l'enregistre l'apparat, donnent *lors*. Le lecteur se dira alors que les autres manuscrits de contrôle appuient *A'* et que c'est pour cela que le texte n'a pas été corrigé. En fait, le *lors* en question ne figure pas seulement dans *A* et *B'*, mais aussi dans *C'* (148r^b), *F'* (47r^c) et *G'* (éd. Sommer 9, 25), en d'autres termes partout. Quelle est la probabilité que la construction *sot ele* soit réellement ce qu'a voulu écrire le scribe et combien de fois l'*usus scribendi* atteste-t-il une attaque de phrase sans adverbe suivie de l'inversion sujet-verbe? Dans les deux cas, la réponse me paraît être «à peu près zéro». Ce qui nous amène, en quittant maintenant l'apparat, à la question de l'établissement du texte et en particulier au traitement des *lectiones singulares*. Pour anticiper un peu, il me semble que les leçons particulières de *A'* ont peu de chances de conserver un état textuel plus authentique que les autres témoins, mais sont au contraire des innovations, parfois sans doute dues à des difficultés que présentait le modèle, qu'on aurait pu amender plutôt que de donner à lire un texte qui accroche.

Voici donc quelques observations au fil de la lecture. Elles portent à la fois sur la tradition textuelle et l'interprétation de la lettre de *A'*. Quand la compréhension du texte établi sur la base de *A'* était délicate, il était possible, la plupart du temps, de trouver une solution viable dans d'autres manuscrits appartenant à la même famille que *A'*, à savoir le manuscrit de Bonn (*B'*), cité ici d'après l'édition Walter, le manuscrit de Londres, BL Add. 10292 (*G'*), cité d'après l'édition de Sommer, et le fr. 19162 (*C'*), ici collationné.

§ 1, 9 découper, probablement, autrement la phrase: *et cis nos destruit ensi*. Comment est il nés [...] et non *et cis nos destruit! Ensi comment est il nés [...]* et modifier la traduction – § 1, 49 *Nos avons tot perdu des que il puet pardonner les pechiés jusqu'en la fin a l'ome! S'il puet trover en ses oevres, dont sera il suens* est traduit «Nous avons tout perdu, puisqu'il peut pardonner jusqu'au dernier moment les péchés commis par un homme! S'il peut trouver quelque bien en ses actes, il le prendra parmi les siens». «Quelque bien» a été introduit par la traductrice, parce que *trover* n'a pas de complément (*F'* y a remédié en insérant un pronom *se il le*

puet, 46r^o). On pourrait résoudre le problème en modifiant la ponctuation: *Nos avons tot perdu des que il puet pardonner les pechiés jusqu'en la fin a l'ome, s'il puet trover en ses oevres dont sera il suens*: «Nous avons tout perdu puisqu'il peut pardonner à l'homme jusqu'au dernier moment les péchés commis, s'il peut trouver en ses actes de quoi [= *dont*] il pourra devenir sien». L'inversion *sera il*, qui se trouve en *C'F'G'*, devrait alors être corrigée, elle est le 'souvenir' de la rédaction alpha qui donnait *se il le prant en ses oevres, dont sera il suens*. *B'* donne d'ailleurs *dont il sera siens*. On a donc probablement eu un problème à la hauteur du sous-archétype de bêta. – la note 17 fait référence à un *ja* qui, sauf erreur, ne se trouve pas dans le texte – § 3, 10 *sa maniere et son sens A'B'C'G'* s'oppose à *sa memoire et son sens* de *A*, préférable malgré la note 20, qui la taxe de *facilior*. Outre le binôme synonymique qui est plus cohérent, le critère sémantique l'emporte: il s'agit de faire une créature diabolique pour *engignier l'homme Jhesu Crist* – § 3, 25 *la soie choses*: l'accord imparfait est surprenant, on aurait pu corriger. Mais ce qui est plus intéressant, c'est qu'il pourrait indiquer un problème de l'ancêtre, on note en effet une diffraction considérable dans cette simple réponse à la question du diable qui demande à l'épouse comment mettre en colère le mari. Elle répond, dans *A*, en lui enlevant *les moies choses* (§ 2, 17), ce qui est suspect, puisque les biens n'appartiennent pas exclusivement à la femme, dans *C'* *les soies choses*, *G'* *la soie chose*, Modena (*T*) *les nos choses* (p. 76) – § 3, 25 *Grans merveilles poés savoir de cel proeudome*, traduit habilement par «Vous savez que des faits très surprenants sont arrivés au brave homme» était probablement à l'origine, tout simplement, *veoir* à la place de *savoir*, comme le montre l'accord des manuscrits bêta (*B'C'G'*) avec alpha (*A* et *T* donnent *poons veoir*, comme *B'*) – § 5, 47 *Se vos creés bien ce que je vos enseigneroie*: la forme *enseignerioie*, qui se trouve aussi dans *C'*, surprend, on aurait pu corriger: dans *B'G'* on lit *enseignerai*. Alpha donne *ce que je vos diré et vos l'amez* (*A* § 3, 54, *T* donne *ce que je vous dirai* p. 79) – § 11, 3 *mes ele n'i trova riens: sot ele bien*: voir *supra*. Rétablir *Lors sot elle bien* avec *B'C'F'G'* et *A*, il s'agit d'une simple omission de *A'*. – § 11, 7 *ramena* corriger, dans la traduction, «remmena» en autre chose – § 12, 13 *quanqu'ele li ot dite* corriger en *dit* avec *B'C'* (*G'* réécrit, *F'* donne *dite*) – § 12, 25 *tu les trespasas* corriger en *le trespasas* avec *B'C'F'* (*G'* réécrit) l'antécédent étant *l'obedience* – § 12, 28-30 *Et ce que tu dis de la luxure dont je ne te croi mie, me convient que je doigne penitance tele que tos les jors mes que tu vivras, si tu vels prendre ensi con je le te dirai*. «Quant à la luxure que tu évoques et à laquelle je ne puis croire, je dois t'imposer un châtement perpétuel, si tu acceptes de t'y plier comme je le dirai». Le passage, malgré la traduction astucieuse et une note, n'est pas bien clair. Il figure ainsi, ou sous une forme proche, dans *C'* (148v^ob), *F'* (47v^oa) et *G'* (10, 12-14). *B'* a résolu le problème autrement (§ 14) *Et ce que tu dis de la luxure dont je ne te croi mie couvient il que je t'en doigne penitance, se tu le veus prendre ensi come je le te dirai*. Cette leçon est aussi celle de alpha, mais seulement en partie puisque, selon

l'apparat de l'édition Micha, les mss CGD de alpha vont avec A' (Micha 7, 40 indique aussi B', mais il doit s'agir d'une erreur). On voit alors ce qui a pu se passer: *tele que tos les jors mes que tu vivras*, le bout de phrase qui fait difficulté et qui ne figure pas dans AB' et une partie de la tradition textuelle, est en fait la répétition au mot près de ce qui se trouvait deux lignes plus haut: *penitance] que tos les jours que tu viveras*. Il s'agit donc d'une erreur mécanique qui affecte une partie de la tradition. C'est une des rares erreurs conjonctives dont nous disposons jusqu'à présent: CGD et bêta contiennent la même répétition, qui m'a l'air fautive. Mais parce que n'importe quel scribe a pu décider d'omettre les mots encombrants, elle n'est pas séparative. – § 12, 49 *Et vos m'en estes pleges que je ne suis mie por cestui dampnee, ja mais autre ne m'avendra*. «De votre côté, vous me garantissez que je ne suis pas damnée pour ce péché, et jamais cela ne se reproduira». On voit bien que le *deal* reposant sur la pénitence imposée et la promesse que la mère de Merlin fait à Blaise ne sont pas bien équilibrés, d'où l'astucieux ajout de «De votre côté». En réalité, la bonne leçon est *Se vous m'en estes pleges (ATB'C'G')* – § 13, 50 *se vos n'i avés merchi ent* traduit par «je saurai bien si vous n'en obtenez pas miséricorde». Le sens ne pose pas de problème, mais il est étrange que Blaise s'exprime ici au sujet de Merlin, et la forme *ent* pour *en* est également suspecte. Un regard sur la *varia lectio* fait rentrer les choses dans l'ordre: *Je saurai bien se vous m'avés menti (B'C'G')*, confirmé par alpha). Il s'agit d'une erreur paléographique simple. – § 13, 53 *Les paors en porrés bien avoir*, bien traduit par «Certes, vous en éprouverez la crainte» est suspect, l'expression étant *avoir paor* et non pas *avoir les paors*. On attend en effet *Mes paors*, ce qui se trouve dans A (8, 45). B'C'G'F'T (p. 89) donnent toutefois tous *Les*. – § 13, 64 *le juge vindrent*: corriger en *li juge vindrent* avec B'C'G'? – § 13, 71 *mostre la parole a la damoisele* est traduit par «exposa ce qu'elle lui avait rapporté», ce qui est probablement mieux que la suggestion de Walter (§ 19, p. 592): «le saint homme s'adressa tout de suite à la demoiselle» – § 14, 25 *par la lavement* «la purification [de sa confession]»: corriger en *le lavement* avec AC'G' (B' donne *par lavement*)? – § 14, 33 *sor plus* traduit par «en plus» rend la phrase malaisée à construire, il s'agit d'un substantif, non d'une construction adverbiale, ce qui est difficile à voir en raison de l'absence de l'article dans A'. Corriger en *le sorplus* avec AB'C'F'G' – § 17, 4 *li demanderent*: il faut un pluriel, *lor demanderent*, puisque les juges s'adressent à toutes les femmes, comme l'indique aussi la traduction. Corriger avec C' (150v^b) G' (14, 20). B' (§ 26) et F' (48v^b) partagent l'erreur avec A', A ne comporte pas de pronom (12, 19) – § 21, 27 *al seul home*: imprimer *a .i. seul home* avec B'C'G' – § 22, 2 *Lors s'en parti Merlins entre lui et sa mere. Et Blayse et li juges et s'en revont d'autre part*. La syntaxe est inusuelle, AB'C'G' omettent le second *et*: *Et Blayse et li juges s'en revont*. Un regard sur l'édition Micha montre d'ailleurs qu'il faut découper autrement la phrase: Blaise doit s'en aller en compagnie de Merlin et de sa mère, alors que les juges partent de leur côté, autrement Blaise ne peut pas, dans la suite du para-

graphe, questionner Merlin. Il faudrait donc imprimer: *Lors s'en parti Merlins entre lui et sa mere et Blayse. Et li juges s'en revont d'autre part.* – § 22, 53 *Or quier encre et parchemin, et des que, jou te dirai molt de choses*, traduit par «Va donc chercher de l'encre et du parchemin [...], et dès lors, je te dirai beaucoup de choses» est suspect. En effet *AB'G'* donnent *parchemin adés* 'illico' et *C'*, ainsi que *F'*, omettent l'adverbe. – § 23, 14 *Ensi devisa Merlins cest oevre. Et les fist faire a Blayse en un livre [...]*. La traduction s'en sort bien, mais un peu librement: «Merlin narra ainsi cette histoire. Il la fit écrire en un livre par Blaise [...]». En réalité, *A'* est ici *singularis*, au moins parmi les manuscrits qui lui sont souvent proches: à la place de *les fist*, on a *la fist* (*A*), *le fist* (*F'G'*), *li fist* (*B'*) et aucun ne donne *en un livre*. *C'* abrège le passage, réagissant probablement à une difficulté dans la tradition: *Ensi devise Merlin* (fol. 153v^oa) – § 24, 5 *en s'erre* traduit par «dans son royaume», ne figure pas dans le *TL*. Il me semble s'agir d'une erreur, partagée par *C'F'G'* (mais corrigé par Sommer), pour *en sa terre*, ce qui figure dans *AB'*. L'éditrice a bien enregistré la *diffRACTIO* dans sa *varia lectio* mais maintient la leçon de son manuscrit. – § 24, 19 *enfes qui rois estoit et son frere* il faut *si freres*, que donnent *B'C'*, et comme l'indique la traduction. On voit l'origine paléographique de l'erreur, partagée d'ailleurs par *G'*, dans la version alpha: *enfant qui estoit rois et ses sires*. – § 27, 17 *ce fu cele qui premierement garda le roialme*. Il s'agit de la fille d'Hengis le Germain qui la première prononça, au moment de trinquer, la formule *guersil*, comme l'indique parfaitement une note de l'éditrice. On aurait ici dû corriger le manuscrit, assez visiblement fautif puisqu'il massacre un passage célèbre de la tradition arthurienne depuis Geoffroy de Monmouth. L'erreur affecte aussi d'autres témoins de bêta, comme on le comprend en regardant l'apparat. J'ajoute qu'il est aussi dans *G'* et semble donc concerner encore une fois le modèle de bêta, la correction devrait donc s'appuyer sur alpha et donnerait un texte assez différent – § 28, 30-31 *placer le point d'interrogation après chiet* plutôt qu'*après tenir?* – § 30, 67 *estre sans engendrement de pere* la leçon est commune à *A'B'C'*. Il faudrait *naistre* (*F'* 51v^ob) ou *estre nés* (*G'* 25, 17) – § 30, 73 *nos volons que tu nos faites bien garder* lire *que nos faices* avec *AB'C'* (*G'* donne *vous nous fachies*) – § 31, 14 *i manderas une terre*: encore un cas où *A'* porte une *lectio singularis* face à *AB'C'G'* qui donnent tous *demanderas*, qui paraît devoir s'imposer – § 36, 13 *ensi comme vous me feistes jurer*: on ne comprend pas pourquoi les messagers parlent au singulier, erreur qui est partagée par *C'* (159r^oa) et *G'* (30, 22). Il vaut mieux suivre *A* (26, 34) ou *B'* (§ 67) – § 39, 8 *Et ensi ovrerent grant pieche et a cele terre a oster; et tant qu'il jonrerent qu'il troverent l'eue* devient plus court en français moderne: «On travailla longtemps à ôter la terre, si longtemps que l'eau parut». Au glossaire, la forme *jonrerent* est rattachée à un infinitif *jonrer* «travailler à la journée», mais qui, sauf erreur, n'est pas attesté, *TL* enregistrant seulement *jornoier*. *C'* (159v^ob) donne exactement le même texte que *A'*, *B'* (§ 71) transmet *journerent* mais avec une syntaxe améliorée, partagée aussi par *G'*: *Et tant jour-*

nerent qu'il t. Sommer transcrit le passage en question ainsi: «& tant iouurerent quil trouerent liaue» (32, 6). On se demande si on n'a pas simplement affaire à *iouurerent*, d'autant plus que c'est la leçon héritée de A (28, 24) et que *journer* n'est pas attesté avec le sens qu'il nous faut – § 39, 48 Vortiger appelle d'abord .III. homes de son regne, mais § 39, 55 quand ils sont arrivés, Merlin lui demande Cil . IIII. home sont il bien de ton conseil? Les chiffres sont confirmés par A'B'C'G'. Dans alpha, il appelle quatre des homes de son roiaume ou il plus se fioit. On a donc affaire à une faute commune caractérisant A'B'C'F'G' – § 39, 80 tant que li blanc sailli fus et flambe par mi les narrines semble fautif. La bonne leçon figure dans AB'C'F'G' [...] al blanc sailli fus [...] – § 40, 6-7 malgré la note et la traduction, qui rendent sans doute assez bien le sens général, le passage est loin d'être limpide. Il faudrait reprendre l'enquête sur un échantillon plus vaste – § 44, 25 is-sirent fors li ceval tot armé et toutes les autres gens partagée par C'G' est assez certainement erroné. Il faudrait li cevalier, comme dans AB'. Cette erreur commune, qui doit remonter à une abréviation mal tracée ou oubliée dans un ancêtre, prouve la proximité des témoins. – § 45, 34 votre lire sans doute vostre – § 47, 17 mes croies lire mescroies – § 49, 8 C'est Merlin qui parle au roi de ses métamorphoses et lui annonce qu'il se fera reconnaître à ses proches: Et se je voloie, ja mais autrement me connistroient. La traduction paraît compliquée: «Mais si je le voulais, ils me prendraient à jamais pour un autre», peut-être qu'il dit exactement le contraire: «Mais si je le voulais, ils ne me verraient jamais sous une autre forme», ce qu'on trouve dans les deux rédactions de la tradition textuelle qui ajoute, même, une négation Et se je voloie, ja mais autrement **ne** me connistroient. Le cas est discuté par l'éditrice dans l'introduction (p. 64). Aucun témoin ne donne le texte de A' (F' et P, les seuls à ne pas comporter la négation, omettent tout le passage). Il me semble qu'on aurait intérêt à rapprocher le passage de ce qui est dit fort opportunément dans l'étude linguistique (p. 105) à propos des cinq omissions de l'adverbe négatif *ne*, caractéristiques du copiste de A' – § 51, 26 en .XV. jors. Il y a ici un problème chronologique: *supra* et *infra*, dans tous les manuscrits, il est question de l'onsisme jor. Dans A (§ 36, 34) B' (§ 92) C' (164r^ob) et G' (41, 25) il est ici question de .XI. jors. – § 51, 31-33 La syntaxe, partagée par B' est suspecte: Et Merlin [...] fist ce por aus acointier; por estre de lor conpaignie. A dit Blayse comment li doi frere ont parlé ensamble de lui. L'attaque A dit Blayse (complément d'objet indirect) est raide, ce qui avait poussé les éditeurs de B' à segmenter autrement la phrase, quitte à produire un non-sens narratif: Et por estre de lor conpaignie a dit a Blaise. C' et G' «normalisent» [...] por aus acointier **et** por estre de lor conpaignie. Si / Et dit a Blayse [...]. – § 53, 50-54 la syntaxe est tendue: et sachiés que li garçons fu cil qui vos laissa asavoir que Angis vos devoit ochire, et que cil Merlin jou alai querre en Northomberlande et que cis hons a tel pooir qu'il set toutes les choses [...], mais elle est confirmée par B'C'G' (C' omet que li garçons fu cil). Dans A, le passage est parfaitement limpide (§ 39, 20-25). Encore une fois, c'est

l'archétype de bêta qui paraît affecté par une erreur commune. – § 56, 49 *Merlin remest tos sires et del conseil del roi*, confirmé par B'C'G', est suspect. A donne tout simplement *touz sires dou consoil le roi*, comme le laisserait penser le passage parallèle en 62, 1. – § 60, 9 c'est une des rares erreurs franches de l'édition. Il est question de la position du corps du baron qui meurt la «triple mort», restant suspendu tête en bas, accroché par son vêtement, *si que les rains furent en haut et remist pendant, si que la teste et les espaules furent enlevé*, traduit par «ses reins restèrent pendus en hauteur, la tête et les épaules soulevées». Cela ne fait pas du tout l'affaire, car l'une des trois morts qu'avait annoncées Merlin était précisément la noyade. À la place de *enlevé*, il faut imprimer *en l'eve*. – § 60, 30 *hui en .VIII. jours* perturbe la chronologie, comme le fait remarquer l'éditrice en note. Il faudrait en effet «six jours». On aurait pu corriger en s'appuyant sur G' (48, 1), C' (167v°a), B' (§ 109) et A (§ 43, 34). Il s'agit certainement d'un lapsus de A'. – § 64, 9 *bien justicier* (au sens de 'juge équitable', courant): on attendrait un adjectif à la place de l'adverbe: *bons justiciers* (AC'), omission dans G', B' va avec A'. – § 67, 65-66 *Et dist que li dragons estoit venus senefier la mort Pandragon et que il fu mes avenu al roi por la mort de lui et por la senefiance de la bataille. Et por le mostre del dragon fu puis tous jors apielés li rois Uterpandragon*. «Il affirma que le dragon était apparu afin de signifier la mort de Pandragon, et qu'il était venu au roi pour annoncer sa mort et le sens de cette bataille. À cause du prodige constitué par ce dragon, le roi fut ensuite constamment appelé Uterpandragon [...]». Une note, qui a le mérite d'explicitier la traduction, explique que *mes* est adverbe et qu'il faut exclure de lire *mesavenu* parce que «*mesavenir* signifiant "arriver malheur à quelqu'un" ne s'accorde pas, en effet, avec la fin de la phrase: la victoire ne peut être considérée comme un malheur, pas plus que la mort de Pandragon au champ de bataille pour défendre la foi chrétienne contre les Saxons» (note 158). Je pense au contraire qu'à titre individuel, Uter peut très bien considérer que la bataille, pour son frère qui y est mort, ne s'est pas très bien passée et que *mesavenir* est donc exactement ce qu'il nous faut. Le passage s'arrange d'ailleurs assez nettement si on découpe un peu autrement les phrases. Je propose d'imprimer: *Et dist que li dragons estoit venus senefier la mort Pandragon et que il fu mesavenu al roi por la mort de lui. Et por la senefiance de la bataille et por le mostre del dragon fu puis tous jors apielés li rois Uterpandragon*. – § 70, 14-15 *Si seïrement con tu diras la chose, s'ele puet estre faite par home, que jou ne face faire*. Les paroles qu'adresse le roi à Merlin paraissent assez incompréhensibles. La traduction s'en sort comme elle peut: «J'agirai avec autant de fermeté que tu en mettras à parler, si cette œuvre peut être accomplie par un homme». B'C'G' donnent la même leçon, il faut aller voir A pour trouver la clé du passage: à la place de *Si seïrement* etc., il faut lire *Di seïrement quar tu ne diras ja chose* (§ 48, 20). Encore une erreur du sous-archétype – § 72, 30 *Avés vos tuit corage?* C'est la question que pose le roi aux chevaliers de la Table Ronde qui n'ont aucune envie de repartir chez eux. Il faut la tra-

duction pour la comprendre «Est-ce la volonté de tous?». Pour trouver la solution, il suffit de regarder *B'* (§ 127), *C'* (171r^ob) ou *G'* (55, 33): il manque *tel*. *A* disait *Avez vos tuit cest talant?* (§ 48, 59). – § 74, 8 *si li demanderent de cel lieu wit que ce devoit c'on i aseoit un preudome, si fust la table pleine*. Le texte est le même dans *B'C'G'* et l'éditrice traduit «ils l'interrogèrent sur le lieu vide, suggérant qu'on devait y asseoir un preux chevalier afin de compléter la table». À la place de *ce devoit A* donnait *ce estoit*, et tel est en effet le sens du tour *devoir* avec sujet neutre (*TL*, s. v. *devoir*, col. 1886): ils lui demandent ce qu'il en est de ce siège vide, la traduction est donc à modifier. – § 75, 12 *l'onsiesme jor après*. Encore une petite incohérence chronologique dument commentée en note. Il faudrait *quinziesme jor*, comme dans *A* (§ 50, 51). *C'G'* vont avec *A'*, *B'* omet la précision. – § 91, 25 *Lors dist li rois a Ulfyn ce que «vos estiés li viex hon» que il avoit veü et le contrais*. «Il lui révéla alors que Merlin était à la fois le vieillard et le bossu qu'il avait vu», une note explique que «la phrase médiévale confond le style direct et indirect, ainsi que les destinataires du discours, le roi s'adressant à la fois à Merlin et à Ulfyn». *C'* est parfaitement exact, mais il faut noter l'amplitude des solutions que propose la tradition textuelle. Même si celle de *A'* est la plus confuse, c'est elle qui est le plus près de alpha: *A* (§ 63, 27) *Dont dist li rois a Merlin: «Je dis a Ulfyn ce que vos me mendastes, quar vos iestes li viauz hom qu'il avoit veu et li contrais»*. Dans les autres réalisations de bêta, le roi ne s'adresse plus à Merlin, mais à Ulfyn: *B'* (§ 154) *Lors dist li rois a Ulfyn que cil estoit le vix hom que il avoit veü et li contrais ensement*. *G'* (66, 16) *Lors fist li rois apeler Ulfyn si le trait a une part por conseillier et li dist: «Veés ci le viel homme que vous veistes ier et le contrait!»*. *C'* (176v^ob) *Lors dist li rois a Ulfyn: «C'est li vix home que vous veistes et le contrais!»*. La diffraction est l'indice d'un problème dans l'ancêtre commun. – § 97, 2-3 *Sire, tu te prendras de Ygerne. Garde qu'ele ne sace que tu aies a li geü [...] est traduit par «Sire, tu épouseras Ygerne. Prends garde à lui dissimuler le fait d'avoir couché avec elle»*. En fait, la phrase est mal coupée et il n'y est question de mariage: *Sire, tu te prendras de Ygerne garde, qu'ele ne sache [...]*. – § 107, 55 *Que dirai je al roi qui le m'a baillié? Qui estes?*. La seconde question – *Qui estes?* est omise par *B'* (§ 181) et *G'* (76, 43). Elle figure aussi dans *C'* (182r^ob). Un regard sur *A* (§ 76, 50) montre d'où elle vient: «*Qui dirai je qui le m'a baillié ne qui vos estes?*». Le passage ne prouve pas pour autant que *A'* et *C'* suivent un modèle différent de *B'G'* puisque ces derniers ont très bien pu omettre les mots gênants. Il prouve, par contre, que la seconde question devait figurer dans le sous-archétype de bêta et que ce n'est pas un ajout de *A'C'* – § 109, 34 *mortel vieé*. La forme peut surprendre. Une note explique qu'il s'agit d'une forme régionale du participe de *voier*, et propose une exégèse fort élaborée. En réalité c'est un lapsus de *A'*, il s'agit, tout simplement, de *mortel vie*, leçon de *B'C'G'* et, surtout, *A*, ce qui en garantit l'authenticité. – § 110, 20 *agrea* est traduit par «empirer», et expliqué, au glossaire, par «devenir plus violent». L'infinitif reconstitué est *agreer*, qui existe, mais pas, à ma

connaissance, avec le sens qu'il nous faut. Dans la *varia lectio* figure, sans explication, une variante de *C*, qui appartient à la rédaction alpha: *engrigna*, qui est sans doute à rattacher à *engraignier* 'devenir plus grand'. Rien de tout cela n'aide pour expliquer *agrea*. Il s'agit vraisemblablement encore d'un lapsus de *A*, puisque *A* donne *engreja* (§ 79, 22), *B* *engranga* (§ 185), *G* *engroissa* (79, 5) et *C* *agreja* (183v^a). C'est cette dernière forme qui nous met enfin sur la bonne piste: le mot qui a été mal graphié par *A* est une forme d'*agregier* 's'aggraver'. – § 113, 32 *Nostre Sires set et voit totes ces choses, en un esleü mes nos ne savons pas lequel*. C'est le texte de *A*'*B*'*G*' qui est incompréhensible, car il manque un verbe dans le syntagme *en un esleü* et la construction est bancal. Il faut, par exemple, *Nostres Sire qui voit totes ces choses, en a un esleü*, conformément à *A*. *C*' a omis toute la partie problématique (*en un esleü mes nos ne savons pas lequel*). – § 113, 35 *je me fi tant en Lui, qui ceste espee doit oster estoit encore a nestre, qu'ele n'en seroit ja ostee* là encore *B*'*G*' sont solidaires avec *A*, seul *C*' a rajouté, en interligne, *se*, rejoignant ainsi le texte de *A*, seul admissible: *je me fi bien en lui que, se cil qui ceste espee doit oster de ci estoit encor a naistre, que elle ne seroit ostee*. (§ 84, 13-14) – § 121, 50 *en oinsent lire enoinsent*.

Le texte en prose est suivi de l'édition du fragment du *Merlin* en vers et d'un glossaire tellement ample qu'il pourrait faire l'objet d'un petit élagage. Quelques remarques au passage: *acoinchir*, reconstitué à partir de la forme *acoinchissiés*, n'est, sauf erreur, pas attesté. Cela me paraît être *acointier* – enlever *agreer*, résultat d'un *lapsus calami* du scribe, voir *supra* – *aval* (*aler aval*) 16, 40 ne me paraît pas être «parcourir», «marcher dans», mais plus banalement 'descendre' – *conplir* 89, 26 «accorder à» dans *Dieu te conplisse ton cuer de la cose que tu plus desires* est peut-être mieux glosé par 'compléter', 'comblé' [TL, 632] – enlever *ent*, *lapsus calami* du scribe, voir *supra* – *enviellier* 'décliner' peut-être, plus neutre, 'prendre de l'âge' – *espîe* écrire *espîe* – *fus* à mettre à la bonne place – *home* «vassal» 5, 14, est juste, mais surtout parce qu'il s'agit de *siens homes* – enlever *jonrer* qui est en réalité *ovrer*, voir *supra* – *mesamer* me paraît être *mesaesmer* [TL 1564] qui a le sens qu'il faut – enlever *vieé*, *lapsus calami* du scribe, voir *supra*.

On voit donc que Corinne Füg-Pierreville nous a donné une bonne édition de ce que Bédier aurait appelé un bon manuscrit. Il ressort toutefois des remarques ci-dessus que non seulement *A*' n'est pas «la version la plus proche du roman originel qui soit encore à notre disposition» – état textuel qu'il conviendra de toute façon de reconstituer à partir de la rédaction alpha –, mais aussi que les endroits où il fait cavalier seul par rapport aux autres représentants de son groupe sont en général des innovations et non les vestiges d'un état antérieur.

On aura remarqué l'intérêt que j'ai pris à lire le texte édité par Corinne Füg-Pierreville. C'est dû, en grande partie, au fait que je m'occupe, avec Annie Combes, depuis près de vingt ans de l'édition de la *Suite Vulgate* du *Merlin* dont la tradition textuelle paraît solidaire avec celle du *Merlin*. Au départ, nous envisagions nous

aussi, un peu naïvement, d'éditer le texte en suivant la version bêta et en nous basant sur le même manuscrit *A'*, aux mérites reconnus, plutôt que d'affronter, après les études d'Alexandre Micha, l'examen des plus de trente témoins de la version alpha. Le problème que nous avons rencontré – et cela a aussi été le cas de Corinne Füg-Pierreville, comme j'ai essayé de le montrer¹¹ – est que la version bêta, à certains endroits, présentait des difficultés que l'on ne pouvait pas résoudre à l'intérieur de la rédaction bêta puisque ses douze représentants reflétaient tous les traces d'un sous-archétype défectueux. Pour résoudre ces cas de manière scientifique et non artisanale, il faudrait savoir de quelle branche de la version alpha est issue la version bêta. Et cette information nous manquait. Grâce au travail de Corinne Füg-Pierreville et de sa *varia lectio* ont apparu un certain nombre de *loci critici*, qu'on pourra maintenant vérifier dans les représentants de la version alpha afin d'établir une éventuelle filiation. Particulièrement précieux est le cas, signalé en § 30, 180 dans la *varia lectio*. Il s'agit d'un saut du même au même liant *A* (22, 70) et *B'* (§ 58) auxquels il faut rajouter *G'* (27, 17), mais qui n'affecte ni *A'C'* (157r^ob) ni, d'après l'apparat de Micha, *BCDG*, à savoir le même groupe de témoins qui donnent en § 12, 28-30 la leçon que j'ai commentée *supra* et qui correspond, en gros, au groupe *x3* identifié par Micha parmi les témoins alpha. Il n'est certes pas de bonne méthode d'appuyer une classification sur des fautes mécaniques rares, puisque n'importe qui, par définition, peut commettre la même erreur mécanique. En même temps, il est assez tentant de se saisir du passage pour déployer autrement la tradition textuelle en modifiant la place de *A* dans le stemma de alpha, pour le placer sous *x3*. On voit aussi que bêta a de bonnes chances de se rattacher à ce même groupe¹². Pour la tradition de bêta, le passage fournit une preuve de la parenté étroite entre *B'* et *G'* affectés par le même saut, et, accessoirement, de la plus grande proximité de *A'C'* avec le groupe *x3*, puisqu'ils en sont exempts. C'était donc une bonne idée de prendre pour base le manuscrit *A'* et il faut savoir gré à Corinne Füg-Pierreville de lui avoir donné vie¹³.

Richard TRACHSLER
Universität Zürich

¹¹ Outre les impasses que j'ai signalées, on peut relever, par exemple, en § 73, 24 la correction opérée sur la base de la rédaction alpha.

¹² En 1958, Micha écrivait, de façon un peu contradictoire, que bêta lui paraissait issu de *D* ou de *I*, qui appartiennent non seulement à deux groupes, mais à deux *familles* différents.

¹³ Comme la tradition textuelle de la *Suite Merlin* a l'air de se superposer à celle du *Merlin* (voir *supra*, note 4), il est très plausible que les mêmes considérations s'appliquent aussi aux manuscrits de la *Suite*.

Réponse à Richard Trachsler

Il n'est pas si fréquent d'avoir la chance de discuter philologie avec un contradicteur à l'esprit aussi brillant qu'incisif. Le présent article de Richard Trachsler m'en offre l'occasion et je tiens d'emblée à le remercier pour sa minutieuse relecture de mon édition du *Merlin en prose* et l'opportunité qu'il m'a accordée d'en débattre avec lui.

À lire les pages très denses de Richard Trachsler et les principes d'édition que j'expose dans l'introduction de mon ouvrage¹⁴, il me semble que se dessinent deux méthodes distinctes d'établissement d'un texte médiéval. Qu'il s'agisse du *Merlin*, de *Claris et Laris*, du *Chevalier au lion* ou de l'édition à paraître de *Renart le contrefait*¹⁵, je m'efforce toujours de privilégier le moindre interventionnisme, c'est-à-dire un respect scrupuleux du manuscrit, même quand il offre une leçon insatisfaisante, sur le fond ou sur la forme, à condition que cette coquille ne nuise pas à la compréhension du texte. Je ne corrige que si l'erreur est incontestable ou la copie entachée d'une leçon absconse rendant le passage inintelligible¹⁶.

Cette démarche implique de ne pas normaliser la langue du scribe selon ce que nous conjecturons de la grammaire médiévale, à une époque où cette dernière n'était pas encore érigée en système. De fait, les éléments jugés trop hâtivement fautifs n'ont-ils pas une chance d'illustrer l'état de la langue à un moment donné, le *modus scribendi* d'un copiste ou même les particularités stylistiques d'un auteur? Je m'interroge par exemple sur l'absolue nécessité de rectifier en § 12, 13 la forme *quanqu'ele li ot dite* alors qu'elle témoigne des fluctuations de l'accord du participe passé en ancien français¹⁷. De même, le scribe de *A* présente une tendance à reprendre un substantif singulier, englobant une pluralité d'éléments, par un pronom personnel pluriel¹⁸. Est-il si certain qu'il faille retoucher ces formes

¹⁴ *Le Roman de Merlin en prose*, éd. bilingue établie, traduite, présentée et annotée par Corinne FÜG-PIERREVILLE, Paris, Champion, 2014, pp. 107-08.

¹⁵ C. PIERREVILLE, *Claris et Laris*, édition critique, Paris, Champion, 2008; *Chrétien de Troyes. Le chevalier au lion*, édition bilingue, Paris, Champion Classiques, 2016; *Le Roman de Renart le Contrefait* édité d'après le ms. BnF fr. 1630, sous la dir. de C. Pierreville, à paraître.

¹⁶ On aura reconnu les principes prônés anciennement par Joseph BÉDIER, «La tradition manuscrite du *Lai de l'Ombre*, réflexions sur l'art d'éditer les anciens textes», *Romania*, 54 (1928), pp. 161-96 et pp. 321-56, en particulier p. 356: «Aussi la méthode d'édition la plus recommandable est-elle peut-être, en dernière analyse, celle que régit un esprit de défiance de soi, de prudence, d'extrême "conservatisme", un extrême vouloir, porté jusqu'au parti pris, d'ouvrir aux scribes le plus large crédit et de ne toucher au texte d'un manuscrit que l'on imprime qu'en cas d'extrême et presque évidente nécessité».

¹⁷ Voir G. MOIGNET, *Grammaire de l'ancien français. Morphologie – Syntaxe*, Paris, Klincksieck, 1976, pp. 205-207.

¹⁸ En § 12, 25 *tu les trespassas* (l'antécédent est *odediance* qui reprend les prescriptions de Blaise) et en § 23, 14 *Ensi devisa Merlins cest oevre. Et les fist faire a Blayse en un livre* (le singulier *ceste oevre* englobe tous les événements contés par Merlin à Blaise).

justifiées non par la grammaire, mais par le sens? Quant à l'ellipse du contenu de la temporelle en § 22, 53 *Or quier encre et parchemin, et des que, jou te dirai molt de choses*, il ne me paraît pas inconcevable qu'elle résulte d'un choix délibéré visant à renforcer la vivacité du dialogue dans un roman où la voix des personnages tient une place si prédominante¹⁹.

Pour ma part, plutôt que de gommer ces menues aspérités du texte, je préfère les maintenir en espérant qu'elles suscitent l'intérêt des spécialistes et affinent la description du système de l'ancienne langue. Richard Trachsler semble au contraire estimer qu'il est nécessaire de corriger en invoquant une mécanique du stemma qu'on pourrait reformuler en ces termes: si une leçon se trouve dans toutes les branches, elle est forcément authentique; *a contrario*, si la copie que vous avez choisie d'éditer fournit une leçon isolée ou attestée uniquement par les manuscrits de la même branche, cette leçon est suspecte et il importe d'en purger le texte imprimé. Or il me semble que ce raisonnement appelle plusieurs remarques.

Retoucher un manuscrit sur la foi du plus grand nombre présente à mes yeux le risque de rejeter un peu vite des leçons non dépourvues d'intérêt. Prenons l'exemple du conditionnel en § 5, 47 *Se vos créés bien ce que je vos enseignerioie et dirai*. Certes, sa coordination avec un futur étonne de prime abord, mais la virtualisation qu'il introduit nuance avec bonheur la réponse que Blaise adresse à ses interlocutrices. Le saint homme actualise par l'indicatif un *dire* ne tenant qu'à lui, mais il atténue par le conditionnel la portée d'un enseignement dont la réussite dépend aussi de la capacité des deux sœurs à l'entendre – et de fait, la suite du roman montrera la cadette indifférente à ces exhortations morales. À la différence de *dire*, *enseigner* implique un maître capable de délivrer un savoir et un élève acceptant ou non de le recevoir. Dans ces conditions, remplacer *enseignerioie* par *enseignerai* me paraît non seulement discutable, mais encore regrettable dans la mesure où la modification estomperait une finesse du texte. En poussant le raisonnement plus loin, on peut se demander s'il est plus probable qu'un scribe, lisant sur un feuillet deux futurs coordonnés, décide de substituer à l'un d'entre eux un conditionnel, ou qu'il efface cette disparité modale, faute d'avoir perçu la nuance de sens. Même si l'erreur d'inattention n'est jamais exclue, la leçon condamnée ici me paraît non seulement recevable grammaticalement, mais encore riche de signification, et en définitive elle pourrait même constituer un nouvel indice de l'ancienneté de *A*²⁰.

¹⁹ Voir C. FERLAMPIN-ACHER, «La parole dans le *Merlin* de Robert de Boron», *Merlin, Roman du XIII^e siècle*, sous la dir. de D. Quéruel et C. Ferlampin-Acher, Paris, Ellipses, 2000, pp. 89-104 et J.-Ch. PAYEN, «L'art du récit dans le *Merlin* de Robert de Boron, le *Didot Perceval* et le *Perlesvaus*», *Romance Philology*, 17 (1964), p. 570-585 – Réimpr.: *Fils sans père. Études sur le Merlin de Robert de Boron*, éd. D. Hüe, Orléans, Paradigme, 2000, pp. 137-55.

²⁰ On pourrait en dire autant de bien d'autres leçons isolées de *A*, mais les limites de cette réplique ne me permettent pas d'en dresser l'inventaire.

Les leçons isolées me semblent donc interprétables de deux manières diamétralement opposées. Soit la copie qui les contient est effectivement défectueuse et potentiellement ultérieure aux autres: elle est la seule à introduire une erreur dans une tradition préalablement existante – et l'on déconseillera de la retenir comme manuscrit de base. Soit au contraire elle conserve le souvenir d'une leçon supérieure mais plus difficile au niveau du sens ou de la forme, une *lectio difficilior* que la tradition manuscrite a gommée car elle ne la comprenait plus. Ce trait signe alors l'antériorité de cette copie et légitime son édition²¹. Richard Trachsler range les leçons isolées du manuscrit BnF 24394 dans la première catégorie en croyant y déceler les interventions plus ou moins heureuses d'un scribe. Personnellement, je les place dans la seconde et pense reconnaître en elles la trace d'un état ancien du texte, d'un archétype dont *A'* constituerait le plus proche témoin, en dépit de son appartenance à la famille (β), de ses deux passages remaniés et de ses inévitables erreurs.

Enfin, la méthode de correction par le stemma me paraît dévoiler ses limites lorsqu'elle aboutit à des propositions de retouche non seulement quand *A'* est seul contre tous, mais encore quand ses leçons sont confirmées par d'autres manuscrits, et même quand il est d'accord avec tous les manuscrits contre un²². Certes, il est alors possible d'alléguer que la correction s'impose car l'erreur est commune à tous les témoins de la même famille. La part de subjectivité de l'intervention me paraît toutefois importante. Ne risque-t-on pas de créer de toutes pièces un roman composite n'ayant peut-être jamais existé sous cette forme au Moyen Âge? Même si la tentation était grande de lisser une phrase en ajoutant ici un *lors* ou là un *mes*, j'ai préféré accepter les insuffisances du manuscrit qui m'avait paru le meilleur après l'analyse de l'ensemble des témoins, plutôt que de me lancer dans cette périlleuse reconstitution²³.

Il n'en reste pas moins que l'examen extrêmement méticuleux du manuscrit 24394 entrepris par Richard Trachsler suggère quelques rectifications utiles au niveau de l'établissement du texte imprimé²⁴. Je tiens à lui redire ici toute

²¹ Le manuscrit BnF 794 du *Chevalier au lion* présente de nombreux exemples de ces leçons isolées que les éditeurs successifs ont voulu faire disparaître en s'appuyant sur l'accord des autres manuscrits alors qu'elles se révèlent supérieures au niveau du sens et de la forme. Pour l'examen de ces cas, je me permets de renvoyer à mon édition, *op. cit.*, pp. 56-64.

²² Voir par exemple les corrections proposées en § 3, 10 alors qu'*A'* est confirmé par *B'C'G'*, en § 13, 53 (*B'C'G'F'T* s'accordent avec *A'*), en § 30, 67 (appui de *B'C'* avec *A'*) etc.

²³ Voir F. Lecoy, «Variations sur le texte du *Lai de l'ombre*», *Romania*, 103 (1982), p. 433-469, ici p. 468-469: «Il faut renoncer, dès que nous sommes en présence d'un certain nombre de témoins divergents d'une même œuvre, à l'espoir de restituer le texte "authentique" de l'œuvre, si tant est que cet adjectif ait eu un sens clair aussi bien pour les éditeurs que pour les lecteurs du moyen âge. Il faut nous contenter, après un tri préalable, de nous en remettre au guide que nous avons choisi et le retoucher le moins possible».

²⁴ Il faudrait corriger le texte imprimé en § 45, 34 et § 60, 9, la ponctuation en § 67, 65-66 et en § 97, 2-3, ainsi que la traduction en § 74, 8.

ma gratitude pour les avoir portées à mon attention ainsi que toute mon admiration pour son travail et sa maîtrise de la tradition manuscrite merlinienne. On ne peut qu'attendre avec la plus grande impatience l'édition de la *Suite Vulgate* du *Merlin* qu'il nous promet afin de découvrir sur quel manuscrit son choix se sera porté.

Corinne PIERREVILLE
 Université Jean Moulin – Lyon 3
 CIHAM – UMR 5648

A proposito di Eleazar Moiseevič MELETINSKIJ, *Il romanzo medievale. Genesi e forme classiche*. Edizione italiana a cura di Massimo Bonafin, con una postfazione di Alvaro Barbieri, Macerata, eum (Edizioni Università di Macerata), 2018, 426 pp.

Un essai monographique consacré au roman médiéval et écrit par le grand culturologue d'origine ukrainienne Eleazar Moiseevič Meletinskij a récemment été l'objet d'une traduction italienne publiée par les Éditions de l'Université de Macerata (eum). L'ouvrage, traduit pour la première fois dans une langue occidentale, représente le troisième chapitre d'une opération éditoriale lancée par Massimo Bonafin qui consiste en l'édition d'un triptyque d'ouvrages de Meletinskij, traduits du russe par Laura Sestri¹. *Il romanzo medievale* a en effet été précédé par la publication d'une étude monographique du récit bref (*Poetica storica della novella*, Macerata, eum, 2014; éd. origin. 1990) et d'un essai sur les archétypes (*Archetipi letterari*, Macerata, eum, 2016; éd. origin. 1994). L'opération parrainée par Massimo Bonafin présente l'intérêt d'avoir remis au premier plan le dernier volet de la production de Meletinskij qu'on peut considérer comme faisant partie de ses œuvres de maturité, jusque-là inconnues du public occidental, à l'exception d'une autre traduction, celle de la monographie sur la poétique historique de l'*epos* et du roman publiée dans les années 90 sur l'initiative de Cesare Segre (*Introduzione alla poetica storica dell'epos e del romanzo*, Bologna, Il

¹ La triple opération éditoriale est enrichie par les notes d'introduction de Massimo Bonafin qui précèdent chaque texte. Elles fournissent un cadre historico-critique à la genèse de l'œuvre ainsi qu'une clé de lecture de grande valeur pour apprécier la portée de la contribution du chercheur ukrainien aux études médiévales (et au-delà). En particulier, la traduction de *Il romanzo medievale* est encadrée par une introduction de l'éditeur et une postface d'Alvaro Barbieri qui mettent en lumière certains points fondamentaux de la réflexion de Meletinskij sur le roman médiéval de matière bretonne.

Mulino, 1993; éd. origin. 1986). Bien que *Il romanzo medievale* soit le dernier volume de cette quadrilogie à avoir été traduit en langue italienne, il est, si on suit l'ordre chronologique de la composition, en réalité le premier: l'ouvrage a en effet été publié à Moscou en 1983².

La tétralogie des œuvres que nous venons de mentionner peut être considérée comme un projet scientifique unique et très cohérent. Combinés ensemble, les quatre essais dressent, comme dans un extraordinaire polyptyque, un cadre descriptif des formes narratives classiques de la tradition eurasiennne, et à cet effet, Meletinskij s'appuie sur une grammaire des sujets qu'il analyse avec une remarquable complexité méthodologique. Il s'agit d'un comparatisme aux proportions extraordinaires, capable de mettre en dialogue la perspective philologique et littéraire avec la perspective ethno-mythographique et folklorique, selon une logique qui procède de haut en bas, mais aussi de bas en haut, en générant des échanges vertueux qui mettent constamment en jeu traditions populaires et traditions culturelles sans établir une bipartition nette. L'analyse conduite dans *Il romanzo medievale* part du roman gréco-byzantin et nous mène au roman médiéval de l'Extrême-Orient, tout en passant par la production narrative courtoise occidentale et par l'*epos* romanesque médiéval en langue persane et géorgienne.

L'étendue du corpus considéré par l'auteur est extraordinaire et Cesare Segre, dans son introduction à l'édition italienne de l'étude de Meletinskij sur la poétique historique de l'*epos* et du roman, ne pouvait manquer de souligner «l'immensité de l'horizon (du continent antique au Japon)», ainsi que «la capacité à organiser les données se rapportant à un nombre extraordinaire de littératures³». Cette approche, selon Segre, a pu provoquer un sentiment de dépaysement chez le lecteur occidental, accoutumé à considérer les matériaux folkloriques comme subordonnés à un développement essentiellement littéraire et cultivé. La «proposition de classification primaire des genres littéraires comme entités dont on peut étudier le développement et les transformations dans le temps et l'espace [...] sans avoir à soumettre leur cohérence à un doute méthodique⁴» était aussi

² Le lecteur attentif y dénicherait facilement quelques réflexions sur le roman dans les pages de l'essai sur la poétique historique de l'*epos* et du roman; Meletinskij présente également ses réflexions sur le roman médiéval d'une manière plus concise dans «Il romanzo medievale europeo (Chrétien de Troyes) in prospettiva comparativa», dans *Tre lezioni di poetica storica e comparata*, éd. R. Giomini, C. Lasorsa Siedina, Roma, CID Tor Vergata, 1992, pp. 67-88; mais ce sont deux contributions postérieures à *Il romanzo medievale*, œuvre dans laquelle le culturologue présente ses théories d'une manière plus articulée et complète.

³ Cesare SEGRE, «Introduzione all'edizione italiana», dans E.M. MELETINSKIJ, *Introduzione alla poetica storica dell'epos e del romanzo*, Bologna, Il Mulino, 1993 (éd. origin. Moskva 1986), pp. 9-15, à la p. 9. Ici et ailleurs: sauf mention contraire, c'est nous qui traduisons les citations figurant dans les publications italiennes auxquels nous nous référons.

⁴ *Ibid.*, p. 10.

inhabituelle pour un esprit occidental. Enfin le concept du roman de Meletinskij, «intuitif ou peut-être plutôt opératif: au point d'être employé sans souci aussi pour l'Orient chrétien et, progressivement, même pour le Japon⁵» participait de même à ce sentiment d'étrangeté. Segre, bien entendu, reconnaît la valeur d'un tel emploi opératif du concept de roman⁶; cependant, derrière ces mots il n'est pas difficile d'entrevoir la vieille polarisation entre deux écoles: celle qui privilégie l'approche historique, l'étude de la spécificité, de la différence, et celle qui favorise une approche thématique et formelle, l'identification de grands dénominateurs communs.

Cette opposition s'accompagne d'une seconde dialectique, qui met le statut des traditions folkloriques et de la culture dite «populaire» face à l'élaboration littéraire comme expression d'une culture savante. Les contributions de certains médiévistes au cours des dernières décennies⁷ ont démontré l'inefficacité d'un modèle bipartite entre culture savante et culture populaire pour décrire le système culturel du Moyen Âge et, surtout, que la tradition populaire ne pouvait être simplement définie par un paradigme contrastif⁸, paradigme qui fait de la tradition un ensemble qui ne pouvait être identifié simplement par opposition à la culture des élites. Au contraire, depuis le XI^e siècle, la culture du Moyen Âge doit être considérée comme un système composite de cultures lesquelles, plutôt que de s'opposer globalement, s'interpénètrent et s'influencent mutuellement⁹: en effet, la culture «populaire» est la culture de tous, un patrimoine transversal qui appartient à l'ensemble de la société, y compris au clergé et à l'aristocratie¹⁰. Le roman médiéval, produit littéraire d'une idéologie aristocratique, montre, par le degré élevé de matériaux folkloriques et merveilleux

⁵ *Ibid.*, p. 13.

⁶ «la valorisation des motifs folkloriques est captivante et, dans de nombreux cas, révélatrice: elle représente donc une proposition alternative à nos habitudes historiographiques invétérées» (*Ibid.*, p. 10).

⁷ Voir, parmi d'autres, Carlo DONÀ, «Tradizioni etniche e testo letterario», dans *Lo spazio letterario del Medioevo*, 2, *Il Medioevo volgare*, dir. P. Boitani, M. Mancini, A. Varvaro, vol. I, *La produzione del testo*, t. I, Roma, Salerno, 1999, pp. 307-35; Massimo BONAFIN, «Tempi brevi, tempi lunghi», dans *Culture, livelli di cultura e ambienti nel Medioevo occidentale. Atti del IX convegno della Società Italiana di Filologia Romanza*, dir. F. Benozzo, G. Brunetti, P. Caraffi, A. Fassò, L. Formisano, G. Giannini, M. Mancini, Roma, Aracne, 2012, pp. 1091-1110; Alberto VARVARO, *Apparizioni fantastiche. Tradizioni folcloriche e letteratura nel medioevo: Walter Map*, Bologna, Il Mulino, 1994.

⁸ Voir à ce propos DONÀ, «Tradizioni etniche e testo letterario», p. 315.

⁹ Cf. VARVARO, *Apparizioni fantastiche*, pp. 202-204.

¹⁰ L'absence de fracture culturelle entre les traditions orales et savantes est témoignée par un milieu aristocratique multiculturel comme la cour de Henri II Plantagenêt, à laquelle étaient liés des «collecteurs» de matériaux populaires comme Marie de France et Walter Map (DONÀ, «Tradizioni etniche e testo letterario», p. 319).

qu'il contient, que les élites ont apprécié et partagé l'héritage folklorique; les romanciers du Moyen Âge, comme l'a remarqué Claude Lecouteux, sont «un maillon dans la chaîne de la longue durée et servent, *volens nolens*, de relais¹¹» par l'intermédiaire desquels les traditions orales deviennent partie intégrante de la littérature écrite. La culture populaire ne peut donc être ignorée si l'on veut comprendre les racines profondes et la genèse du roman. La tradition populaire constitue aussi en soi un univers hétérogène et stratifié: seule «une recherche circonspecte fondée sur une comparaison extrêmement large» peut faire face à une «stratigraphie culturelle» aussi complexe et insaisissable¹² que celle qui résulte des réserves de matériaux traditionnels, dont «les “affleurements” dans les textes» sont «discontinus dans l'espace et le temps¹³». Telles sont précisément les prémisses méthodologiques qui animent l'approche de Meletinskij du roman médiéval. Cette approche est de nature culturologique au sens le plus large du terme: son étude est le résultat d'une opération comparatiste qui se déploie non seulement sur un axe horizontal d'une amplitude impressionnante (entre Occident et Orient); mais aussi sur l'axe vertical, diastatique, puisqu'il n'y a aucune distinction entre culture haute et basse, entre folklore et littérature. Meletinskij est convaincu que contes de fées, récit bref, roman, *epos*, ne doivent pas être confinés dans des cases hermétiques, mais que tous partagent les mêmes modèles et les mêmes racines profondes.

Pour une «poétique historique» du roman

L'horizon d'approche de Meletinskij peut être mieux compris si l'on considère la position de l'auteur dans la tradition de la critique littéraire soviétique. Le nom du culturologue russe, en Occident, était souvent associé à celui de Vladimir Propp et de l'école sémiotique de Moscou et Tartu. Cependant, l'approche comparative de Meletinskij est plutôt redevable à la tradition historique-philologique et culturelle d'Aleksandr Nikolaevič Veselovskij, dont notre auteur se considère l'«arrière-petit-fils¹⁴», une tradition que Veselovskij appelle «poétique

¹¹ Claude LECOUEUX, «L'arrière-plan des sites aventureux dans le roman médiéval», *Études Germaniques*, 46 (1991), pp. 293-304, à la p. 304, n. 29.

¹² «Le caractère oral de la tradition littéraire est sans doute une manifestation de l'altérité du Moyen Âge qu'aucun effort herméneutique n'est aujourd'hui capable de réaliser pleinement» (Hans Robert JAUSS, *Alterität und Modernität der mittelalterlichen Literatur*, München, Wilhelm Fink Verlag, 1977, p. 16). La traduction est notre.

¹³ DONÀ, «Tradizioni etniche e testo letterario», p. 320.

¹⁴ E.M. MELETINSKIJ, «La poetica storica. Lineamenti e prospettive», dans *Tre lezioni di poetica storica e comparata*, éd. R. Giomini, C. Lasorsa Siedina, Roma, CID Tor Vergata, 1992, p. 89-118, à

historique». Alors que «l’histoire littéraire met l’accent sur le changement»¹⁵, la poétique historique met au contraire l’accent «sur l’unité du processus littéraire, sur sa continuité et sa cohérence non seulement dans l’espace mais aussi dans le temps»¹⁶. La poétique historique de Meletinskij considère donc l’histoire de la littérature comme l’histoire d’un devenir dans lequel il est possible d’isoler une sorte de bruit de fond, composé des processus artistiques, des motifs, des modèles des genres: les éléments de ce terreau commun sont continuellement réactivés par les œuvres littéraires au fil des siècles, où ils se transforment sans que leur nature profonde n’en soit modifiée¹⁷. Cette recherche des invariants et des modèles qui se maintiennent au-delà des distances et des époques historiques est particulièrement évidente dans l’ouvrage consacré aux archétypes littéraires, où Meletinskij analyse la tradition critique occidentale pour élaborer un modèle théorique. Contrairement à Carl Gustav Jung, qui considère l’archétype comme une figure-clé, ou un objet-symbole, d’après le culturologue ukrainien les archétypes littéraires sont essentiellement des récits, des trames narratives. Sa conception des archétypes est en partie redevable à ce que Veselovskij appelle la «poétique des sujets»¹⁸. Pour ce dernier cependant, le sujet consiste en une combinaison complexe de motifs: alors que les motifs ont pu se former au même moment à différentes latitudes, un sujet ne peut apparaître que dans un lieu unique, à partir duquel il se diffuse. Meletinskij rejette cette position, en soutenant que le sujet lui-même peut tirer son origine dans des lieux éloignés dans l’espace¹⁹; il fait ainsi appel à

la p. 114. Meletinskij avait été l’élève de Victor Maksimovič Žirmuskij, qui était disciple de F.A. Braun, élève direct de Veselovskij. V.M. Žirmuskij était le seul qui, dans les années trente et quarante du XX^e siècle, avait continué l’école de Veselovskij et sa «poétique historique». Pour toutes ces considérations et pour un encadrement historique et culturel de la formation scientifique de Meletinskij, voir M. BONAFIN, «Eleazar Moisevič Meletinskij, i giorni e le opere», dans E.M. MELETINSKIJ, *Poetica storica della novella*, éd. italienne par les soins de M. Bonafin, Macerata, eum, 2014, pp. I-XXII; *Id.*, «Rileggere Meletinskij e la poetica storica della novella», dans *Le forme e la storia* n.s. VI, 2013, 2, pp. 19-26.

¹⁵ BONAFIN, «Eleazar Moisevič Meletinskij, i giorni e le opere», p. IX.

¹⁶ MELETINSKIJ, «La poetica storica. Lineamenti e prospettive», p. 93, 98.

¹⁷ *Ibid.*, p. 98.

¹⁸ Cf. A.N. VESELOVSKIJ, «La poetica degli intrecci (1892-1906)», dans *La cultura nella tradizione russa del XIX e XX secolo*, dir. D’Arco Silvio Avalle, Torino, Einaudi, 1982², pp. 77-87.

¹⁹ Voir MELETINSKIJ, «La poetica storica. Lineamenti e prospettive», pp. 102-103, 109-110; *Id.*, *L’étude structurale et typologique du conte*, dans V. PROPP, *Morphologie du conte*, suivi de *Les transformations des contes merveilleux* et de E.M. Mélétskij, *L’étude structurale et typologique du conte*, Paris, Seuil, 1970, p. 201-254, à la p. 203; A. BARBIERI, M. BONAFIN, «Gli archetipi e i testi: quasi un’introduzione», dans *Gli archetipi e i testi: modelli, metodi, interpretazioni*, dir. A. Barbieri, M. Bonafin, R. Caprini = *L’immagine riflessa. Testi, società culture*, n.s. XXVII (2018), 1-2, pp. 1-16, en part. les pp. 8-9; Rita CAPRINI, «Sul concetto di archetipo nel Novecento», dans *Gli archetipi e i testi: modelli, metodi, interpretazioni*, pp. 17-37, en part. les pp. 29-32.

Propp²⁰, qui a montré que l'élément minimal de l'intrigue peut coïncider avec la fonction narrative. Cette idée de Meletinskij d'un «archétype narratif» est d'une importance fondamentale, car elle place le concept de sujet au centre même de la mémoire culturelle et de sa transmission, tout en jetant les bases théoriques pour l'identification d'une relation étroite entre conte de fées et roman.

Cet extraordinaire travail d'inventaire et de comparaison de la production romanesque au Moyen Âge, dans ses différentes déclinaisons et à de diverses latitudes, s'inscrit sans doute dans cette approche méthodologique que nous appelons anthropologie littéraire. Contrairement à l'érudit littéraire, en effet, l'anthropologue de la littérature emprunte son matériel de travail au folkloriste et ne cherche pas à établir une relation de dérivation entre une ou plusieurs sources littéraires mais pose son regard sur un large horizon textuel qui comprend des matériaux hétérogènes, extraits de répertoires différents et parfois très éloignés dans le temps et l'espace. Le regard d'en haut, s'il peut sembler à première vue dépaysant à cause du vertige provoqué par l'immensité des espaces survolés, allume parfois l'étincelle qui permet d'éclaircir la complexité du paysage²¹.

Cependant, une enquête qui se veut complète ne peut privilégier uniquement une étude à distance: on risquerait ainsi de perdre ces clés herméneutiques que seul un focus proche, zoomé et une mise en contexte rigoureuse peuvent assurer. Meletinskij est loin de courir ce risque: le culturologue est parfaitement à l'aise dans la «longue durée» et la «courte durée²²»; en d'autres termes, il est capable de se déplacer facilement entre deux diachronies différentes. La première diachronie concerne la perspective temporelle longue et dilatée, celle des objets transculturels et transhistoriques: le champ d'investigation de ces objets – mythologèmes, motifs et archétypes susceptibles de préserver leur essence au-delà des déclinaisons spatiales et temporelles – correspond à celui de l'anthropologie

²⁰ Meletinskij reconnaît à Propp le mérite de s'être consacré non seulement à la poétique structurale-descriptive, avec *Morphologie du conte* (Paris, Seuil, 1965; éd. origin. Leningrad 1928), mais d'avoir aussi compris la valeur de la poétique historique, avec *Les racines historiques du conte merveilleux* (Paris, Gallimard, 1983, éd. origin. Leningrad 1946), où il établit un lien entre les rites initiatiques et l'origine des contes de fées. Meletinskij souligne que «pour Propp, la morphologie ne constituait justement pas un but en soi et qu'il ne tendait pas vers une description des procédés poétiques en eux-mêmes. Il voulait au contraire découvrir la spécificité du conte merveilleux en tant que genre, afin de trouver par la suite une explication historique à son uniformité» (MELETINSKIJ, «L'étude structurale et typologique du conte», p. 202).

²¹ Pour quelques réflexions de méthode et d'analyse sur la relation entre la perspective traditionnelle et la perspective anthropologique dans l'étude des littératures romanes du Moyen Âge, voir A. BARBIERI, «Folclore e letteratura medievale romanze: note di antropologia del testo», dans *Études romanes. Hommages offerts à Florica Dimitrescu et Alexandru Niculescu*, dir. D.O. Cepraga, C. Lupu, L. Renzi, 2 vol., București, Editura Universității din București, 2013, 1, pp. 72-79.

²² Pour la dialectique entre les deux diachronies et pour les implications en herméneutique littéraire, voir BONAFIN, «Tempi brevi, tempi lunghi».

textuelle; la deuxième diachronie, celle qui concerne des intervalles plus rapprochés, correspond au champ d'investigation d'une perspective historiciste et ponctuelle, qui opère une focalisation sur l'objet de la recherche pour analyser celui-ci en détail et en contexte. Meletinskij possède la capacité extraordinaire d'assimiler une quantité énorme de matériaux hétérogènes et de les classer sous une forme taxonomiquement organisée. Il s'agit d'un érudit capable de discuter de la littérature gallo-romane et de la littérature japonaise avec une compétence étonnante, mais aussi d'un savant capable de combiner l'analyse linguistique et littéraire pour démontrer l'origine folklorique de l'*epos* scandinave (*L'Edda et les premières formes de l'épopée*, 1968²³). Il est, en somme, un comparatiste omnivore, mais philologiquement pointu. Cette précision apparaît, par exemple, dans les pages que l'auteur consacre à Boccace – dans son essai sur la poétique du récit bref. On la voit aussi dans l'extraordinaire synergie de rigueur philologique et de sensibilité herméneutique avec laquelle il aborde le sujet de Tristan et les œuvres de Chrétien de Troyes. Ces prospections sont encore plus étonnantes si l'on considère le milieu dans lequel Meletinskij a travaillé et où ses réflexions se sont développées. L'érudit ne travaillait pas à la Bibliothèque Nationale de France, mais à Moscou, à l'Institut de Littérature mondiale, sous le régime soviétique: ainsi, le support bibliographique qu'il utilise remonte aux années 1970 et peut parfois paraître dépassé. De plus, il ne faut pas oublier qu'un comparatisme à vocation universaliste était mal vu par le régime soviétique, qui stigmatisait toute opération culturelle ayant un soupçon de cosmopolitisme. Tout cela n'empêche pas l'auteur de saisir la nature et la valeur des composantes archaïques qui caractérisent les romans de Tristan, ou les œuvres de Chrétien de Troyes. Tout le travail de Meletinskij est, après tout, animé par le désir d'élargir les horizons méthodologiques, de construire «un pont entre les sciences humaines et les sciences exactes, au nom de cette primauté de la connaissance rationnelle, de la nécessité de tracer les constantes profondes sous le chaos de la surface²⁴». Cette perspective permet de faire ressortir ces plis cachés, ces côtés sombres et ces traits imparfaitement définis qui trouvent leur évidence dans le regard comparatif et se révèlent pertinents et importants.

²³ E.M. MELETINSKIJ, *The Elder Edda and early forms of the epic*, traduit par Kenneth H. Ober, Trieste, Parnaso, 1998 (éd. origin. 1968).

²⁴ BONAFIN, «Eleazar Moiseevič Meletinskij, i giorni e le opere», p. XIV. Ces paroles de Meletinskij lui-même sont significatives à cet égard: «Si mes forces sont suffisantes pour ne pas baisser les yeux devant le chaos de la vie, je peux peut-être, sans trop d'illusions, donner un sens conscient à ma vie et à celle de mes proches» (*Ibid.*, p. I).

Roman et noyau initiatique

Il convient de mentionner en particulier la maîtrise avec laquelle Meletinskij identifie le complexe initiatique qui innerve le *Conte du Graal*, «une sorte d'histoire d'initiation [...] du chevalier idéal» (p. 103). Celle-ci se déroule en plusieurs étapes: l'«adolescence délicate» de Perceval, caractérisée par la naïveté typique d'un personnage de conte de fées et par l'enfermement dans une dimension protégée, telle une cage dorée l'éloignant du monde masculin de la chevalerie, que tente en vain de lui faire subir sa mère; sa séparation du monde maternel et féminin et son entrée dans la société masculine, qui coïncide avec la fin de l'adolescence, de la naïveté et qui fait figure d'étape vers la maturité; l'adoubement rituel et la consécration comme chevalier sous l'observance des préceptes de Gorneman de Goort. Meletinskij, cependant, ne se limite pas à enregistrer une série d'indices qui relèvent du complexe initiatique. Pour ce dernier, le point de départ de l'initiation de Perceval réside dans sa rencontre, au début du roman, avec les cinq chevaliers: comme dans «tout conte de fées “primitif”, des hommes masqués, membres d'une société secrète masculine, représentant, probablement, des ancêtres ou des démons, entraînent le garçon dans les bois», où «ils attirent l'attention et enchantent le petit garçon» (p. 103-104). Il s'agit de la première étape de l'évolution du héros que Joseph Campbell dénomme «l'appel de l'aventure²⁵». L'épiphanie synesthétique des chevaliers, qui se manifeste d'abord par le vacarme démoniaque de leur chevauchée et ensuite par l'éclat angélique de leurs armes²⁶, a lieu dans la forêt, endroit privilégié de l'initiation²⁷, et se joue sur le registre d'une irruption fantastique et tonnante de l'inouï, d'une séduction éblouissante et inéluctable²⁸. Le héros est ainsi confronté à un appel qui déclenche un «lever du rideau sur un mystère de transfiguration – un rite, ou

²⁵ «En tant que manifestation préliminaire des pouvoirs qui entrent en jeu», l'apparition d'un «hérald» qui «surgit par miracle» provoque une «crise» qui coïncide avec «l'appel de l'aventure»: voir Joseph CAMPBELL, *The hero with a thousand faces*, New York, Bollingen Foundation, 1949 (éd. française *Le héros aux mille et un visages*, Paris, Éditions Oxus, 2010, d'où nous citons, p. 55).

²⁶ Sur ces aspects voir A. BARBIERI, «La “voce” degli Estranei: fragori iniziatici nel bosco di Perceval (*Le Conte du Graal*, vv. 69-124)», dans Antonio Pioletti, Mirella Cassarino (dir.), *Lo straniero nella letteratura = Le Forme e la storia*, n.s. XI, 2018, 2, pp. 17-33; *Id.*, «Luce e colori: l'epifania demonica dei cavalieri (*Le Conte du Graal*, vv. 125-158)», *Italica Belgradensia*, n.s., *Studi in onore di Mirka Zogović* (2019), pp. 19-42.

²⁷ Comme le remarque Heinrich Zimmer, la forêt «a toujours été un lieu d'initiation»: cet «empire de ténèbres», ce «terrifiant abîme» renferme «les choses obscures et interdites». H. ZIMMER, *Le Roi et le cadavre*, Paris, Fayard, 1978 (éd. origin. Princeton 1948), pp. 70-71.

²⁸ «L'arrivo inatteso dei cinque cavalieri è un evento che sconvolge la linearità routinaria e la “legalità” del quotidiano, rompendo il flusso delle esperienze comuni. Vestiti di un chiarore sfolgorante, gli ospiti incogniti escono dalla foresta come un'apparizione di sogno. L'eroe predestinato assiste con animo affascinato a una epifania improvvisa di uomini mascherati, coperti di ferro e ra-

un moment de passage spirituel», qui équivaut «à une mort et à une naissance²⁹». Meletinskij entre dans le vif du sujet lorsqu'il identifie les palimpsestes profonds de la séquence initiale du *Conte du Graal*: les questions de Perceval et les réponses des chevaliers rappellent «le dialogue rituel archaïque comme moyen d'acquérir la "sagesse" du novice-débutant» (p. 104). D'un côté, donc, la rencontre de Perceval avec les cinq chevaliers marque l'appel inévitable de l'aventure, la première étape de l'initiation du héros et l'anticipation de l'apprentissage du chevalier, qui s'accomplira avec Gorneman; de l'autre, le dialogue de Perceval avec le maître des chevaliers est conçu comme un dialogue entre l'initiateur et l'initié, et s'impose comme un préalable aux questions rituelles que Perceval ne posera pas au Roi Pêcheur (p. 104).

Les pages consacrées au *Conte du Graal* sont le cœur génétique du parallélisme que Meletinskij établit – depuis le début – entre roman et conte de fées, c'est-à-dire le noyau initiatique. L'utilisation de motifs liés au rituel initiatique révèle, pour Meletinskij, «un lien génétique profond entre le roman chevaleresque et le conte de fées héroïque» (p. 106) qui se crée à un niveau, qui est purement celui d'un genre. Le roman chevaleresque breton, donc, cet univers arthurien peuplé de chevaliers errants et de forêts mystérieuses où dans chaque recoin se cache un défi merveilleux à surmonter, et archaïque, auquel Chrétien de Troyes donne une forme indélébile à partir de matériaux folkloriques, n'est qu'une sublimation, en termes initiatiques, des aspirations et expériences des *juvenes* du XII^e siècle. Le héros arthurien, en somme, est «le corps transfiguré d'une idée³⁰».

Roman et conte de fée

Voici les éléments qui, d'après l'auteur, caractérisent le roman breton courtois:

1. un intérêt accru pour les héros individuels et leurs aventures. Cette attention à la perspective individuelle serait déjà présente dans les chansons de geste plus tardives, qui «ouvrent presque la voie au roman» (p. 37);

2. le développement d'une prise de conscience de l'auteur dont le nom, contrairement au nom de l'auteur des chansons de geste, est connu: cet aspect

dianti, che ridestano in lui il senso di una vocazione imperiosa per le armi e la cavalleria» BARBIERI, «Luce e colori: l'epifania demonica dei cavalieri (*Le Conte du Graal*, vv. 125-158)», pp. 22-23.

²⁹ «l'horizon de la vie familière s'élargit, les vieux concepts, idées et schémas émotionnels désormais ne conviennent plus: le moment de franchir le seuil est proche. Cf. CAMPBELL, *The hero with a thousand faces*, p. 55.

³⁰ ZIMMER, *Le Roi et le cadavre*, p. 77.

implique non seulement une revendication de nature créative et littéraire, mais aussi le refus d'une autorité «collective», issue de la tradition;

3. la fracture avec la thématique historique et le recours à une atmosphère féerique – absente dans la chanson de geste – qui comporte la mise en scène de motifs de conte de fées et du fantastique.

4. une évolution en deux étapes: dans la première phase, il y a une analogie avec le conte de fées, tandis que la seconde phase est marquée par l'apport fondamental de la lyrique et de l'idéologie courtoise. Le roman de Tristan et Yseut est l'œuvre emblématique de la première étape, tandis que les romans de Chrétien de Troyes correspondent à la deuxième étape, l'époque «classique» du roman médiéval;

5. cette dichotomie se reflète dans la composition du roman et plus particulièrement dans les œuvres de Chrétien de Troyes, où l'on peut observer une certaine bipartition³¹. Dans la première partie du roman il y a une plus grande présence d'éléments et de sujets typiques des contes de fées; le passage entre la première et la deuxième partie se produit à travers une crise, l'intériorisation d'un conflit qui naît, caractéristiquement, de la violation de l'équilibre entre amour et chevalerie; la deuxième partie du roman est quant à elle la plus «romanesque», l'équilibre entre les deux parties du conflit est trouvé, le texte tend vers une harmonisation. Dans la première étape du roman, celle représentée par le roman de Tristan et Yseut, le conflit est présent mais il n'y a pas encore de solution harmonieuse.

On voit qu'une partie substantielle du livre de Meletinskij est consacrée au roman breton, mais l'analyse du culturologue ne se limite pas au Moyen Âge occidental; elle embrasse un *corpus* qui s'étend de l'Occident à l'Orient, pour mettre en évidence une série d'affinités qui ne sont pas d'ordre phylogénétique, mais de caractère typologique. Ainsi, par exemple, l'épopée romanesque persane *Vis et Rāmin* de Gorgānī, tout comme *Tristan et Yseut*, représente la première phase du roman, tandis que les œuvres de Nezāmī, en particulier *Khosrov et Shīrīn*, correspondent à la phase «classique» du roman médiéval, tout comme les romans courtois de Chrétien de Troyes.

Le comparatisme de Meletinskij, cependant, ne se limite pas à établir des parallèles. Le culturologue propose un système où la ressemblance est aussi recherchée dans la distance, la continuité dans la discontinuité, le fil rouge là où il n'y a aucun lien apparent. Dans cette perspective, il identifie une caractéristique

³¹ Sur la bipartition du roman, voir au moins Reto R. BEZZOLA, *Le sens de l'aventure et de l'amour (Chrétien de Troyes)*, Paris, La Jeune Parque, 1947, pp. 81-86; Donald MADDUX, «Trois sur deux: théories de bipartition et de tripartition des œuvres de Chrétien de Troyes», *Œuvres & critiques*, v, 2, 1980-1981, pp. 91-102.

constante du roman médiéval qui transcende les limites géographiques et culturelles: l'héritage partagé d'une expérience lyrique, laquelle innerve les sujets des contes de fées d'une nouvelle profondeur psychologique. Cette imprégnation se constate à toutes les latitudes du roman médiéval: l'expérience de la lyrique des troubadours du Midi de la France joue un rôle fondamental dans la composante courtoise du roman breton; de même, l'idéologie soufie contribue à forger le roman persan, tout comme la philosophie du *mono-no aware* imprègne la production narrative japonaise.

Quant à «l'atmosphère féerique» (p. 37) du roman courtois, elle avait déjà fait l'objet de l'analyse magistrale du romaniste allemand Erich Auerbach. Le sixième chapitre de *Mimesis* (1946) se penche en effet sur l'élément féerique (*märchenhaft*) du roman courtois: d'après Auerbach, cet «élément mystérieux» est employé pour façonner un idéal chevaleresque, qui trouve dans la matière de Bretagne un terrain propice à son développement. L'atmosphère du conte de fées est ainsi «l'élément nourricier du roman courtois», dont l'essence est l'aventure; une aventure qui se déroule en rencontres et «périls fantastiques». Les pages d'Auerbach sur l'élément féerique du roman courtois, toujours pertinentes dans leur puissance évocatrice et dans leur perspicacité herméneutique, sont néanmoins caractérisées aussi par une certaine indétermination terminologique. Derrière la constellation taxonomique employée par Auerbach se cache en fait le même objet conceptuel multiforme auquel Zimmer fait référence lorsqu'il parle de *faerie* en relation avec le roman arthurien³²: cet objet conceptuel correspond à un ensemble d'aspects merveilleux et de palimpsestes folkloriques, et traduit la volonté d'évoquer les grandes mythologies populaires européennes et surtout le folklore des contes de fées, dans l'acception de Propp et de Meletinskij, en référence à une constellation d'éléments archétypiques, notamment celui de l'initiation.

S'il existe une «analogie certaine entre le conte populaire et le roman médiéval», Meletinskij constate en revanche que pour les personnages, les motifs et la structure, la comparaison entre les deux formes narratives est «essentiellement asymétrique³³»: non seulement le héros du roman oppose une profondeur psychique à l'unidimensionnalité du personnage du conte, mais la représentation du monde et le statut du fantastique sont aussi radicalement différents. Si le contexte socioculturel du conte est un contexte «anhistorique», où «le naturel et le surnaturel s'enchevêtrent dans un rapport primordial d'appartenance», le roman, au contraire, «tient d'un monde où cette unité ontologique initiale a disparu à

³² De même, Varvaro évoque l'élément «fantastique» ou le «fond magique» du roman breton. Voir VARVARO, *Apparizioni fantastiche, passim*; *Id.*, *Il fantastico nella letteratura medievale, passim*; *Id.*, *Letterature romanze del medioevo*, Bologna, Il Mulino, 1985, p. 297.

³³ Voir Michel STANESCO, Michel ZINK, *Histoire européenne du roman médiéval. Esquisse et perspectives*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992, pp. 16-19.

jamais», il relève d'une polarité entre l'ici et l'ailleurs, le proche et le lointain, le réel et l'irréel. L'errance du chevalier représente ainsi «la tentative de trouver un pont entre ces deux régions de l'être, de réinstaurer, au moins provisoirement, l'unité merveilleuse d'avant cette dissociation métaphysique³⁴». L'émancipation de l'individu devient possible grâce à une relation plus libre avec le dogme chrétien et les symboles mythologiques. Il s'agit de ce que Peter Brown a appelé, dans les mêmes années, le «désengagement des deux sphères du sacré et du profane³⁵». Le roman médiéval a exploité une vaste réserve de thèmes et de motifs, et cette exploitation a déclenché un «processus ascendant, non vers de nouvelles valeurs religieuses, mais vers les sens littéraires³⁶».

Le roman médiéval entre démythologisation et re-mythologisation

Comme en témoigne le sous-titre de l'œuvre, Meletinskij isole, dans l'évolution du roman, les formes qui appartiennent à la phase «classique» du roman, et qui sont réalisées entre les XI^e et XIII^e siècles en Orient comme en Occident. Cette phase de la production romanesque est représentée par certains auteurs qui peuvent être considérés à leur tour comme des «classiques», comme Chrétien de Troyes, Nezāmī ou Murasaki Shikibu. Chrétien de Troyes joue un rôle central dans l'évolution du roman breton grâce à son influence énorme, qui a quasi colonisé l'imaginaire. Ses œuvres lui ont immédiatement garanti le statut de classique. En effet, on a l'impression qu'après Chrétien il est impossible de ne pas être confronté à son influence, et que tout ce qui est écrit dans le domaine arthurien tient compte de sa leçon, de son modèle, même si c'est pour le nier ou le réfuter. Non seulement Chrétien est le créateur d'un genre, mais il est aussi le codificateur d'un univers fictif basé sur l'opération de stylisation et de civilisation d'un répertoire folklorique. Ses œuvres déclenchent un processus d'accu-

³⁴ *Ibid.* Ces mots se réfèrent essentiellement à la notion de ce que Mircea Eliade appelle la «nostalgie des origines», réactualisation de l'*illud tempus*, c'est-à-dire le temps ontologique par excellence, «le Temps mythique primordial rendu présent», répétition de la cosmogonie, qui est la suprême manifestation divine, manifestation de la puissance et de la créativité. Voir M. ELIADE, *Le sacré et le profane* (1965), Paris, Gallimard (éd. origin. *Das Heilige und das Profane*, Hamburg, Rowohlt Taschenbuchverlag GmbH, 1957), pp. 63-64. Sur la notion de nostalgie des origines, voir au moins, du même auteur, *Traité d'histoire des religions*, Paris, Payot, 1948; *Id.*, *Le mythe de l'éternel retour. Archétypes et répétition*, Paris, Gallimard, 1949; *Id.*, *Le Chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, Paris, Payot, 1968²; *Id.*, *La nostalgie des origines. Méthodologie et histoire des religions*, Paris, Gallimard, 1971 (éd. origin. Chicago 1969).

³⁵ Peter BROWN, «La société et le surnaturel: une transformation médiévale», dans *Id.*, *La société et le sacré dans l'Antiquité tardive*, Paris, Seuil, 1985, pp. 245-72, p. 247.

³⁶ VARVARO, *Letterature romanze del medioevo*, p. 280.

turation, de restructuration et de re-détermination de la matière archaïque. Là où Chrétien passe, le mythe celtique demeure et garde son essence, mais il subit une restructuration et une reformulation et les structures sous-jacentes, elles, sont soumises à un travail de réécriture et de réadaptation. Tout cela donne à l'auteur une centralité incontestée, ce que Meletinskij reconnaît avec justesse.

Les raisons pour lesquelles Chrétien de Troyes a joué un rôle central dans la genèse du roman occidental médiéval peuvent être brillamment résumées par ces mots de Jean Frappier pour qui Chrétien a été, dans un certain sens, «l'Ovide d'une mythologie celtique en voie de désintégration³⁷». La définition de Frappier est une provocation qui contient des éléments de vérité. En effet, l'opération de sécularisation et de rationalisation – ainsi que de stylisation – des mythologies archaïques (opération qui, néanmoins, ne modifie pas totalement les éléments puisque beaucoup demeurent reconnaissables et attribuables au domaine folklorique), rapprocherait, dans son mode et ses effets, le rôle de Chrétien de celui d'Ovide. Dans les deux cas, il est question de deux grands répertoires de mythes et de légendes qui font l'objet d'une transposition s'opérant sous le signe de l'évhémérisation et de la sécularisation. Cette transposition consiste d'une part en une purge partielle – ou un désamorçage – des éléments les plus nettement fantastiques, à savoir les aspects liés à ce genre de merveilleux enraciné dans le folklore; d'autre part en une réorganisation des matériaux folkloriques et archaïques, en conformité avec l'idéologie du nouveau sujet romanesque. Ces éléments sont réintégrés dans un cadre où le filigrane folklorique est présent, mais d'une manière moins saillante; au contraire, elle est ramenée à un ordre de pensée où les aspects séculiers, laïques, rationnels l'emportent sur le trouble et le frisson sacré du folklore. Heinrich Zimmer l'avait déjà remarqué dans les années 1940³⁸: «les romans du cycle arthurien sont l'équivalent celtique des grands mythes de la civilisation classique³⁹». Dans les romans de Chrétien, «tout comme dans les contes d'Ovide [...] sous la surface du costume contemporain, de la psychologie contemporaine et de la problé-

³⁷ Jean FRAPPIER, «Chrétien de Troyes», dans *Arthurian Literature in the Middle Ages*, dir. R.S. Loomis, Oxford, 1959, pp. 157-91, à la p. 164. La traduction est nôtre.

³⁸ *The King and the Corpse. Tales of the souls's conquest of evil* de Heinrich Zimmer est une œuvre posthume publiée aux États-Unis en 1948. Comme l'explique l'éditeur Joseph Campbell dans l'introduction, l'indianiste mourut subitement au printemps 1943, alors qu'il travaillait encore sur le matériel du livre. L'ouvrage a été traduit en français sous le titre de *Le Roi et le cadavre*, Paris, Fayard, 1978; toutefois l'édition française est dépourvue des chapitres relatifs au roman arthurien, à l'exception du chapitre consacré au personnage de Merlin. Zimmer a été l'un des premiers à saisir la double composante folklorique et ovidienne des romans de Chrétien de Troyes, peut-être en raison de son approche plus libre et désinvolte à l'égard de la matière étudiée. Il se considérait en effet un «dilettante», celui qui prend plaisir aux symboles (ZIMMER, *Le Roi et le cadavre*, p. 2).

³⁹ ZIMMER, *Le Roi et le cadavre*, pp. 82-83.

matique éthique, le vieux courant de la tradition mythique coule, en silence, furtivement, portant dans le nouvel âge les symboles sans âge des épreuves et des victoires de l'âme⁴⁰».

Ovide et Chrétien ont d'ailleurs d'autres éléments en commun: le désenchantement, la distance ironique, l'attitude affectueusement amicale envers le lecteur et les sujets abordés⁴¹, une affinité de registre et d'intonation qui se traduit par une manière désinvolte de traiter les matériaux mythologiques. Une attitude que Meletinskij appelle «rationalisme éthico-esthétique», et qui fait de Chrétien «un précurseur de l'humanisme de la Renaissance» (p. 183) qui fait preuve d'une «conscience de lui-même en tant qu'«écrivain»» (p. 182). La façon dont Chrétien décline le répertoire folklorique n'est ni obscure ni primitive à la différence, par exemple, de ce qu'on trouve chez Bérout. Chrétien, tout comme Ovide, a été capable de produire ce que l'on pourrait appeler un effet de «civilisation» des textes: cette opération a été réalisée sur le fond d'un arrière-plan augustéen dans le cas d'Ovide, et d'un arrière-plan courtois dans le cas de Chrétien⁴².

⁴⁰ ZIMMER, *The King and the Corpse*, pp. 161-62: la traduction est nôtre.

⁴¹ L'attitude d'«ironie détachée à l'égard de l'effusion lyrique» est la «partie prédominante de l'héritage d'Ovide» que l'on retrouve dans la production en langue vulgaire. Cf. Luciano Rossi, «Ovidio», dans *Lo spazio letterario del Medioevo*, 2, *Il Medioevo volgare*, dir. P. Boitani, M. Mancini, A. Varvaro, vol. III, *La ricezione del testo*, Roma, Salerno, 1999, pp. 259-301, p. 262.

⁴² Un tel rapprochement de deux figures – Ovide et Chrétien – si éloignées chronologiquement et culturellement est finalement cohérente avec une perspective comparatiste aussi vertigineusement étendue que celle de Meletinskij, qui inclut un vaste corpus et qui confond un peu les chronologies et les environnements linguistiques et culturels, les dépassant en raison des possibilités de relations et de comparaisons herméneutiquement fertiles entre entités, auteurs et œuvres éloignées dans le temps et l'espace. De plus, une telle comparaison est d'autant plus légitime si l'on considère l'importance cruciale d'Ovide dans les lectures des clercs de l'époque dont le livre de Meletinskij rend compte: il s'agit de matériaux qui circulaient dans la tradition, qui étaient présents dans l'enseignement scolastique et qui peuvent être considérés comme des modèles bien représentés et fort répandus. Ce n'est pas un hasard si dans le prologue de *Cligès* Chrétien se présente comme celui qui a mis *an romans* «les comandemanz d'Ovide et l'Art d'amors» (*Cligès*, texte établi, traduit, présenté et annoté par Philippe Walter, dans CHRÉTIEN DE TROYES, *Œuvres complètes*, édition publiée sous la direction de D. Poirion, avec la collaboration d'A. Berthelot, P.F. Dembowski, S. Lefèvre, K.D. Uitti et Ph. Walter, Gallimard, Paris 1994, vv. 2-3, p. 173). L'influence d'Ovide sur le XII^e siècle a amené Ludwig Traube à parler d'*ætas ovidiana* (voir L. TRAUBE, *Vorlesungen und Abhandlungen*, 3 voll., éd. Paul Lehmann, vol. 2, *Einleitung in die lateinische Philologie des Mittelalters*, p. 113, Munich, Beck, 1911). Si la définition de Traube se référait à l'origine à la technique versificatoire, son champ d'application a été progressivement étendu jusqu'à indiquer le complexe de l'influence culturelle exercée par Ovide. L'attention renouvelée portée à la production littéraire d'Ovide s'inscrit dans le cadre plus large «di una più profonda e generale attenzione ai fatti della psiche, alle loro più interne motivazioni», dynamiques que l'on retrouve précisément à l'origine de l'essor du roman français médiéval. *Ars amatoria, Remedia amoris, Amores, Heroides* et *Métamorphoses*, toutes ces œuvres ont fini par forger un véritable «corpus de praxis érotique et psychologique» (Salvatore BATTAGLIA, «La tradizione di Ovidio nel medioevo», *Filologia romanza*, 6 [1959], pp. 185-

Cependant ce qui fonde l'importance d'un auteur comme Chrétien, ce qui fait de lui un classique, ne se limite pas à l'action pour ainsi dire 'civilisatrice' à laquelle il soumet, dans ses œuvres, le matériel folklorique et mythologique. Bien que Meletinskij insiste à plusieurs reprises sur les similitudes entre conte de fées et roman⁴³, il précise également que la simple présence de motifs propres aux contes de fées ne suffit pas à faire d'une œuvre particulière un roman. L'élément féerique du roman courtois est en réalité fortement modifié par rapport à la tradition folklorique. Le fantastique y est «considérablement rationalisé, tandis que les archétypes mythologiques sont réorganisés dans une mythologie artistique romanesque spécifique de l'individu et de l'amour, formant un nouveau modèle du monde et organisant le scénario des aventures chevaleresques» (p. 5). En réutilisant le riche héritage archétypique des contes de fées et des légendes, le roman crée donc progressivement «quelque chose qui ressemble à une mythologie romanesque et artistique spécifique» (p. 8). Nous sommes donc confrontés à un double processus, qui oscille entre «démithologisation» et «re-mythologisation» (p. 118): le roman médiéval prend consciemment ses distances par rapport à la mythologie sacrée et historique, en la remplaçant par sa mythologie propre, laquelle est entièrement «romanesque, individuelle⁴⁴» (p. 368). Pour toutes ces raisons, la question de l'origine des sources celtiques ou non de l'élément folklorique et merveilleux du roman passe au second plan; il s'agit plutôt d'analyser «la re-fonctionnalisation littéraire⁴⁵» à laquelle les

224, à la p. 191). Pour un aperçu de l'importance d'Ovide dans la littérature gallo-romane, en particulier pour Chrétien, voir ROSSI, «Ovidio», en particulier les pp. 280-95.

⁴³ D'après l'auteur, le conte de fées est «l'équivalent folklorique du roman médiéval» (p. 367).

⁴⁴ «Tout roman de Chrétien, comme toute véritable œuvre d'art, est uniquement une grande aventure du poète lui-même. La tradition lui offre des faits, des légendes, des récits peut-être chargés de symboles et il entend de leur donner la *forme* qui permettra de saisir leur *sens* profond» (BEZZOLA, *Le sens de l'aventure et de l'amour*, p. 2).

⁴⁵ Adone BRANDALISE, Alvaro BARBIERI, «Introduzione», dans A. Barbieri, P. Mura, G. Panno (éd.), *Le vie del racconto. Temi antropologici, nuclei mitici e rielaborazione letteraria nella narrazione medievale germanica e romanza*, Padova, Unipress, 2008, p. I-XXVIII, à la p. X. À l'occasion de son essai autour de la matière populaire et le roman de Tristan, Varvaro fait des réflexions qui expliquent magistralement la relation entre les sources et la création littéraire dans le roman occidental médiéval: «il nuovo valore realizzato risulta proprio dal rapporto che il poeta instaura con quello originario, che non si cancella mai del tutto. Avviene insomma con i motivi narrativi proprio quello che avviene con le singole parole, che nell'ambito del discorso poetico acquistano una tonalità nuova e specifica che non è però estranea ai loro valori originali bensì nasce proprio dalla relazione che con essi si instaura. [...] Il problema non è perciò solo quello di individuare con precisione una fonte: importa ancor di più vedere cosa comporta per il nuovo testo la qualità della fonte stessa, accertare quale sentore della sua origine il singolo motivo porti nel nuovo organismo letterario in cui si inserisce» (A. VARVARO, «L'utilizzazione letteraria di motivi della narrativa popolare nei romanzi di Tristano», dans *Mélanges de langue et de littérature du Moyen Âge offerts à Jean Frappier*, t. II,

éléments mythiques sont soumis⁴⁶. Meletinskij souligne une fois de plus le rôle central de Chrétien dans ce double processus: la christianisation des éléments fantastiques et archétypiques du *Conte du Graal*, dans sa synthèse entre symbolique chrétienne et celtique, ouvre la voie à la formation d'un «grand roman-mythe médiéval» (p. 118) sur le Graal.

Ce serait toutefois une erreur de considérer le processus de démythologisation et re-mythologisation comme un mouvement fermé ou à sens unique. Meletinskij le dit clairement, «la démythologisation des romans arthuriens n'est pas complète du tout, car les vieilles figures mythologiques ne se transforment pas en pure coquille ornementale»; la base archétypique n'est pas complètement effacée, mais elle fait l'objet d'une «modification purement artistique et d'un nouveau développement métaphorique⁴⁷» (pp. 116-17). Avec ses romans, Chrétien de Troyes met en œuvre une opération de re-détermination où l'expérience psychologique est réalisée à travers des symboles archétypiques. Comme l'a bien remarqué Mario Mancini, Chrétien «ne se contente pas de rationaliser le schéma anthropologique», mais s'y confronte, «dans ses composantes barbares, archaïques et cruelles». Il s'agit d'une opération extrêmement audacieuse et complexe⁴⁸, puisqu'«il assume le langage du mythe comme un code de conduite⁴⁹», le soumettant à notre réflexion et à notre jugement: ce sont des mots en parfaite résonance avec ceux de Meletinskij, qui remarque que Chrétien réorganise consciemment le matériel féerique et «l'utilise pour certaines conclusions morales» (p. 182).

Genève, 1970, pp. 1057-75, ensuite dans *Id., Identità linguistiche e letterarie nell'Europa romanza*, Roma, Salerno, 2004, pp. 459-81, aux pp. 461-62).

⁴⁶ Comme le remarque Daniel Poirion, «la littérature n'obéit pas au mythe: c'est elle qui le crée». Voir D. POIRION, «L'ombre mythique de Perceval dans le Conte du Graal», *Cahiers de civilisation médiévale*, XVI (1973), pp. 191-98, à la p. 193.

⁴⁷ En d'autres termes, la codification écrite «non devitalizza mai del tutto i sostrati mitici delle opere letterarie, perché essi arrivano da lontananze e recessi primordiali con un loro carico di determinazioni e sono in grado di opporre alle manipolazioni colte una notevolissima resistenza inerziale» (BARBIERI, «Folclore e letterature medievali romanze», p. 76).

⁴⁸ Chrétien, comme le remarque Philippe Walter, n'est pas l'«inventeur» de son récit, «il en est plutôt l'auteur au sens médiéval, c'est-à-dire celui qui augmente (*augere*), celui qui «ajoute» au canevas de la tradition légué par la Mémoire ses propres initiatives créatrices. Néanmoins, le *mythe* du Graal n'est pas antérieur à Chrétien; c'est Chrétien qui en est l'inventeur. L'erreur commune de beaucoup de mythologues partis en quête du Graal consiste à oublier que la littérature médiévale sait aussi fabriquer des mythes; c'est peut-être même sa mission principale que l'on peut qualifier de *mythopoiétique*». Voir Ph. WALTER, «La mémoire et le grimoire des textes: réflexions sur une lecture mythologique de la littérature médiévale», dans *L'Hostellerie de pensée. Études sur l'art littéraire au Moyen Âge offertes à Daniel Poirion par ses anciens élèves*, textes réunis par M. Zink et D. Bohler, publiés par E. Hicks et M. Python, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1995, pp. 487-98, à la p. 494.

⁴⁹ Mario MANCINI, «“Yvain” : Chrétien de Troyes e il sacerdote di Nemi», dans *Studi mediolatini e volgari*, 48, (2002), pp. 143-56, aux pp. 149-50.

Ces réflexions extraordinairement modernes de Meletinskij sur la double dialectique – démythologisante et remythologisante – impliquée dans le roman médiéval peuvent être renforcées si on les rapproche à une autre dialectique, codifiée par Marc Augé, qui traite des catégories constituant le «régime de fiction» d'une culture: l'imaginaire et la mémoire collectifs (IMC) et l'imaginaire individuel (IMI). L'IMC «est une source des élaborations narratives (commentaires des rituels, récits chamaniques, épopées) qu'ébauchent des créatures plus ou moins autonomes». L'IMI, à son tour, «peut influencer et enrichir le complexe collectif [...] et est une source directe de la création littéraire. Chaque création [...] est susceptible à son tour de retentir sur les imaginaires individuels comme sur la symbolique collective⁵⁰». L'IMC fait donc partie «d'un mécanisme interactif»: il «n'est pas le sac d'où sont extraits les matériaux de la création (motifs, situations, personnages, etc.), mais une entité capable de se régénérer continuellement et d'interagir avec l'imaginaire individuel dans l'acte même de la création⁵¹». En ce sens, l'imaginaire littéraire individuel d'un auteur «avec un fort métabolisme» comme Chrétien de Troyes est capable de donner «une forte torsion idéologique⁵²» aux matériaux folkloriques et de proposer des modèles stylistiques qui nourrissent et modifient de manière persistante l'imaginaire littéraire collectif.

La valeur et le charme de *Il romanzo medievale* résident également dans une écriture qui, toujours dans le cadre d'une analyse rigoureuse, se laisse parfois aller à des digressions essayistes qui s'écartent d'une attitude plus scientifique pour développer un certain impressionnisme des suggestions, qui n'est pas loin, en fin de compte, de cette approche que Heinrich Zimmer appellerait l'attitude d'un *dilettante*. Considérons, par exemple, la désinvolture avec laquelle Meletinskij affirme que le *Dit du Genij* – roman japonais du XI^e siècle – et d'autres œuvres de l'époque de Heian sont typologiquement comparables au roman français du XVII^e siècle (p. 355, 360): «en passant de Chrétien de Troyes à Murasaki [Shikibu, l'auteur du *Dit du Genij*, ndr] nous prenons un chemin semblable au mouvement dans le temps du Chrétien de Troyes vers Madame de La Fayette» (p. 355). Ou encore, considérons la désinvolture avec laquelle il associe la scène de la contemplation par Perceval des trois gouttes de sang sur la neige à une esthétique du silence proche de la conscience romanesque japonaise: dans l'image

⁵⁰ Marc AUGÉ, *La guerre des rêves. Exercice d'ethno-fiction*, Paris, Seuil, 1997, pp. 86-87. Ces réflexions ont été reprises par Nicolò PASERO, «Unicità e pluralità della cultura folklorica medievale», dans *Medioevo folklorico intersezioni di testi e culture*. Atti del convegno: Macerata, 4-6 dicembre 2007 = *L'immagine riflessa*, n.s. XVIII (2009), pp. 11-19, aux pp. 17-18.

⁵¹ Nicolò PASERO, «Unicità e pluralità della cultura folklorica medievale», dans *Medioevo folklorico: intersezioni di testi e culture*. Atti del convegno: Macerata, 4-6 dicembre 2007 = *L'immagine riflessa*, n.s. XVIII (2009), pp. 11-19, à la p. 18.

⁵² BARBIERI, «Folclore e letterature medievali romanze», p. 76.

fixe de Perceval, le culturologue saisit «une contemplation méditative qui mène à pénétrer l'âme elle-même, une orientation à l'effet visuel, une association à la "mémoire du cœur"». Tous ces aspects correspondent à la «vision japonaise du monde» (p. 354).

Ces digressions «impressionnistes» font partie d'une perspective heuristique qui élargit le champ comparatiste en intégrant des matériaux hétérogènes, lointains dans le temps et l'espace; de plus, une approche exclusivement historique-philologique ne permettrait pas de comprendre la survivance d'objets étrangers à un environnement culturel donné. Les réflexions d'un autre grand érudit soviétique, Michail M. Bachtin, sont éclairantes à ce propos: «si nous essayons de comprendre et d'expliquer une œuvre uniquement à partir des conditions de son temps [...] nous ne pénétrerons jamais au fond de son sens». En fait, «les œuvres brisent les frontières de leur temps et vivent à travers les siècles, c'est-à-dire, dans la longue durée, et souvent (et les grandes œuvres toujours) d'une vie plus intense et pleine que dans leur époque contemporaine». En d'autres termes, une culture «ne se révèle d'une manière plus complète et plus profonde qu'aux yeux d'une autre culture⁵³».

En y regardant de plus près, le travail du culturologue ukrainien lui-même constitue un *continuum*, conformément au principe méthodologique qui est à la base de sa poétique historique. La recherche à trois cent soixante degrés sur le roman n'est qu'un chapitre qui fait partie d'un projet articulé pour l'étude des genres narratifs. Un projet dont l'essai sur les archétypes est peut-être emblématique puisque l'érudit fait ici face à l'une des charnières fondamentales de la critique du XX^e siècle: la recherche d'une constante universelle, de ce qui se répète et se conserve dans un univers culturel en désintégration⁵⁴.

L'héritage de la leçon méthodologique de Meletinskij est le suivant: la découverte d'un motif, d'un thème, d'un sujet archétypique a valeur seulement si elle va de pair avec une évaluation précise des reformulations littéraires du produit textuel qui l'accueille. Tel est le but de l'anthropologie littéraire des textes

⁵³ Michail Michailovič BACHTIN, «Risposta ad una domanda della redazione del Novyj Mir», *Strumenti critici* XIV, (1980), p. 323 et suivantes, cité par M. BONAFIN et Carla CUCINA, «Medioevo folklorico. Intersezioni di testi e culture», *Medioevo folklorico: intersezioni di testi e culture*. Atti del convegno: Macerata, 4-6 dicembre 2007 = *L'immagine riflessa*, n.s. XVIII (2009), pp. VII-XIII, aux pp. VIII-IX. À cet égard, il ne sera pas inapproprié d'évoquer Jung à propos de sa conception d'un archétype comme d'un «réceptacle qu'on ne peut jamais ni vider ni remplir. En soi, il n'existe qu'à l'état potentiel et, quand il prend forme en une matière, il n'est plus ce qu'il était auparavant. Il persiste à travers les millénaires et, malgré cela, il exige toujours une nouvelle interprétation». Cf. Carl Gustav JUNG, Charles KERÉNYI, *Introduction à l'essence de la mythologie. L'enfant divin. La jeune fille divine*, Paris, Payot, 1968⁴ (éd. origin. Amsterdam et Leipzig 1941), p. 142, cité par CAPRINI, «Sul concetto di archetipo nel Novecento», p. 24.

⁵⁴ Cf. à ce propos BARBIERI, BONAFIN, «Gli archetipi e i testi: quasi un'introduzione».

médiévales, et de l'anthropologie littéraire en général. L'identification d'un motif folklorique dans un texte – médiéval ou moderne – engendre une information qui demeure stérile si l'on ne fait pas réagir le noyau archaïque avec l'environnement contextuel où il prend une valeur nouvelle.

Dans un article publié en 1978, D'Arco Silvio Avalle remarquait que

l'evoluzione degli studi [...] ha [...] portato ad una progressiva divaricazione dei due settori (già strettamente connessi nel pensiero dei padri romantici e positivisti della filologia medievale e, soprattutto, romanza) della letteratura cosiddetta d'arte e della letteratura popolare, tanto che il dialogo fra i filologi, da una parte, e gli etnologi (o folcloristi), dall'altra, si è fatto sempre più complicato e difficile⁵⁵.

L'ouvrage de Meletinskij se configure précisément comme l'effort d'établir un dialogue entre la philologie et l'étude du folklore, sans perdre de vue les relations entre le phénomène particulier et la vision universelle. À une époque où les études humanistes et scientifiques sont de plus en plus abandonnées à la dérive d'une hyperspécialisation, un ouvrage comme *Il romanzo medievale* dispense une leçon méthodologique toujours actuelle et plus que jamais nécessaire. En effet, la spécialisation toujours plus poussée produit des prospections extraordinaires capables de saisir de plus en plus les détails, mais une circonscription excessive risque aussi d'occulter tout un panorama de connexions et ses possibilités herméneutiques. Pour reprendre les mots de Philippe Walter,

l'enfermement dans des micro-spécialités finit par instaurer parfois de fausses sciences et de vraies impasses pour la recherche. Si, selon une formule célèbre, toute connaissance est une analyse entre deux synthèses, il devient urgent de réaliser de nouvelles synthèses à partir des analyses produites dans des spécialités distinctes. Un savoir se fige lorsqu'il s'enferme dans les frontières artificielles qu'il secrète pour se défendre de toute intrusion extérieure. [...]

Créer des passerelles entre différents domaines de la recherche est une nécessité pour provoquer de nouveaux axes de vérité, à défaut de certitudes définitives⁵⁶.

Un comparatisme anthropologique est donc «une nécessité vitale pour le médiéviste⁵⁷». La médiévistique de l'avenir

⁵⁵ D'Arco Silvio AVALLE, «Fra mito e fiaba. L'ospite misterioso», dans *Travailleurs de Linguistique et de Littérature*, xvi, 1 (1978), pp. 33-44, republié ensuite dans *Id.*, *Dal mito alla letteratura e rito*, Milano, Il saggiatore, 1990, pp. 161-73, que nous citons, à la p. 166.

⁵⁶ Philippe WALTER, «La mémoire et le grimoire des textes», p. 489.

⁵⁷ *Ibid.*

n'exclura rien d'une tradition culturelle reposant sur une «longue durée» qui est le vecteur inévitable des formes et des significations esthétiques. Elle se voudra attentive à la mémoire du temps comme à celle des hommes, à la vie des mots comme à celle de l'esprit. Entreprise risquée! dira-t-on peut-être. Mais dans la vie de l'esprit, le plus grand risque consiste justement à ne pas prendre des risques⁵⁸.

En montrant comment une vision unifiée et d'aspiration universelle peut avoir des répercussions importantes sur l'étude d'un objet particulier, et comment ces deux perspectives peuvent se révéler mutuellement fécondes, le travail de Meletinskij constitue un contrepoison extraordinaire au risque d'enfermer l'étude de la littérature dans une dimension autoréférentielle.

Elena MUZZOLON
Università di Padova

Références bibliographiques

- AUGÉ, Marc, *La guerre des rêves. Exercice d'ethno-fiction*, Paris, Seuil, 1997.
- AVALLE, D'Arco Silvio, «Fra mito e fiaba. L'ospite misterioso», dans *Travaux de Linguistique et de Littérature*, xvi, 1 (1978), pp. 33-44, ensuite dans *Id., Dal mito alla letteratura e ritorno*, Milano, Il saggiatore, 1990, pp. 161-73.
- BARBIERI, Alvaro, «Folclore e letterature medievali romanze: note di antropologia del testo», dans *Études romanes. Hommages offerts à Florica Dimitrescu et Alexandru Niculescu*, dir. D.O. Cepraga, C. Lupu, L. Renzi, 2 vol., București, Editura Universității din București, 2013, 1, pp. 72-79.
- BARBIERI, Alvaro, «La “voce” degli Estranei: fragori iniziatici nel bosco di Perceval (*Le Conte du Graal*, vv. 69-124)», dans *Lo straniero nella letteratura*, dir. Antonio Pioletti, Mirella Cassarino = *Le Forme e la storia*, n.s. xi, 2 (2018).
- BARBIERI, Alvaro, «Luce e colori: l'epifania demonica dei cavalieri (*Le Conte du Graal*, vv. 125-158)», *Italica Belgradensia*, n.s., *Studi in onore di Mirka Zogović* (2019), pp. 19-42.
- BARBIERI, Alvaro et Massimo BONAFIN, «Gli archetipi e i testi: quasi un'introduzione», dans *Gli archetipi e i testi: modelli, metodi, interpretazioni*, dir. A. Barbieri, M. Bonafin, R. Caprini = *L'immagine riflessa. Testi, società culture*, n.s. XXVII (2018), 1-2, pp. 1-16.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 498.

- BATTAGLIA, Salvatore, «La tradizione di Ovidio nel medioevo», *Filologia romanza*, 6 (1959), pp. 185-224.
- BEZZOLA, Reto R., *Le sens de l'aventure et de l'amour (Chrétien de Troyes)*, Paris, La Jeune Parque, 1947.
- BONAFIN, Massimo et Carla CUCINA, «Medioevo folklorico. Intersezioni di testi e culture», *Medioevo folklorico: intersezioni di testi e culture*. Atti del convegno: Macerata, 4-6 dicembre 2007 = *L'immagine riflessa*, n.s. XVIII (2009), pp. VII-XIII.
- BONAFIN, Massimo, «Tempi brevi, tempi lunghi», dans *Culture, livelli di cultura e ambienti nel Medioevo occidentale. Atti del IX convegno della Società Italiana di Filologia Romanza*, dir. F. Benozzo, G. Brunetti, P. Caraffi, A. Fassò, L. Formisano, G. Giannini, M. Mancini, Roma, Aracne, 2012, pp. 1091-1110.
- BONAFIN, Massimo, «Rileggere Meletinskij e la poetica storica della novella», dans *Le forme e la storia* n.s. VI, 2 (2013), pp. 19-26.
- BONAFIN, Massimo, «Eleazar Moiseevič Meletinskij, i giorni e le opere», dans MELETINSKIJ, Eleazar Moiseevič, *Poetica storica della novella*, Macerata, eum, 2014.
- BRANDALISE, Adone et Alvaro BARBIERI, «Introduzione», dans A. Barbieri, P. Mura, G. Panno (éd.), *Le vie del racconto. Temi antropologici, nuclei mitici e rielaborazione letteraria nella narrazione medievale germanica e romanza*, Padova, Unipress, 2008, pp. I-XXVIII.
- BROWN, Peter, «La société et le surnaturel: une transformation médiévale», dans *Id., La société et le sacré dans l'Antiquité tardive*, Paris, Seuil, 1985.
- CAMPBELL, Joseph, *The hero with a thousand faces*, New York, Bollingen Foundation, 1949; éd. française *Le héros aux mille et un visages*, Paris, Éditions OXUS, 2010.
- CAPRINI, Rita, «Sul concetto di archetipo nel Novecento», dans *Gli archetipi e i testi: modelli, metodi, interpretazioni*, dir. A. Barbieri, M. Bonafin, R. Caprini = *L'immagine riflessa. Testi, società culture*, n.s. XXVII (2018), 1-2, pp. 17-37.
- CHRÉTIEN DE TROYES, *Œuvres complètes*, édition publiée sous la direction de D. Poirion, avec la collaboration d'A. Berthelot, P.F. Dembowski, S. Lefèvre, K.D. Uitti et Ph. Walter, Gallimard, Paris 1994.
- DONÀ, Carlo, «Tradizioni etniche e testo letterario», dans *Lo spazio letterario del Medioevo*, 2, *Il Medioevo volgare*, dir. P. Boitani, M. Mancini, A. Varvaro, vol. I, *La produzione del testo*, t. I, Roma, Salerno, 1999, pp. 307-35.
- ELIADE, Mircea, *Le sacré et le profane* (1965), Paris, Gallimard (éd. origin. *Das Heilige und das Profane*, Hamburg, Rowohlt Taschenbuchverlag GmbH, 1957).
- FRAPPIER, Jean, «Chrétien de Troyes», dans R.S. Loomis (éd.), *Arthurian Literature in the Middle Ages*, Oxford, Clarendon Press, 1959, pp. 157-91.

- JAUSS, Hans Robert, *Alterität und Modernität der mittelalterlichen Literatur*, München, Wilhelm Fink Verlag, 1977.
- JUNG, Carl Gustav et Charles KERÉNYI, *Introduction à l'essence de la mythologie. L'enfant divin. La jeune fille divine*, Paris, Payot, 1968^d.
- LECOUTEUX, Claude, «L'arrière-plan des sites aventureux dans le roman médiéval», *Études Germaniques*, 46 (1991), pp. 293-304.
- MADDOX, Donald, «Trois sur deux: théories de bipartition et de tripartition des œuvres de Chrétien de Troyes», *Œuvres & critiques*, v, 2, 1980-1981, pp. 91-102.
- MANCINI, Mario, «“Yvain”: Chrétien de Troyes e il sacerdote di Nemi», dans *Studi mediolatini e volgari*, 48, (2002), pp. 143-156.
- MELETINSKIJ, Eleazar Moisevič, «L'étude structurale et typologique du conte», dans V. Propp, *Morphologie du conte*, suivi de *Les transformations des contes merveilleux* et de E.M. Mélétski, *L'étude structurale et typologique du conte*, Paris, Seuil, 1970 (éd. origin. Moskva 1969), pp. 201-54.
- MELETINSKIJ, Eleazar Moisevič, *Tre lezioni di poetica storica e comparata*, éd. R. Giomini, C. Lasorsa Siedina, Roma, CID Tor Vergata, 1992.
- MELETINSKIJ, Eleazar Moisevič, *Introduzione alla poetica storica dell'epos e del romanzo*, Bologna, Il Mulino, 1993 (éd. origin. Moskva 1986).
- MELETINSKIJ, Eleazar Moisevič, *The Elder Edda and early forms of the epic*, traduit par Kenneth H. Ober, Trieste, Parnaso, 1998 (éd. origin. Moskva 1968).
- MELETINSKIJ, Eleazar Moisevič, *Poetica storica della novella*, éd. italienne par les soins de M. Bonafin, Macerata, EUM, 2014.
- PASERO, Nicolò, «Unicità e pluralità della cultura folklorica medievale», dans *Medioevo folklorico: intersezioni di testi e culture*. Atti del convegno: Macerata, 4-6 dicembre 2007 = *L'immagine riflessa*, n.s. XVIII (2009), pp. 11-19.
- POIRION, Daniel, «L'ombre mythique de Perceval dans le Conte du Graal», *Cahiers de civilisation médiévale*, XVI (1973), pp. 191-98.
- ROSSI, Luciano, «Ovidio», dans *Lo spazio letterario del Medioevo*, 2, *Il Medioevo volgare*, dir. P. Boitani, M. Mancini, A. Varvaro, vol. III, *La ricezione del testo*, Roma, Salerno, 1999, pp. 259-301.
- SEGRE, Cesare, «Introduzione all'edizione italiana», dans E.M. MELETINSKIJ, *Introduzione alla poetica storica dell'epos e del romanzo*, Bologna, Il Mulino, 1993 (éd. origin. Moskva 1986), pp. 9-15.
- STANESCO, Michel et Michel ZINK, *Histoire européenne du roman médiéval. Esquisse et perspectives*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992.
- VARVARO, Alberto, *Letterature romanze del medioevo*, Bologna, Il Mulino, 1985.
- VARVARO, Alberto, *Apparizioni fantastiche. Tradizioni folcloriche e letteratura nel medioevo: Walter Map*, Bologna, Il Mulino, 1994.
- VARVARO, Alberto, «L'utilizzazione letteraria di motivi della narrativa popolare nei romanzi di Tristano», dans *Mélanges de langue et de littérature du Moyen*

- Âge offerts à Jean Frappier, t. II, Genève, 1970, pp. 1057-75, ensuite dans *Id., Identità linguistiche e letterarie nell'Europa romanza*, Roma, Salerno, 2004, pp. 459-81.
- VARVARO, Alberto, *Il fantastico nella letteratura medievale. Il caso della Francia*, éd. par Laura Minervini et Giovanni Palumbo, Bologna, Il Mulino, 2016.
- VESELOVSKIJ, Aleksandr Nikolaevič, «La poetica degli intrecci (1892-1906)», dans *La cultura nella tradizione russa del XIX e XX secolo*, dir. D'Arco Silvio Avalle, Torino, Einaudi, 1982², pp. 77-87.
- WALTER, Philippe, «La mémoire et le grimoire des textes: réflexions sur une lecture mythologique de la littérature médiévale», dans *L'Hostellerie de pensée. Études sur l'art littéraire au Moyen Âge offertes à Daniel Poirion par ses anciens élèves*, textes réunis par M. Zink et D. Bohler, publiés par E. Hicks et M. Python, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1995, pp. 487-98.
- ZIMMER, Heinrich, *The King and the corpse. Tales of the souls's conquest of evil*, Princeton/Bollingen, 1973² (éd. origin. Princeton, 1948); éd. française *Le Roi et le cadavre*, Paris, Fayard, 1978.

2. Études

L'Œuvre littéraire du Moyen Âge aux yeux de l'historien et du philologue, sous la direction de Ludmilla EVDOKIMOVA et Victoria SMIRNOVA, Paris, Classiques Garnier 2014 (Rencontres 77), 454 pp.

Le volume présente les actes du colloque «L'Œuvre littéraire du Moyen Âge aux yeux de l'historien et du philologue, Interaction et concurrence des approches» qui s'est tenu à Moscou en septembre 2012. Les vingt-quatre communications, devenues des articles, sont regroupées en sept sections thématiques. Cet ensemble imposant a pour axe les questions proposées aux participants du colloque: les études des textes médiévaux sont-elles encore séparées entre philologues et historiens? Quelles relations, harmonieuses ou conflictuelles, ces deux critiques entretiennent-elles? L'Avant-Propos rappelle ces interrogatrices fondatrices avant de résumer chacune des vingt-quatre communications. C'est ensuite l'occasion pour Ludmilla Evdokimova et Victoria Smirnova de remettre en mémoire l'aspect crucial, pour le colloque et l'ouvrage, du travail comparatiste: il s'agit bien de comparer «les interprétations historiques et littéraires» (p. 20) d'une œuvre déterminée et, en conséquence, de lancer la réflexion sur le choix de la méthode utilisés (si choix il y a, si le texte lui-même ne l'impose pas). La première section *L'historien et le philologue face à l'opposition du contenu et de la forme* s'ouvre sur un article de F. Collard («Le crime du poison dans la littérature médiévale. Les médiévistes face aux textes», pp. 35-41) consacré au «motif de l'empoisonnement» dans la littérature chevaleresque («matière de Grèce», «de Bretagne», «de France», p. 33). Les approches littéraires et historiques du venin diffusant dans les belles lettres médiévales partagent, finalement, la même conviction: «L'importance de l'analyse structurale, celle de la lecture anthropologique, n'échappe ni à l'historien ni au littéraire» (p. 38). Dans l'article suivant, «Le manuscrit FR. F. v. XIV, 8 de la Bibliothèque nationale de Russie à Saint-Pétersbourg au prisme de l'analyse littéraire et historique» (pp. 43-63), J. Dumont et A. Marchandisse s'intéressent à un recueil composé après avril 1514 à l'attention de Louis XII et d'Anne de Bretagne, son épouse. Le manuscrit réunit onze épîtres (que l'on peut répartir en trois groupes) d'auteurs différents inspirés d'Ovide. Sur le «plan littéraire», ces épîtres expriment «le goût de l'époque pour l'imitation des modèles antiques», une ample «utilisation de références mythologiques» et «plusieurs motifs littéraires majeurs», comme la fondation du royaume de France par des descendants des Troyens (p. 50). Quant aux historiens, ils font

leur miel des aspects sociologiques, notamment de la puissance de propagande de ces épîtres en faveur des campagnes italiennes de Louis XI. Ils s'intéressent particulièrement à l'image idyllique de la France, à «celle de l'Italie française» et aux «trois ordres de la société» chers à Georges Duby (p. 52) (et à Georges Dumézil, souhaite-t-on rajouter). Ainsi considéré, le manuscrit étudié apparaît comme «un creuset» où s'efface la distinction méthodologique (littéraire vs historique) au profit «d'une démarche pluridisciplinaire»: pour tous les auteurs évoqués dans l'article, «la littérature est un vecteur permettant de communiquer les idées le plus souvent en phase avec la cause royale» (p. 63).

L'article de C. Gaulier-Bougassas «La longue entrée d'Alexandre le Grand à Babylone» (pp. 67-80) ouvre la deuxième partie intitulée *L'Expressivité du genre littéraire*. Ces lignes interrogent la réinvention de l'histoire antique par certains *Romans d'Alexandre* qui créent des combats entre le grand conquérant et l'émir de Babylone. L'auteure éclaire les caractères esthétiques, côté «littéraire» (relatifs à une «exploitation très maîtrisée de l'esthétique des chansons de geste», p. 79) et idéologiques, sur le flanc «historique» (celui des croisades) de ces efforts d'invention. Elle montre comment ils aboutissent à un renouvellement de l'image «de la fin de vie du conquérant» et «à promouvoir la création, en langue vernaculaire, d'une épopée romanesques originale sur Alexandre» (p. 80). Que révèle le titre de l'article suivant: «Entre prose et vers, exemplaire et éphémère. Regards croisés sur une fête à la cour de Charles VI (Michel Pintoin – Thomas de Saluces – Eustache Deschamps)» (pp. 81-97)? J.-C. Mühlethaler a le privilège d'étudier un phénomène rare: celui où un fait historique, précis et objectif – en l'occurrence la fête brillamment mondaine qui eut lieu à Saint-Denis en mai 1389 – est soumis aux témoignages de genres et de formes d'expression diverses. Chacun des auteurs cités dans le titre de l'article offre sa vision spécifique du magnifique événement. L'ampleur narrative de la chronique visant l'exhaustivité et la vérité du premier écrivain est l'occasion d'une réinterprétation allégorique et émotionnelle du second, alors que la brièveté de la ballade 444 du troisième est un excellent levier rhétorique pour ce héraut de «fixer la joie fugitive d'une mise en scène politique réussie» (p. 96). T. Lassabatère, dans «Poétique et politique du genre. Quelques aspects de la construction d'un mythe dans la *Chanson de Bertrand du Guesclin* de Cuvelier» (pp. 99-113) regarde les traits formels (extraits du moule épique) et la dynamique narrative qui construisent l'opposition du roi et du héros dans la *Chanson* de Cuvelier, écrite peu après 1380. L'analyse précise de deux épisodes met en lumière l'élaboration d'un discours politique qui vise à représenter Charles V en monarque faible et, *a contrario*, du Guesclin, en héros de la valeur militaire. «Tout ce savant artifice littéraire permet à Cuvelier de définir le modèle d'une monarchie équilibrée» (p. 111).

La troisième partie est consacrée aux *Aspects littéraires et sociaux du roman médiéval*. C'est H. Dupraz-Rochas qui ouvre le feu avec «Plaisir littéraire

et éthique aristocratique. Éclairer la philologie par l'histoire» (pp. 117-30). On y voit comment, autour de 1200 et sous la plume de romanciers convertis sur le tard en moralistes, le plaisir littéraire devint un élément-clef de la narration en langue vernaculaire. Quels sont donc les buts – on n'ose pas écrire les «vertus» – du *delit*, ce plaisir gratuit, ce divertissement mondain particulièrement prisé par l'aristocratie? Après avoir analysé une dizaine de romans de la fin du XII^e siècle et du début du XIII^e siècle, l'auteure établit tout d'abord que ce plaisir occupe l'extrémité d'un éventail où, à l'inverse, s'affiche le souci didactique des narrations. Quant aux fonctions de cette satisfaction littéraire, il faudrait la comprendre, avec Le Goff, Duby, Ullman et Köhler, dans «l'évolution des structures économiques et sociales» de la période concernée et l'idéologie de la chevalerie ouverte sur «un optimisme et une joie de vivre nouveaux» (p. 124). Dans le cadre de la volonté d'émancipation de la noblesse vis-à-vis de la tutelle de l'église le divertissement n'est plus un droit, mais un devoir. Celui de chevaliers emportés par leur jeunesse, leur joie de vivre et leur plaisir d'apprécier les jongleurs, ces amuseurs professionnels. Voici, selon la conclusion de l'article, un bon exemple de «la complémentarité de l'approche *philologique* (nous soulignons) et de l'approche historique des textes médiévaux» (p. 129). «Joséphés ou la lettre de la passion. Écriture de l'*estoire* et lecture historique dans l'*Estoire del Saint Graal*» permet à C. Nicolas d'éclairer les distinctions entre les approches historiques et les «enquêtes littéraires» de la notion d'*estoire*, enquêtes confirmant «la ligne de démarcation entre les *estaires-histoires* et les *estaires stories*» (p. 133). L'interrogation sur les relations entre «Histoire et prophétie» conduit à mettre au jour, au confluent de la pensée du Graal et de l'Histoire, «une nouvelle définition de l'*estoire* comme modèle d'écriture et de lecture» (p. 144). «De l'ordonnance du *Meliador* de Jean Froissart à la lecture du *Livre de chevalerie* de Geoffroy de Charny, traité de l'Ordre de l'Etoile» de Miren Lacassagne invite à découvrir les similitudes ressortant de la morale de la classe chevaleresque du Moyen Âge flamboyant – idéalisant la prouesse – dans le *Meliador* et le *Livre de chevalerie via* des détails signifiants empruntés au code de l'Ordre de l'Étoile. Ainsi la création littéraire de Froissart peut-elle transposer l'âge d'or de la chevalerie arthurienne dans le temps historique nourris de combats et de guerres incessantes.

La quatrième partie, *Le statut littéraire du discours historique au Moyen Âge*, débute par l'article de J.-Y. Tilliette, «*Opus Oratorium*, L'écriture de l'histoire et l'exigence littéraire dans le Moyen Âge latin» (pp. 167-78). En rappelant P. Ricœur, l'auteur fait semblant d'aborder le thème du colloque «de façon oblique, latérale» alors que sa réflexion est au centre de la cible. Après avoir établi que l'histoire a joui dans la tradition gréco-latine, «d'un statut littéraire éminent» (p. 168) et y a suscité de profonds débats relatifs à sa capacité à mettre en ordre le chaos temporel, J.-Y. Tilliette se penche sur l'opposition entre les annalistes qui, dans un effort d'objectivité, tiennent à rendre compte

du réel et ceux «qui les parent de mots», regardant plutôt une perspective esthétique (p. 170). Naturellement, il s'agit d'arriver aux historiens médiévaux. Quels étaient leurs mots pour lire et réécrire les textes du passé? Une analyse stylistique des proses de Guillaume de Malmesbury, de Guilbert de Nogent (qui se soucie de l'ornement artificieux du vocabulaire) et, plus tard, de l'écriture volontairement rustique de Geoffroy de Monmouth dégage les caractères et l'expression du «'bon' discours historique» (p. 173). On soulignera l'intérêt pour le sujet de la phrase finale de l'article relative aux lecteurs des textes médiévaux en général. Ne seraient-ils pas incarnés «symboliquement» par «les deux interprètes de Geoffroy de Monmouth que sont le 'littéraire' Chrétien de Troyes et l' 'historien' Guillaume de Newburgh?» (p. 178). Elsa Marguin-Hammon («La matière becketienne, de la source à l'épopée», pp. 179-99) s'interroge: cinquante ans après la vie et la mort de Thomas Becket, qu'en restituent les quatre poèmes d'Henri d'Avranches? L'analyse «autant littéraire qu'historique» (p. 180) de cette matière (fortement teintée d'hagiographie) montre comment elle est anoblie par l'univers formel et topique de l'épopée latine dans lequel le poète la plonge. Mais, en retour, ainsi christianisée, l'épopée classique «construit la figure de *l'homo novus* tant attendu» (p. 199). L'article d'O. Togoeva, «Jeanne d'Arc et Louis XI. Les particularités du discours humaniste du *Rosier des guerres*» (pp. 201-10) révèle les conséquences de l'évolution du discours historique sous l'influence des humanistes italiens. Les auteurs du xvi^e siècle n'offrent qu'une image aride et débarrassée de miraculeux de Jeanne d'Arc. En témoigne le *Rosier des guerres*, livre destiné à préparer le futur Charles VII à son métier de roi. L'apparition sèche et épisodique de Jeanne ne traduit pas un désintéret «réel», mais un fait de discours. N. Dolgorukova («Wace et Marie de France. Projet historiographique au service du projet littéraire», pp. 211-18) avance l'hypothèse selon laquelle «la lacune temporaire et thématique du *Brut* de Wace» (p. 218) aurait suscité la rédaction du recueil des *lais* de Marie de France. Ses brefs récits, nourris de merveilleux, ont pour but explicite de combler ce manque en exprimant la part d'irrationnel des «aventures» des Bretons que ne pouvait évoquer l'historiographe d'Henri II Plantagenêt, lancé dans son projet d'écrire l'histoire véridique de ce peuple. Dans son article, «Plus vrai que la réalité. La fiction historique d'Agrippa d'Aubigné. Hors du temps mais pas hors de propos» (pp. 219-29), R.C. Harmon interroge le statut de scribe de l'histoire que souhaiterait se construire l'auteur des *Tragiques*, de l'*Histoire universelle* et de *Sa vie à ses enfants*, trois œuvres qui exposent la recherche littéraire propre à l'expression de l'expérience huguenote. Le témoin se transforme en peintre, l'écrivain, avoue le poète, se libère du «pesant charriot de l'histoire» (p. 222). Aussi la volonté de la représenter (on serait tenté d'écrire de la «re-présenter») consiste, selon d'Aubigné, à «en reproduire l'image, et par là susciter des émotions et des résolutions» (p. 229).

«Le *Sensus historicus* d'une œuvre allégorique à la fin du Moyen Âge» (pp. 233-46), premier article de la cinquième partie (*La Littérature et la sagesse à l'époque médiévale. Lecture plurielle des textes*) est signé par L. Evdokimova. La chercheuse y analyse la ballade d'Eustache Deschamps (*Œuvres complètes*, CLVI) consacrée à l'hirondelle à la langue dangereuse. Quelles sont les différentes acceptions du groupe *sensus historicus* dans le latin médiéval? «Sens du récit», «l'histoire, comme suite d'événements» ou, dans une perspective thomiste, le «contexte historique»? Ce dernier sens s'impose au cours du Moyen Âge flamboyant. Ce «contexte» forme un niveau de signification plus profond que celui du sens littéral. Loin de déclencher un conflit herméneutique, et conformément à l'exégèse médiévale, «chaque lecture se construit indépendamment des autres» (p. 257). Dans la ballade étudiée, le sens littéral – l'hirondelle dangereuse, celle qui crache son venin – ne coïnciderait pas avec le sens historique, qui reste voilé: c'est le pape Grégoire XI, adversaire des Visconti qui est visé. Est-ce si illisible pourtant? Deschamps ne décrit-il pas «sous forme d'allégorie, les événements qui se reflètent dans sa ballade» dont il nous «donne lui-même la clef de la lecture historique» (p. 242)? Inspiré par «une philologie active» (p. 246), G. Giacomazzi («Une lecture généalogique du *Roman de Tristan* de Thomas d'Angleterre. Les 'sous-textes' médical, logique et théologique», pp. 247-59) propose une interprétation interdisciplinaire de trois épisodes du roman de Thomas. Il est tout d'abord nécessaire de se fonder sur une analyse philologique rigoureuse pour «connaître l'usage qu'on fait des mots, les changements de leurs significations selon le contexte historique et culturel» (p. 258). Adossé à ce support solide, l'auteur regarde diverses perspectives (lexicale, médicale, logique et relative à la querelle des universaux ou encore théologique). Son objectif consiste à éclairer de façon nouvelle non seulement le sens de ces trois moments du récit, mais l'ensemble de cette version du récit tristanien et, ainsi, à illustrer l'effort syncrétique de la culture du XIII^e siècle. A. Corbellari («Entre opportunité et opportunisme. La place du savoir aristotélicien dans la geste médiévale d'Alexandre», pp. 261-73) montre que, malgré la rareté des traductions de œuvres d'Aristote au moment de l'écriture des textes français célébrant les aventures d'Alexandre, les liens entre l'Aristote de la geste d'Alexandre et l'Aristote véritable sont plus nombreux que leur discrétion ne le laisse croire. Autour du fameux idéal de modération, notamment. L'Aristote littéraire serait donc «construit sur des opinions et des ambivalences plausibles de l'Aristote historique» (p. 271).

On ouvre la sixième partie *Entre la sociologie de la quotidienneté et la rhétorique* par la lecture de l'article de L. Vissère, «Goûter la ville. Réflexions sur la poésie ambulatoire au Moyen Âge» (pp. 277-92). Des poètes anonymes ou bien connus, comme Guillot de Paris et Guillaume de Villeneuve, offrent au XIII^e siècle une démarche poétique inédite, expression de leur marche déambulatoire à travers la cité. Leur poésie offre des intérêts qui vont bien au-delà du sec docu-

mentaire qu'elle propose à première vue. Avec «La bibliothèque médiévale dans les livres. Entre fantasme et réalité» (pp. 293-305), T. Van Hemelryck fait dialoguer les approches littéraires et historiques de l'objet «bibliothèque» au xv^e siècle. L'auteure s'intéresse tout d'abord aux bibliothèques historiques, celles dont l'existence est assurée par des sources (notamment par des usagers, comme Christine de Pizan et de Georges Chastelain). L'analyse porte alors sur la bibliothèque imaginaire, celle qui n'a d'existence que dans le champ créatif littéraire, à travers les références citées par l'écrivain. Peuvent-elles avoir une valeur documentaire? Est alors mise en jeu la notion d'«*effet de réel*» induite par les textes, effet qui peut «troubler la critique» (p. 303). Il semble bien que, loin de fournir des faits vrais, les références aux livres d'une bibliothèque servent à affermir une «posture de supériorité scribale (et donc littéraire)» (p. 304). Ces représentations complémentaires de la bibliothèque ne reflèteraient-elles pas, finalement, «l'image que la critique projette sur l'auteur du fait de la connaissance de ses œuvres»? (p. 305). L'article «Les plaintes des écrivains français contre le vol intellectuel ou matériel de leurs textes» d'O. Delsaux (pp. 307-24) se penche sur les études littéraires, d'une part, et codicologiques ou paléographiques, de l'autre, consacrées aux témoignages des écrivains qui, au Moyen Âge flamboyant, se plaignent de la corruption des textes par les scribes et du vol des manuscrits. Il s'agit donc de savoir quels arguments justifiaient de recourir à ce «motif du vol du manuscrit de l'auteur» qu'il ait vraiment eu lieu ou non (p. 310). La «scribophobie» apparaît tout particulièrement chez les auteurs qui, comme les traducteurs et les remanieurs, travaillent sur un «déjà-écrit» (p. 313). Des inquiétudes similaires se lisent dans les œuvres où l'écrivain exprime sa crainte que soit dérobé le livre écrit pour sa dame ou dans celles où, comme Gerson, le créateur déplore qu'on lui ait volé des manuscrits autographes. Se pose alors tout naturellement la question, très générale, du recours à certains motifs, des variations que leur font subir les contextes d'emploi: «rarement, le motif de la dépossession du *livre* a pour seule fonction de refléter le réel ou de créer un *effet de réel*» (p. 324). L'«*homme de plume*» aurait-il pris «plaisir à se faire *plumer*»? conclut non sans humour O. Delsaux (p. 324). H. Haug («L'histoire de la lecture médiévale. État des recherches et inventaire des sources», pp. 325-37) expose la typologie des sources multidisciplinaires dans lesquelles elle puise pour brosser un tableau des pratiques de lecture au Moyen Âge. Elles offrent un exemple typique «pour le questionnement sur l'interaction des approches» littéraires et historiques (p. 325), mais aussi juridiques ou sociologiques.

La septième partie, *Effets esthétiques et pragmatique des genres didactiques*, clôt l'ouvrage. Selon N. Bériou («Le sermon thématique. Une construction fonctionnelle et esthétique», pp. 342-57), un sermon «thématique» est construit non à partir d'une période venue de l'Évangile ou de la fête du jour, mais d'un thème extrait d'un verset de l'Écriture. En portant l'accent sur les

sermons écrits en latin préalablement à la prise de parole en langue vernaculaire, l'auteure met en lumière le raffinement architectural extrêmement soigné de certains de ces sermons. Celui du deuxième dimanche après l'épiphanie de Jean de la Rochelle est l'illustration de cet effort esthétique qui va bien au-delà de la recherche initiale de la fonctionnalité persuasive. Les trois articles conclusifs sont consacrés aux *exempla*. Dans «Le passage des recueils d'*exempla* aux langues vernaculaires. Nouveaux publics, nouveaux usages?» (pp. 359-75), M.-A. Polo de Beaulieu examine l'emprise croissante des langues vernaculaires sur la production d'*exempla*. Elle rappelle tout d'abord l'importance de la traduction de deux sources latines communes aux recueils monastiques et mendiants, avant d'examiner les productions directement écrites en langues vernaculaires (français, castillan, portugais, toscan, allemand et anglais), productions qui restent marginales dans les milieux monastiques, mendiants essentiellement. L'article présente alors les rares traductions de recueils d'*exempla* en langues vernaculaires. Puisque l'étude des traductions est désormais aussi importante que celle des réécritures et des réagencements d'un texte, les connaissances philologiques et codicologiques doivent venir compléter celles de l'historien pour comprendre la «circulation des modèles religieux dans les différentes strates culturelles de la société médiévale» (p. 374). C'est sur cette idée que rebondit l'article suivant «Les *exempla* cisterciens du Moyen Âge, entre philologie et histoire» (pp. 377-92). Stefano Mula s'intéresse aux variantes du motif de la vierge rendant visite à ses moines au travail. Il éclaire alors la manière dont les moines cisterciens faisaient des récits exemplaires un levier favorisant, au sein même de l'ordre, une unité spirituelle et historique. Victoria Smirnova («De l'histoire à la rhétorique. Les recueils d'*exempla* cisterciens du Moyen Âge tardif», pp. 393-408) suit cette direction, mais en traçant sa propre piste. Pour elle, en effet, si les recueils cisterciens d'*exempla* postérieurs au *Dialogus miraculorum* de Césaire d'Heisterbach ont été longtemps négligés, c'est en raison de leur manque d'originalité et de l'absence de «contenu cistercien», autant de signes d'un supposé déclin. L'auteure s'arrête alors à juste titre sur ce concept (cher aux historiens et aux littéraires) de «déclin» en général, «déclin» du genre ou encore «déclin de l'ordre» de Cîteaux plus particulièrement (pp. 397-402). La réfutation définitive, par les historiens et les littéraires, du modèle évolutionniste serait donc un préalable pour rendre compte de la richesse (notamment régionaliste) des recueils concernés.

Indiscutablement, cette publication est une mine aux filons riches et profonds. La diversité et l'abondance des textes étudiés, la variété des interprétations proposées comme celle des pistes qui ouvrent de passionnantes réflexions en font une «œuvre» particulièrement intéressante. Compte tenu de cette richesse, et puisque cette revue nous en donne l'occasion, empruntons à notre tour certaines de ces pistes.

Je partirai d'une remarque minime à première vue, concernant un choix lexical. Les éditrices de ces Actes recourent avec prédilection au substantif «philologie» ou à l'adjectif «philologique». Le titre de cette publication en témoigne: les œuvres médiévales seront vues avec les yeux de l'historien et du philologue. Parallèlement, quand l'Avant-propos s'intéresse aux évolutions travaillant certaines disciplines au sein des sciences humaines, Ludmilla Evdokimova et Victoria Smirnova distinguent «les fonctions de l'histoire et de la philologie» (p. 13). Tout naturellement, quelques lignes plus loin, elles mettent l'accent sur la question de «l'histoire des 'genres' [...] qui préoccupe plusieurs générations de philologues» (p. 10). Plus ample qu'un simple choix de terme, l'affaire prend un tour plus sérieux quand, au fil des résumés des contributions, les éditrices choisissent régulièrement (pas toujours bien entendu!) «philologie» ou «philologue» au détriment de «littéraire» pourtant utilisé par l'article résumé. La première contribution comparerait «recherches historiques» et «études philologiques» (p. 13), alors que son auteur, avec constance et insistance, choisit de parler d'«approche(s) littéraire(s)» (p. 35, 36, 38 et 39). Exemple inverse si l'on peut dire, particulièrement illustratif: les auteurs du deuxième article eux-mêmes rétablissent le substantif «littérature» dans la citation d'un historien qui écrivait «philologie»: «L.-E. Halkin, grand spécialiste s'il en est de la critique histoire que, écrivait [...]: "La philologie [*nous dirions la littérature*] (c'est moi qui souligne) et l'histoire sont alliées"» (p. 63).

Tirons sur ce mince bout de fil lexical pour dévider la pelote des problématiques qui suivent. Et tout d'abord, essayons de comprendre cette tendance à privilégier «philologique» au détriment de «littéraire» et voyons ses implications méthodologiques, perceptibles dans certains des vingt-quatre articles. On sait que le statut de la «philologie» en France est, pour des raisons historiques, très différent de celui que partagent, par exemple, l'Italie, l'Allemagne et la Russie. La volonté de poursuivre la construction, au xx^e siècle, d'une authentique *Literaturwissenschaft* en Allemagne a conduit au renouveau des études médiévales «littéraires» sur les pas d'Erich Köhler et Hans Robert Jauss, références qui célèbrent les noces du travail philologique et de la réflexion herméneutique pour former un couple authentiquement littéraire. Un voyage en Italie, notamment en compagnie de ces immenses spécialistes de littérature que furent les grands philologues Umberto Eco et Cesare Segre, ferait assister à de pareilles épousailles. C'est le chemin de la «philologie active» (p. 246) qu'emprunte G. Giacomazzi. L'assimilation des méthodes de nature structuraliste et formaliste, venues de France notamment, est l'un des leviers de cette conception transdisciplinaire des approches (philologiques, historiques, folkloriques, formalistes, anthropologiques, etc.) de la littérature. Elle n'est sans doute pas pour rien dans les caractères propres à la médiévistique russe contemporaine. On aperçoit, par contraste, les raisons de la distance avec la médiévistique française. Depuis 1872, depuis la naissance de la *Romania*, la philologie romane a été mise à l'écart du

paysage épistémologique français. La célèbre revue le déclare haut et fort, l'étude de la littérature doit exclure l'archéologie, aussi bien que la théologie et l'histoire. Bref, ceux des médiévistes français qui restent fidèles à ces principes fondateurs suivent la pente qui conduit à l'autonomie radicale de l'étude littéraire par apport aux sciences humaines, incluant la philologie.

D'où, pour ce qui concerne ces articles, les enseignements suivants. C'est précisément dans cette perspective, bien plus conséquente qu'une rudimentaire préoccupation lexicale, que s'inscrit le choix du «philologique» au détriment du «littéraire». On aurait pu se féliciter à l'annonce d'articles animés par la volonté d'associer (terme prudent) pour le pire ou pour le meilleur approches littéraires, philologiques et historiques. Certains d'entre eux répondent à cette attente. Mais le problème soulevé par le choix du lexique évoqué ci-dessus et donc l'orientation «philologique» de l'Avant-Propos comme de plusieurs études de ce recueil, montre combien, ainsi orientée, cette entreprise multidisciplinaire menace le statut du «littéraire». La glorieuse indépendance de la littérature revendiquée par la *Romania* est menacée par l'expansion philologique. L'autonomie conduit à la disparition. Si le «littéraire» est évanescent, c'est qu'il est trop souvent cantonné aux effets formels de l'écriture médiévale. Selon l'opposition totalement désuète et intenable de la forme et du contenu (c'est-à-dire de la forme et du fond), le littéraire relèverait de la forme, le contenu de l'histoire. C'est bien ce qu'indiquent la définition du philologue («les philologues sont attachés en premier lieu à l'organisation verbale des textes – aux schémas et formes narratifs» p. 13), la répartition des tâches («le philologue se consacre à l'étude de la forme, et l'histoire, à celle du contenu» p. 14) ou encore le titre de la première partie (*L'historien et le philologue face à l'opposition du contenu et de la forme*). Comment l'historien peut-il se préoccuper du contenu, sinon «en étudiant les idées sociales et politiques qui s'y reflètent» (p. 14)?

Cette vision à la fois formaliste et 'reflétiste' ou réaliste du fait littéraire conçoit la littérature comme une construction, une architecture formelle, dont il convient parfois de célébrer l'extrême raffinement. Cette vision témoigne de la présence toujours vivace d'une conception positiviste des 'objets' esthétiques, et notamment des belles lettres. Qu'il faille établir les 'faits' (linguistique, codicologiques, historiques, sociologiques, biographiques) est une nécessité incontournable et fondatrice. Mais sur quelle idée de la littérature engage cet effort irrévocable? Car une fois les 'faits' établis, une fois leur description effectuée, reste à les interpréter, à en dégager la signification. Et là, comme on le sait, il faut bien recourir à un système explicatif. Passer, en conséquence, de la description à l'explication. Or ce passage ne se satisfait pas du simple souhait de 'lire' les vains artifices ou les charmantes parures de l'art littéraire – comme l'indique le titre de la cinquième partie (*La Littérature et la sagesse à l'époque médiévale. Lecture plurielle des textes*) et des trois articles, seulement, qu'elle assemble. Les autres

parties échappent-elles à cet exercice de lecture, notamment ceux de la troisième partie consacrée aux «Aspects littéraires et sociaux du roman médiéval»? Pourquoi ne pas creuser le sillon ouvert par cette phrase conclusive: «la littérature est un vecteur permettant de communiquer les idées», tout en lui donnant une direction différente et discutable de celle que lui fait prendre la leçon historique qui termine la phrase: «le plus souvent en phase avec la cause royale» (p. 63)?

L'exemple de l'usage, fréquent dans ces pages, de la notion de 'motif' (motif de l'empoisonnement, de la fondation troyenne du royaume de France, de la dépossession du livre, etc.) et de 'thème' est illustratif de ces quelques observations. Parce que 'littéraires' (?), certains auteurs évitent tout débat de nature épistémologique et, en conséquence, utilisent certaines notions de manière peu sûre. N'importe quelle figure est-elle un 'motif'? Peut-on confondre ces *topoi*, dont l'écriture littéraire médiévale fait un usage prépondérant, avec des 'thèmes'? Les formalistes russes ont été parmi les premiers, derrière B. Tomachevski, à distinguer ces deux notions (le motif est une entité stéréotypée, composée de figures reconnaissables et d'un thème qui lui est associé. Voir J. Courtés, *Le Conte populaire*, Paris, 1986) et à réserver, en conséquence, la dénomination de «thème» à un élément du contenu, à «ce dont on parle». Les Anglais disent «*the aboutness*». E. Panofsky a brillamment confirmé cette nécessaire dissociation entre le niveau figuratif et le niveau thématique. G. Roque (*Variations sur le thème*, 1988, p. 135) rappelle à juste titre, dans son analyse des *Essais d'Iconologie* de Panofsky, que la distinction motif / thème comme la valeur conceptuelle de ce dernier sont affirmées par Panofsky, précisément à propos de l'esthétique médiévale: «c'est entre *motif* et *thème* que réside l'opposition forte [...], c'est le cas, en particulier pour ce que Panofsky a nommé, à propos du Moyen Âge, le principe de disjonction: «il est significatif qu'à l'apogée même de la période médiévale (aux XIII^e et XIV^e siècles), des *motifs* classiques n'aient jamais servi à la représentation de *thèmes* classiques, et, corrélativement, que des *thèmes* classiques n'aient jamais été exprimés par des *motifs* classiques». Voilà un champ de réflexions et d'études concrètes relevant du contenu que les littéraires ne doivent pas laisser en friches.

Il aurait été intéressant d'évoquer les interprétations le plus souvent divergentes des historiens et des littéraires (non philologues) d'un même motif et de son thème. Intéressant, par exemple, pour s'y plonger ou pour s'en servir de guide problématique, de renvoyer au sort que le passionnant ouvrage d'Alain Boureau, *Théologie, Science et Censure au XIII^e siècle* (Paris, Les Belles Lettres, 1999) réserve au corpus romanesque du motif de la «cruentation» ou «saignement accusatoire», qui raconte comment les blessures d'un cadavre saignent en présence de l'assassin inconnu. Cette séquence de figures stéréotypées a suscité de vifs débats dans la communauté des savants tout au long du Moyen Âge. Mais elle a aussi fasciné les narrateurs. Ce que l'historien ne peut que mettre de côté, les spécialistes de «littératures» s'en saisissent quand ils mettent en lumière le

sens de la greffe spécifique de ce motif et de son thème sur chacun des romans qui l'accueille. Pensons à l'importance de ce que l'on a appelé «l'économie du sang» dans *Yvain* de Chrétien de Troyes où le motif de la «cruentation» prend une place déterminante.

Tant que je suis dans l'évocation du recours impressionniste à des outils dont il revient, pourtant, au critique littéraire de maîtriser et de justifier l'usage, je placerais ici une nouvelle remarque lexicale. L'expression «fin du Moyen Âge» me paraît renvoyer à ce préjugé évolutionniste répandu qui affirme, comme l'écrit M. Zink «qu'il existe une crise et un déclin de la littérature correspondant à une crise et à un déclin dans les autres domaines» (*Apogée et déclin*, Paris, 1993, p. 398) préjugé qui conduit immanquablement à idéaliser les premiers âges ou, mieux, les temps de maturité. Pourquoi refuser «Moyen Âge flamboyant»? L'influence de l'ouvrage d'Huizinga est-elle donc toujours aussi vivace?

Je l'ai dit, c'est à l'historien qu'est réservé le privilège d'aborder les questions de contenu. Encore que «les philologues ne négligent pas pour autant les *realia* – et plus largement – tout effet du réel s'il est capable d'éclairer le texte». écrivent les deux éditrices (p. 13). Le salut œcuménique, l'espoir de conciliation des disciplines historiques et philologico-littéraires viendrait donc du partage maîtrisé et éclairant du barthésien «effet de réel». On lit, par exemple: cet «*effet de réel* (*sic*) induit par les deux textes mis en dialogue [qui] peut troubler la critique» (p. 303) ou, plus lucide, un motif (en l'occurrence, celui de la dépossession du livre) n'a pas pour seule fonction «de refléter le réel ou de créer un *effet de réel*» (p. 324)¹.

Puisque nous y sommes invités, ouvrons le texte de Roland Barthes («Les effets de réel», dans *Littérature et réalité*, dir. T. Todorov et G. Genette, Paris, 1982, pp. 81-90). Les références descriptives les plus exactes, les circonstances les plus concrètes, les coïncidences les mieux avérées avec le réel empirique n'ont, selon Barthes, qu'une fonction: faire semblant, pratiquer le jeu du «comme si...». En conséquence, poursuit Barthes, «les contraintes esthétiques se pénètrent ici – du moins à titre d'alibi – des contraintes référentielles en posant le référent pour réel, en feignant de le suivre d'une façon esclave». Tout dans les «effets de réel» relève de cette illusion friande de détails: ils sont «réputés dénoter directement

¹ Observons sans y insister que les éditrices, sans doute en toute innocence, écrivent que les philologues n'ignorent ni les *realia* ni, «plus largement tout effet du réel s'il est capable d'éclairer le texte» (p. 13). Pour M. Zink, «L'effet de réel a un contraire, qui est l'effet du réel. L'effet de réel implique que le réel s'affiche dans le texte, où il est une illusion. L'effet du réel implique que le réel agit dans le texte». Préface de la publication de Nancy Regalado, *L'Art poétique de François Villon, effet de réel*, Orléans, Paradigme, 2018, p. 9. Cette affirmation reprend le titre d'un article de N. Regalado, «Effet de réel, Effet du réel. Représentation et référence dans le *Testament* de Villon», paru dans *Yale French Studies* en 1986, pp. 63-77.

le réel», ils ne font «rien d'autre que le signifier». Ce serait donc trahir Barthes que de rabattre l'«effet de réel» non seulement sur le «réel concret» et historique, mais sur les réalités socio-idéologiques de la classe chevaleresque («au Moyen Âge tardif» ou avant, c'est tout comme). Barthes avait d'ailleurs pressenti le stratagème et dénoncé «le réalisme moderne [...] entendons par là tout discours qui accepte des énonciations créditées par le seul référent» (p. 88).

On le voit, ces vingt-quatre articles et l'important Avant-Propos qui les introduisent ont le mérite et l'intérêt de poser des questions déterminantes que les médiévistes ne peuvent éviter. Au fond, l'interrogation majeure ne porte-t-elle pas sur les rationalités (et non les «réalités») auxquelles peuvent prétendre chacune des disciplines ici convoquées? On aimerait donc terminer en disant que, aux côtés des puissantes et actives rationalités philologiques et historiques, il convient de donner toute sa place à la rationalité des fictions littéraires si fascinantes de l'époque médiévale.

Jean-Jacques VINCENSINI
Université François Rabelais-CESR (Tours)

I confini della lirica. Tempi, luoghi, tradizione della poesia romanza, a cura di Alessio DECARIA e Claudio LAGOMARSINI, Firenze, SISMEL – Edizioni del Galluzzo (mediEVI, 15), 2017, X – 312 pp.

Il volume racchiude gli atti del convegno svoltosi a Siena l'11 e il 12 febbraio 2015, atto di chiusura del progetto di ricerca *Repertorio ipertestuale della tradizione lirica romanza delle Origini (TraLiRO)*, coordinato da Alessio Decaria – che scrive la premessa della miscellanea, di cui è curatore assieme a Claudio Lagomarsini – e illustrato nel sito www.traliro.unisi.it. Il progetto si è strutturato su quattro unità di ricerca distribuite in altrettante sedi universitarie: Siena, Milano (unità guidata da S. Marcenaro), Roma (I. Tomassetti) e Calabria (F. Costantini).

Il progetto assume un'impostazione filologica «che mette al centro del suo interesse la tradizione manoscritta della lirica romanza medievale» (p. vii). Le quattro unità hanno lavorato su produzioni poetiche di ambiti linguistici differenti: area italiana (Siena), francese (Siena e Milano), galego-portoghese (Milano), provenzale (Cosenza) e castigliana (Roma). Esito naturale del progetto sono state le schede del repertorio dedicato alla tradizione lirica romanza, i cui dati sono stati raccolti nel *database* accessibile all'URL www.mirabileweb.it, con informazioni sugli autori schedati, sulla loro produzione e rappresentanza testimoniale, e registi bibliografici.

Per la presente collezione di saggi e contributi di vari studiosi, anche esterni al progetto, «si è scelto il termine *confine* proprio per la sua vasta gamma semantica», che include valenze spaziali e temporali e che permette anche un approccio alla produzione poetica medievale attraverso il concetto di genere, il quale «costituisce appunto un'altra delle possibili dimensioni associabili all'idea di confine. [...] La tradizione è un fattore di primaria importanza tanto per definire l'identità di genere, quanto per affrontare le questioni di ambito critico e storiografico» (p. ix-x).

Il contributo che apre la silloge è firmato da Lino Leonardi e si occupa di un ambito cronologico che è rimasto «tutto sommato marginale» (p. 3) nei lavori di *TraLiRO*, ossia il Duecento italiano («“Quicquid poetantur Ytali sicilianum vocaturi”: confini della lirica italiana del Duecento», pp. 3-31). Il punto di partenza per la disamina su alcuni aspetti e problemi della tradizione delle Origini della lirica italiana è «l'inquadramento dato da Dante a quella stagione poetica nel *De vulgari eloquentia*», dunque una “immagine” storiografica fornita da uno dei più attivi partecipanti di quella tradizione che nata in Sicilia approderà in Toscana, di cui l'Alighieri costituisce anche il termine di chiusura – o almeno è questa la rappresentazione che egli tende a darne (per «esigenza auto-promozionale», p. 4). Le tre questioni che Leonardi estrapola dalla lettura del *De vulgari* e che sviluppa nel seguito della riflessione riguardano «se e come sia possibile distinguere diverse stagioni, diversi periodi, se non “scuole”, prima dell'avvento dello *stil novo* [...]»; in secondo luogo, [...] la disposizione degli autori e dei testi nelle antologie manoscritte di fine secolo, e quindi nei loro modelli [...] e infine, [...] il processo di toscanizzazione subito dai testi siciliani» (p. 5). La prima questione concerne soprattutto i confini geografici della tradizione e l'ipotesi di una trasmissione della lirica siciliana in area settentrionale indipendente dalla mediazione toscana. L'autore, nella prospettiva già perseguita in un suo contributo apparso nel 2004¹ («le “tracce” siciliane al Nord [...] sono di primaria importanza in quanto testimoniano una presenza capillare e precoce, ma non sono tali da configurare l'impianto di una cultura in lingua di *sì*», p. 8), pesa e discute gli argomenti a favore dell'ipotesi “settentrionale” e di quella “toscana”: attività di re Enzo a Bologna, rinvenimenti zurighesi e bergamaschi, attestazioni nel codice Reina (Paris, BnF, n.a.f. 6771), presenze nel canzoniere di Nicolò de' Rossi (BAV, Barb. lat. 3953). Tutte queste tracce, numericamente molto esigue, «riguardano testi già noti dalla tradizione toscana» (p. 15), pertanto è più economico pensare che la ricezione della poesia siciliana al Nord sia inquadrata dai codici toscani, fintantoché non emergono attestazioni settentrionali di componimenti sconosciuti alla tradizione

¹ L. LEONARDI, «Due rilievi per un atlante lirico italiano (sec. XIII-XIV)», *Critica del testo*, 7 (2004), pp. 447-61.

maggioritaria. Come prova aggiuntiva, Leonardi richiama l'attenzione sul codice BNCF II. III. 492, canzoniere con testi di Guittone e Monte Andrea esemplato in Emilia e probabilmente *descriptus*, almeno per le sezioni che lo concernono, da V: segno che la tradizione nelle regioni superiori della Penisola è dipendente dagli illustri modelli che oggi ancora conserviamo. Un'altra tesi contro cui l'autore muove appunti critici e varie osservazioni è quella dell'inesistenza dell'archetipo delle grandi raccolte toscane duecentesche, modello a cui si contrappone la rappresentazione di un'origine della tradizione mobile e fluida, costituita da nuclei di poesie, a monte della ricezione toscana. L'esistenza di un «momento unitario a monte [...] investe almeno due aspetti della configurazione di quel corpus» (pp. 20-21): la definizione della lingua poetica siciliana e poi toscana; i componenti di quel nucleo iniziale. Il fatto che l'adattamento toscano della grafia e della fonetica insulare sia *grosso modo* uniforme nei tre canzonieri depone nuovamente a favore del modello unico («fase comune iniziale di ricodificazione»). Alcune osservazioni attengono all'ipotesi dell'assenza nel sistema siciliano dell'apocope (che – puntualizza Leonardi – era invece presente, se non altro a imitazione della lingua di prestigio della produzione letteraria occitanica). L'altro aspetto che discende dalla postulazione di un archetipo è la questione della sua consistenza come silloge di autori e testi: «domanda alla quale non è possibile rispondere in modo definitivo, ma che comporta implicazioni rilevanti per la periodizzazione della lirica italiana antica, e quindi per l'interpretazione del processo costitutivo di quella tradizione» (pp. 25-26). Il saggio si sofferma per esempio sul problema dell'etichetta di “siculo-toscani”, dell'inclusione o esclusione di testi e poeti dal canone espresso da questa formula storiografica, quindi anche i problemi di selezione del canone siciliano e siculo-toscano, con riferimento in particolare alla recente edizione mondadoriana². Si conclude con l'auspicio per «un'analisi contrastiva di temi, lingua, stile, condotta su tutta la produzione duecentesca, [...] come era stata quella – ad altri fini, ma sugli stessi materiali – da A Valle [...]. Applicare invece la selezione di Panvini come significativa e funzionale [...] pare insomma una forzatura che comporta notevoli rischi di fraintendimento nell'interpretazione dei dati [...]. Leggere la tradizione poetica duecentesca distinguendo siculo-toscani da toscano-siculi tramite il confine di Panvini non solo introduce una distinzione artificiale, ma nello stesso tempo appiattisce le differenze non indifferenti che pure hanno caratterizzato il primo secolo della lirica italiana» (p. 30).

Natascia Tonelli («“In limine”: limitare del testo e sequenze liriche. Il caso di Dante», pp. 33-54) prova a “leggere Dante con Petrarca” «che vuol dire [...] provare a leggerne le canzoni utilizzando quanto delle sequenze liriche e dei loro

² *Poeti della Scuola Siciliana*, a cura di R. ANTONELLI (vol. I), C. DI GIROLAMO (vol. II) e R. COLUCCIA (vol. III), Milano, Mondadori, 2008.

meccanismi di strutturazione e consecuzione ci possa rivelare la conoscenza che ne abbiamo grazie a Petrarca e quel che sappiamo del modo di Petrarca di metterli in atto nel costruire sequenze significative e di per sé significanti» (p. 34), cioè in sostanza osservare se e come le canzoni di Dante siano state trasmesse in complessi organizzati dalla tradizione manoscritta, in modo tale da formare un “canzoniere” *ante litteram*, usando quindi l’esempio petrarchesco come punto di riferimento anche per il suo illustre predecessore – la studiosa descrive scherzosamente il suo tentativo di rintracciare strutture petrarchesche in Dante facendo riferimento al romanzo di David Lodge *Small World: An Academic Romance* (1984), il cui giovane protagonista, per far dispetto a un professore che lo tratta con superficialità (e per far colpo su una ragazza), ribalta quello che ha realmente studiato nella propria tesi (ossia le influenze di Shakespeare su Eliot) affermando di essersi occupato delle influenze di T.S. Eliot su Shakespeare. I tratti che devono essere individuati per poter indicare la presenza di una organizzazione “canzonieristica” devono essere «unitarietà dell’argomento amoroso; un io protagonista dei testi e che nell’evolversi di questi si modifica nell’interagire con gli “eventi”; rubriche con funzione di raccordo narrativizzante; congedo di dedica unificante» (p. 38). L’autrice del contributo ricorda precedenti mediolatini sparsi tra undicesimo e dodicesimo secolo, come i *Carmina Ratisponiensia*, in cui è possibile riconoscere una organizzazione autoriale e un io poetico protagonista attorno a cui si allineano i singoli testi. In campo romanzo, linee cronologiche di strutturazione del *corpus* poetico riaffiorano per esempio in Peire Vidal e Guiraut Riquier. In Italia sequenze ordinate di testi si riconoscono nei sonetti laurenziani di Guittone e nel canzoniere di Nicolò de’ Rossi. La studiosa si sofferma in particolare su un indizio di costruzione ragionata della forma canzoniere «i segnali di apertura e di chiusura di un percorso per frammenti lirici e che presenta uno sviluppo (narrativo, o psicologico, o situazionale), e i cosiddetti “connettori intertestuali” [...], cioè i collegamenti fra testo e testo che [...] tanto intensamente sono usati da Petrarca, particolarmente in sede liminare» (pp. 40-41). La seconda parte del saggio è proprio dedicata alla ricerca di questi segnali nelle canzoni dantesche: i vari richiami intertestuali rilevati non sono soltanto «ripreses meramente foniche e decontestualizzate», ma si tratta «di una continuità di tessuto metaforico che si trasforma in una [...] continuità di riflessione metapoetica lungo l’intera sequenza», in cui «la qualità specifica dei marcatori evidenziati, la tipologia semanticamente caratterizzata e poeticamente rilevante» che si costituisce sistema esclude la possibilità di abbagli prospettici (pp. 52-53). Resta da vedere però a quale grado di organizzazione organica approdassero queste serie e se tale disposizione fosse di ascendenza autoriale.

Il contributo di Giuseppe Marrani («“Tutto corro in amoroso affanno»: periplo dell’esperienza lirica di Cino da Pistoia», pp. 55-66) introduce nella miscelanea il Trecento italiano, attraverso una rilettura della poetica e dell’influenza

sui suoi contemporanei di Cino da Pistoia, per certi versi più rilevante di quella dantesca: «non sono rari i casi in cui uno spunto eminentemente dantesco, come quello ad esempio delle petrose, venga declinato secondo le modalità della rielaborazione ciniana, che evidentemente fa da filtro» (p. 57). Tra le questioni toccate in queste pagine trova spazio il «problema dell'inquadramento critico generale di un corpus lirico tendenzialmente uniforme come quello ciniano, per sottolineare alla fine che è proprio lo studio della tradizione a fornire indicazioni utili a declinare una parte, sia pur piccola, della sua genesi e del suo svolgersi nel tempo» (p. 59). Cino sembra un poeta che si colloca alla «confluenza» tra Dante e Guido Cavalcanti o «per lo meno è questa la più antica immagine che di lui restituisce la tradizione e che dunque in edizione dovrebbe risultare» (p. 60). E il problema di quale «immagine» di Cino debba emergere in sede di edizione è ciò che si discute nel prosieguo, come rinnovare l'inquadramento critico della poesia del Pistoiese. Lo studio della tradizione e la lettura del *corpus* ciniano in relazione al modo in cui esso si rapporta con la produzione dantesca conduce «ad abbandonare una considerazione del corpus ciniano come l'opera statica e uniforme di un mero epigono o successore dei primi stilnovisti» (p. 63). Al contrario la prospettiva su Cino deve divenire dinamica, tenere in conto i mutamenti di poetica indotti dal confronto con altre esperienze liriche, in particolare con la *Vita nova* (il cui impatto sul Trecento è notevole ed è innescato proprio dalla mediazione del poeta di Pistoia), «pensare all'opera di Cino come esito di un percorso autonomo e lungo che ha nell'allineamento a Dante e a Guido un momento di assoluto spicco e nell'interazione in particolare col primo» (p. 64).

Alessio Decaria («I confini della lirica italiana del Trecento», pp. 67-89) riprende il discorso sul Trecento italiano, sottolineando le difficoltà in sede di definizione e circoscrizione di questo periodo letterario, per la ricostruzione del quale si deve «aggiungere ai parametri di classificazione consueti quello della tradizione manoscritta»; la principale difficoltà che ostacola una interpretazione organica della poesia trecentesca è infatti la sua dispersione «in mille rivoli» e solo lo studio della trasmissione dei testi permette di sopperire all'assenza di principi aggregativi canzonieristici (una chiara gerarchia dei generi all'interno delle sillogi e una delimitazione netta dei *corpora* degli autori); questa difficoltà «è con gli strumenti della storia che si deve affrontare» (p. 69). La *varietas* che caratterizza la poesia trecentesca, nella quale la lirica perde il posto di assoluta predominanza che deteneva nel secolo precedente, comporta l'inefficacia delle categorie interpretative valide per il Duecento: «se la lirica pre-stilnovista ha dei confini precisi segnati dalla tangibile presenza dei tre grandi canzonieri, per quella delle generazioni anche immediatamente successive non è facile individuare un "dove" univoco e materialmente fissato» (p. 70); nel Trecento i luoghi di produzione e quelli di circolazione (comuni e corti) non coincidono, mentre la lirica non è più racchiusa e selezionata entro canzonieri «monogenerici», confluisce in

miscellanee pluritematiche e in questi contesti si ibrida, specialmente in rapporto alla poesia religiosa. Per quanto riguarda il “dove”, Decaria offre un tentativo di ricostruzione di una silloge, basandosi sul canzoniere fiorentino di fine Quattrocento BAV, Chig., M. IV. 79. Dall’analisi condotti sui componimenti anonimi emerge «un piccolo ma significativo nucleo di poesie riferibili al contesto romano dei decenni centrali del Trecento, prevalentemente dedicate a tematiche politiche o evocanti personalità eminenti delle grandi famiglie baronali che in quel periodo spadroneggiavano su Roma e dintorni» (p. 76), una comunità poetica che rompe l’immagine di municipalismo che di solito si trae dalle esperienze poetiche fuori dalla Toscana e che è animata da «uomini politici di primo piano (non toscani) che promuovono una poesia ispirata a nuovi valori, strettamente e comprensibilmente ancorata alla realtà storica e segnata da notevoli rapporti con la coeva esperienza petrarchesca» (p. 80). In questi ambienti circoscritti agiscono professionisti della poesia per committenza di personalità politiche che adoperano una *koinè* transregionale fondata sul canone toscano. La tradizione manoscritta permette inoltre di stabilire in modo più chiaro «l’effettiva presenza e azione degli autori principali sui minori che affollano le varie antologie locali, di distinguere in ciascuna di esse gli ingredienti costitutivi e i particolari dosaggi, di confrontare silloge con silloge, ritrovando magari in tanta dispersione, elementi comuni ai vari domini» (p. 88). Probabilmente, conclude Decaria, la situazione intricata che troviamo per l’ambito trecentesco era analoga a quella che avevano di fronte gli “ordinatori” toscani nel momento in cui antologizzavano una tradizione (quella duecentesca) per conferire a essa un senso e un ordine. Non si tratterebbe per la poesia dei due secoli quindi di una diversità sostanziale bensì del differente modo in cui tali tradizioni liriche ci sono state trasmesse.

I temi della miscellanea volgono verso l’area provenzale. Fabrizio Costantini («La tradizione e l’edizione dei testi della lirica trobadorica: riflessioni dalla prassi repertoriale», pp. 91-114) presenta alcuni dei risultati del lavoro svolto dall’unità all’interno di *TraLiRO* facente capo all’Università della Calabria, con focalizzazione sulla produzione poetica trobadorica, precisamente quella racchiusa tra i primi autori e la quarta generazione (l’orizzonte compreso tra il 1100 e il 1215). La schedatura del repertorio occitanico si differenzia dal lavoro svolto dalle altre unità del progetto per la sua complessità e l’impossibilità di stabilire un regesto bibliografico che non sia a rischio di obsolescenza nel giro di pochi anni. Ciò che allora il contributo intende mettere a fuoco è «l’effettiva delimitazione della tradizione trobadorica, i suoi lineamenti ricostruiti (e ricostruibili), l’aspetto che oggi mostra [...] ponenedoci [*sic*] nell’ottica della ricezione [...] secondo i due vettori proposti: storia e geografia» (p. 95). I “confini” saranno stabiliti dai “contenitori”, ossia tanto i manoscritti quanto le edizioni critiche tramite cui leggiamo i trovatori e che in un certo senso costituiscono l’estrema propaggine della tradizione («iper-tradizione»). Segue quindi l’esposizione di alcuni dati statistici

raccolti nell'esame complessivo di queste due tipologie di veicoli della tradizione, informazioni organizzate in grafici posti al termine dello scritto (stampati in scala di grigio, laddove l'autore nelle sue didascalie fa invece riferimento a colori: l'incoerenza tuttavia non ne inficia la leggibilità). Il primo istogramma offre un quadro sinottico della consistenza numerica dei *corpora* di ciascun autore, il secondo invece esprime un indice sintetico del "peso della tradizione (cioè il rapporto tra il numero di testimoni del *corpus* e la consistenza di questo), il terzo infine propone il confronto tra i dati dei precedenti due grafici. Infine in una tabella è proiettata su un asse cronologico una sorta di "periodo di dominanza" delle edizioni critiche di ciascun trovatore (con ciò si intende il periodo trascorso prima che questa edizione fosse aggiornata da una nuova impresa editoriale, senza valutazione alla qualità di queste interpretazioni ecdotiche e senza considerare che l'uscita di una nuova edizione non implica il rigetto automatico di quella precedente).

Riccardo Viel («Sulle tracce di una fonte antica: la diffusione dei primi trovatori», pp. 115-32) persegue l'ipotesi della ricostruzione della fonte dei mss. N e a, che viene denominata v, base del canzoniere di Bernart Amoros e «"chiave" per accedere alla comprensione dei [...] movimenti più antichi. Sembra essere stata caratteristica di questo abile fruitore e compilatore la capacità di saper discernere quale di queste fonti fosse la migliore e la più antica relativamente a ciascun autore o gruppo di componimenti» (p. 115). Ed è proprio attraverso una lettura autore per autore che viene documentata la parentela tra N e a: si passano in rassegna i *corpora* di Guglielmo IX, Marcabru, Bernart de Ventadorn, Raimbaut d'Aurenga e altri testi provenienti dalle corti di Savaric, Blacatz e d'Agoult. La dimostrazione delinea la fonte v «a cui deve aver attinto principalmente il ms. N, ma conosciuta anche da a, e nota forse anche a A, C ed M. Il nucleo di testi veicolato da questa fonte v si caratterizza sia in senso cronologico sia in senso geografico; raccoglieva infatti testi molto antichi di area pittavina (Guglielmo IX), pittavino-aquitana (Marcabru) e limosina (Bernart de Ventadorn) [...] rappresentando quindi una prima testimonianza del materiale trobadorico dell'area della sua nascita» (p. 128). L'arricchimento di questo nucleo procede con l'ingresso di materiali di altre aree geografiche, spostandosi verso est, e arrivando in Italia entro la prima decade del XIII secolo, quando «la fonte sembra ormai inattiva» (p. 129). Resta solo da risolvere la questione di quando e come questo materiale arrivi in a, ossia nel canzoniere di Bernart Amoros.

Giorgio Barachini («Nota su alcune sequenze di testi nei canzonieri trobadorici», pp. 133-40) presenta alcune note su quelle sequenze di testi nei canzonieri di poesia in *langue d'oc*, strutture chiasmiche «"incamiciate", o se si vuole, "a matrioska": si tratta di luoghi in cui due testi scritti o attribuiti ad un medesimo autore sono separati da due o più testi di uno o più autori differenti» (p. 133). L'eziologia del fenomeno è riportata alla tendenza per cui «due o più testi dell'autore

“y” vengono introdotti per errore nella sezione dell’autore “x”, pur rimanendo contigui» (p. 136), dissesto prodottosi nell’atto dell’assemblaggio dei fogli.

Unicum all’interno di questa raccolta è l’intervento di Claudio Lagomarsini («“Lai u chant u rotruenge”: Percezione del genere lirico nei romanzi arturiani in prosa (lessico, contesti, *tòpoi*)», pp. 141-66), che propone non un esame frontale di una tradizione lirica (in questo caso, francese) ma un quadro di insieme del modo in cui la lirica dei trovieri viene assimilata dai romanzi arturiani in prosa, dunque un approccio indiretto alla ricezione del genere lirico (o di forme narrative brevi in versi) in un altro genere e al suo inserimento nella cornice finzionale del racconto. Precisamente, oggetto dello studio è «la rappresentazione di uno o più personaggi di romanzo che compongono, eseguono, citano o interpretano poesia» (p. 141), con attenzione prestata a quali tipologie di testi siano privilegiati, con quali nomi e forme siano introdotti, la coscienza dell’atto di composizione, fruizione e divulgazione del componimento. I testi presi in considerazione sono il *Tristan en prose*, il ciclo di *Guiron le Courtois*, il *Roman de Perceforest* e *Ysaye le Triste*, dunque testi spalmati tra il XIII e il XV secolo. Questo percorso conduce alla conclusione che «per gli autori di romanzi in prosa del XIII secolo, la poesia coincide con un genere, il *lai* in quartine monorime» (p. 159), il cui impiego viene interpretato da Lagomarsini o come una caratterizzazione antichizzante – con riferimento alla tradizione folklorica bretone, una sorta di tentativo di mimesi narrativa da parte dei romanzieri per fornire una caratterizzazione plausibile alle loro storie di materia esotica (dal punto di vista della cultura francese) – o come un elemento derivato dalla tradizione romanzesca in versi. Di altre forme poetiche, restano solo strofe di *chanson* sparse nel *Tristan* e nel *Guiron*. «Con il *Perceforest* si assiste all’ingresso di altre forme codificate (*chant royal*, *ballade*, *jeu parti*) che rompono il monopolio del *lai* arturiano» (p. 159). Infine con l’ultimo dei quattro testi il *lai* viene ridotto a due esemplari, soppiantato da brevi componimenti sulla forma del *rondeau*. Nei romanzi viene dato ampio spazio all’esecuzione musicata di questi inserti poetici, mentre sono esigue le messe in scena della composizione e della trasmissione della poesia.

Anche il saggio successivo è dedicato alla poesia oitanica. Stefano Resconi («Canoni, gerarchie, luoghi, tradizioni: le strategie compilative del canzoniere francese M (BnF, fr. 844)», pp. 167-91) stabilisce in principio due aspetti che differenziano la tradizione oitanica da quella trobadorica: nei primi è maggiore l’incidenza dell’anonimato dei componimenti e il canone incipitario sembra più standardizzato. Queste sono conseguenze «di una tradizione che riconosce minore importanza alle specificità dei singoli trovieri rispetto all’appartenenza a un uniforme contesto formale e ideologico» (p. 167). La gran parte delle raccolte francesi conferisce il prestigio della posizione esordiale all’interno della silloge a una triade di autori, disposti in sequenza, Thibaut de Champagne, Gace Brulé, il Chastelain de Couci. Se tale situazione sembra far pensare all’adesione auto-

matizzata da parte dei compilatori di canzonieri a pratiche standardizzate volte alla passiva esaltazione di un canone “classico”, «in realtà, a un’osservazione più ravvicinata del *corpus* testimoniale, non può sfuggire il fatto che i compilatori hanno in vari casi trovato il modo di accostare o addirittura intercalare ai trovieri del canone principale degli altri materiali poetici significativi in grado di riorientare [...] il valore delle porzioni iniziali delle singole sillogi poetiche» (p. 170). Il contributo di Resconi si sofferma dunque su queste strategie, focalizzando l’attenzione sul canzoniere M (Paris, BnF, fr. 844), codice artesiano della seconda metà del Duecento. La costruzione dell’impianto della raccolta è determinata da un criterio d’ordinamento che si potrebbe dire sociale, in quanto tanto la disposizione dei testi e degli autori quanto l’apparato decorativo miniaturistico tende a sottolineare il lignaggio dei trovieri, «elemento maggiormente connotativo di ogni autore» (p. 187). Impostazioni analoghe – per ceto – si riscontrano presso altre tradizioni medievali, per esempio in quella dei *Minnesänger*: il *Codex Manesse* ordina le sezioni secondo un criterio di gerarchia nobiliare. Tracce di questo tipo di ordinamento si trovano anche in area galego-portoghese e in quella italiana (il ms. BAV, Chig. L. VIII. 305). «L’attenzione che l’ordinamento interno e il corredo decorativo dell’elegante canzoniere M riservano dunque alla messa in rilievo dell’alta feudalità – [è] probabilmente da porre in relazione alla committenza o comunque ai primi contesti della sua fruizione» (p. 190). Un altro aspetto forse legato al precedente è l’inserimento – insolito nel quadro della lirica d’oïl – di poesia sirventesca legata a contingenze storiche.

Con l’articolo di Mariña Albor Aldea («*Variae Lectiones* en la tradición manuscrit gallegoportuguesa: ¿divergencias solo textuales?», pp. 193-218) ci si trasferisce nell’ambito delle tradizioni liriche iberoromanze. In esordio la studiosa segnala nello studio della tradizione galego-portoghese l’esistenza di «dos flancos al descuberto. El primero atañe al estudio de la lengua de los *trobadores* [...]. El segundo se refiere a la tradición manuscrita de esta poesía»; e soprattutto manca «una óptica global que haya descendido a la *collatio* sistemática de los relatores que han enviado las *cantigas*» (pp. 193-94). È precisamente un saggio di questa collazione che viene presentato nelle pagine seguenti. Ci si concentra in particolare sulla divergenze tra i tre principali collettori di testi (A, B, V) «divergencias que no obedecen a las causas apenas señaladas [le variazioni linguistiche] y que tampoco pueden justificarse considerando la cronología de los propios cancioneros, que se fechan en dos momentos bien diversos», A intorno al 1300 e B e V nel Cinquecento, per mandato dell’umanista jesino Angelo Colocci. Per esempio la *varia lectio* che caratterizza A sembra dovuta a «la adaptación tardía de los textos a unas determinadas reglas poéticas, ya canónicas, de la *cantiga de amor*» (p. 196). Il saggio prosegue con dovizia di esempi a supporto della tesi enucleata e si conclude che quello che ci mostra A è la sua «precanocidad: en efecto, A es, en su parte final, inestable, un manuscrito precanónico cuyos textos [...] han

sido reconducidos al canon cortés de la *cantiga de amor*, un canon que tuvo que formarse con el discurrir de la experiencia poética y que solo estaría plenamente vigente cuando se compiló el o los cancioneros generales mas tardíos, ya próximo el ecuador del Trescientos» (p. 217).

Simone Marcenaro tratta specificamente l'ultimo periodo della tradizione galega, quando la produzione in quella lingua si colloca in Portogallo alla fine del Trecento («Dalla tradizione alla storia e viceversa. Nuove ipotesi sull'ultimo periodo della lirica galego-portoghese», pp. 219-36). La tradizione manoscritta galego-portoghese si contraddistingue per una spiccata omogeneità, una ridotta quantità testimoniale che comporta anche una semplicità stemmatica: «le condizioni oggettive sottostanti a questa tradizione manoscritta hanno comportato quasi sempre una rinuncia aprioristica all'utilizzo di strumenti di uso comune nel dominio della provenzalistica o della lirica medievale italiana»; ad esempio non si è mai «contemplato in maniera organica l'osservazione delle seriazioni testuali nei vari testimoni, oppure l'incidenza dell'analisi linguistica nello studio dei canzonieri» (p. 220). Lo studio della tradizione galego-portoghese è carente anche di ricerche sul piano diacronico, poiché se maggior interesse suscitano le condizioni che hanno generato quella produzione poetica nel XII secolo, «molto meno è stato invece fatto per ciò che concerne l'ultima stagione trobadorica, attestata, grosso modo, attorno alla metà del XIV secolo» (p. 221). L'applicazione degli strumenti metodologici di cui sopra alla tradizione manoscritta potrebbe ridisegnare il quadro di tale epoca letteraria. Per tale studio è necessario prendere le mosse da tre «postulati»: 1. la povertà della tradizione galego-portoghese è dovuta a fattori materiali e alla ristrettezza della sua circolazione (nelle corti in cui si sviluppa vi è coincidenza tra luoghi di produzione e circolazione); 2. nel tardo Trecento l'unità culturale dei territori galego-portoghese e castigliani volge al termine; 3. la fortuna della lirica galego-portoghese può essere svincolata dall'opera cinquecentesca di Angelo Colocci, specialmente se si considera il semplice fatto che l'arrivo a Roma di materiali lusitani con l'ambasciata di Manuel I di Portogallo indica il prestigio che i trovatori lusitani godevano ancora in Portogallo, riconoscimento che non cessa nemmeno nel XV secolo. Ed «è proprio da qui che si prenderanno le mosse per correggere in parte ciò che si è appena affermato nel punto 2 relativamente a ciò che accade in ambito portoghese» (p. 222). Tale tesi è sostenuta attraverso l'analisi del continuo lavoro di interpretazione, interpolazione e rielaborazione che riaffiora attraverso l'analisi delle scritture che si stratificano al margine dei principali canzonieri galego-portoghese. In particolare viene analizzata la tradizione del subarchetipo α della tradizione, dalla cui stratificazione emerge «l'effettiva presa di coscienza che la tradizione trobadorica si trovava ormai nella sua fase di esaurimento», coscienza coincidente con «l'indubbia urgenza di assemblare tutti i materiali disponibili»: pertanto « α e le sue fonti più tarde, già trecentesche, poss[on]o essere collocate con più credibilità

[in Portogallo] e non in Castiglia». La produzione del XIV secolo è dunque «un fenomeno esclusivamente portoghese» (p. 233).

Isabella Proia («Dai trovatori galeghi alla lirica cortese castigliana: percorsi e modalità di una transizione», pp. 237-59) idealmente è speculare al precedente saggio: se Marcenaro si era occupato dello spostamento del baricentro della lirica galego-portoghese verso occidente, in questo ultimo saggio invece al centro è l'esito "orientale" di quella stessa tradizione, che volge ormai verso l'adozione della lingua castigliana. In questo intervento l'autrice si propone «di mettere a fuoco le principali problematiche legate allo studio della produzione poetica della fase "di transizione", in cui trovatori di diverse regioni [...] ma che gravitarono tutti più o meno nell'orbita della corte castigliana, ebbero il merito di determinare, per usare le parole di Tavani, "lo spostamento dell'asse linguistico della poesia lirica dal galego-portoghese al castigliano"» (p. 237). Per questa svolta poetica si adotta «impropriamente» l'etichetta di "galego-castigliana", con cui si indica «un insieme di rimatori estremamente interessanti [...] per il fatto di individuare un'epoca cruciale nella quale la produzione di poesia galega, in Castiglia e da parte di autori di lingua castigliana [...] aveva originato la formazione di un linguaggio convenzionale ibrido galego-castigliano, al quale si sarebbe successivamente sovrapposta la castiglianizzazione operata dai copisti responsabili della tradizione di questo *corpus*» (p. 238). I poeti di questa temperie culturale e la loro tradizione offrono pochi spunti per ricostruire il loro profilo biografico, la loro identità linguistica, la loro conoscenza del galego, dunque «risulta in molti casi estremamente difficile ricostruire il grado di mistilinguismo, ovvero in che misura fossero originariamente presenti nella *koinè* la componente galega e la componente castigliana» (p. 242). Oltre alla lingua, lo spostamento dell'asse della lirica dalla Galizia alla Castiglia riguarda anche la scelta dei generi poetici e delle forme di versificazione: per esempio la tradizione risente maggiormente delle penetrazioni di modelli francesi e provenzali. Per circoscrivere i caratteri di questa scuola "galego-castigliana" «l'impiego della *koinè* linguistica galego-castigliana come veicolo dell'espressione lirica non può costituire l'unico criterio per individuare un comune denominatore alla base di questa esperienza: la volontà di innovare partendo dal richiamo alla tradizione galega, nei vari livelli dell'espressione poetica (la metrica, i temi, lo stile, oltre alla lingua), è [...] la cifra che meglio contraddistingue la temperie culturale dell'epoca compresa tra la fine del XIV e l'inizio del XV secolo, condivisa da molti autori attivi presso le corti di Castiglia in questi decenni» (p. 258).

L'ultimo contributo della miscellanea è a cura di Isabella Tomassetti («La scuola poetica castigliana al crocevia fra due epoche: alcuni dati sulle prime generazioni (1360-1450)», pp. 261-89). Il contributo prende in considerazione in primo luogo il carattere seriore della lirica castigliana, ricordando le spiegazioni sociali che ne sono state date (R. Boase) e secondo cui la lirica castigliana sarebbe

un arcaismo sintomo di un arroccamento sui propri costumi dell'oligarchia aristocratica feudale. Tuttavia «il carattere recenziore della scuola poetica castigliana non è ascrivibile soltanto a fattori socio-politici: non è necessario ricordare, infatti, che l'affermazione tardiva del castigliano come lingua della poesia e dunque di una tradizione poetica autonoma in lingua castigliana, fondata su generi e forme propri, si deve fundamentalmente alla lunga fioritura della lirica galego-portoghese», coltivata da tutti gli autori della penisola iberica a prescindere dalla loro identità linguistica (p. 262). Alla metà del XIV secolo si registra la decadenza della tradizione galega e la sperimentazione di nuove forme, con un nuovo codice linguistico, inizialmente ibridato con le formule galeghe, per cui si parla di «galego-castigliano». I principali centri aggregatori di questo sperimentalismo sono le corti castigliane e aragonesi dei Trastámara, la corte napoletana, Valencia e Lisbona, nelle quali si forgia la *koinè* sovraregionale del castigliano. Per quanto concerne il *corpus* degli autori «il dato che caratterizza la tradizione castigliana è certamente la presenza di una nutrita schiera di autori minori», per cui si richiede una serie di studi documentari al fine di identificare i profili più oscuri (p. 267): dall'analisi di alcuni dati statistici, fa emergere «la profusione di *corpora* esigui i molto ridotti [che] è indizio di una circolazione della materia poetica molto legata a determinati circoli cortigiani», una poesia legata a contingenze effimere e attività di corte, i cui autori sono poeti di dubbie capacità compositive ma che sono nondimeno rappresentati nelle sillogi perché ben incardinati nello specifico ambiente ristretto in cui venivano composte le raccolte (p. 270). Il carattere monotestimoniale della tradizione di numerosi testi suggerisce «una certa autarchia delle corti, nelle quali circolavano materiali poetici che in taluni casi sembrerebbero avere avuto scarsissima circolazione al di fuori del loro ambito genetico. [...] D'altra parte, questa frammentazione dei *corpora* è anche indizio di uno scarso interesse da parte di molti autori per la conservazione dei propri testi o per la loro raccolta» (p. 277). Seguono alcune note sulla tradizione manoscritta e su quella a stampa. Infine in un'appendice è riportata una tavola con i dati relativi a ciascun autore della scuola poetica castigliana (consistenza del *corpus*, testimoniatori, testi a tradizione monotestimoniale, testi a tradizione pluritestimoniale).

In conclusione, si possono trovare altri fili conduttori, oltre alla nozione di *confine*, che tengono uniti e ben coesi i contributi di questa miscellanea, oppure precisare ulteriormente tale concetto. Accanto alle parole-chiave *confine* e *tradizione* si sarebbe potuto adoperare anche altre parole, come *immagine* o *filtro* (che peraltro ricorrono varie volte da un saggio all'altro). Il punto da sottolineare è l'artificialità del modo peculiare in cui la letteratura medievale è giunta sino a noi, costruita, mediata e filtrata dai manoscritti, dalle redazioni linguistiche (la toscannizzazione dei siciliani ma anche la veste castigliana che ricopre i testi galeghi), le sillogi che selezionano i testi e li organizzano in sequenze, i generi narrativi che incastonano al proprio interno come elementi preziosi frammenti lirici, le

prospettive storiografiche (moderne ma anche coeve – si veda il caso di Dante) e infine – aspetto tutt’altro che secondario e che è bene che sia stato messo in luce in più contributi – il veicolo delle stesse edizioni critiche, giustamente aggregate alla tradizione dei testi come stadio recenziore della loro trasmissione, come «iper-tradizione». Senza che peraltro sia possibile – illusione antica che credo sia stata smaltita ormai da anni – contrapporre qualcosa che si possa dire “naturale” o “puro” a questa inevitabile artificialità del nostro oggetto di studio: la stessa lingua dei poeti medievali è artificio, non soltanto la ricezione; il diasistema conservato nei codici si realizza nella sovrapposizione di entità “costruite” (perlopiù linguistiche ma anche più latamente culturali), quelle degli autori e quelle dei mediatori, un artificio al quadrato.

Andrea GHIDONI
Università degli Studi di Macerata

***Sulle tracce del Fiore*, a cura di Natascia TONELLI, Firenze, Le Lettere, 2016 [2017] («Quaderni del Centro di Studi e Documentazione Dantesca e Medievale» 8), 312 pp.**

Il ricco volume che va a costituire l’ottavo Quaderno del *Centro di studi e documentazione dantesca e medievale* della Società Dantesca Italiana è interamente dedicato al *Fiore* e si presenta, attraverso i nove saggi che contiene, come un’opera di primissima importanza che propone ipotesi nuove e meritevoli di grande considerazione. Il volume si apre con una breve *Premessa* (pp. 7-10) di N. Tonelli, che illustra la nascita della pubblicazione da due giornate di studio del maggio 2014 tenutesi presso la Società Dantesca: quelli qui raccolti sono gli atti della seconda, gli atti dell’altra si trovano ora in *Atti degli incontri sulle Opere di Dante. I. Vita nova, Fiore, Epistola XIII*, a cura di M. Gragnolati, L.C. Rossi, P. Allegretti, N. Tonelli e A. Casadei, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2018. Presentando il volume, Tonelli sottolinea giustamente come l’uscita a breve distanza di due nuove edizioni del poemetto a cura di P. Allegretti (Firenze, Le Lettere, 2011, «Edizione Nazionale a cura della Società Dantesca Italiana») e di L. Formisano (Roma, Salerno Editrice, 2012, «Nuova Edizione Commentata delle Opere di Dante») costituisca la «grata occasione di (ri)cominciare a parlare del *Fiore*» (p. 7). Al dittico delle edizioni Allegretti-Formisano, nella recente fioritura degli studi sul poemetto, va senz’altro aggiunta anche la monografia *Dante e la paternità del Fiore* di P. Stoppelli (Roma, Salerno Editrice, 2011, «Quaderni della rivista di studi danteschi») e, in proposito, molto importante è la segnalazione, nella *Premessa*, delle *Schede inedite per lo studio intertestuale del «Fiore»* dello

stesso Stoppelli¹, che costituiscono una vera e propria miniera di materiale intertestuale e che, insieme al commento dell'edizione Formisano, vengono ad essere un ineludibile punto di partenza (e di verifica) per ogni indagine sul poemetto.

Il primo saggio, di Alessio Milani («Ipotesi per una nuova edizione del *Fiore*», pp. 11-25), propone una decisa rivalutazione del ms. H 438 della Bibliothèque interuniversitaire di Montpellier (Section Médecine) e, sulla scorta di questa, l'autore auspica – e annuncia – una nuova edizione (tra il semi-diplomatico e l'interpretativo) del *Fiore*. Milani muove le sue considerazioni sulla scorta di un suo denso articolo del 2007 qui non citato («Il *Fiore*: aspetto metrico del testimone e regolarizzazione nell'edizione Contini», *Per leggere*, XII (2007), pp. 97-120), che sta alla base delle sue proposte per una nuova edizione del *Fiore*; questi due articoli di Milani sono strettamente legati e, se non si presupponesse il primo dei due (documentatissimo), si faticerebbe a comprendere la generale impostazione bédieriana del secondo.

Milani espone «i primi risultati di una ricerca tra gli *unica* e le voci peregrine che occorrono nel *Fiore*» (p. 15) presentando e discutendo diversi *hapax* (pp. 15-17); più avanti (pp. 19-24), relaziona poi di «un altro saggio esemplificativo degli spogli [*scil.* da lui] condotti» (p. 19) finalizzato a rendere «conto della tipologia e della quantità di informazioni che si propongono a un'analisi indirizzata a una contestualizzazione linguistica a mezzo del prezioso *corpus* approntato per il *Tesoro della Lingua Italiana delle Origini*» (*ibid.*). In merito a questo paragrafo, si segnala che in diversi riscontri lessicali del *Fiore* con il *Novellino*, Milani tiene come riferimento il 1315 per la più antica raccolta di novelle italiane: la datazione del primo nucleo testuale, il cosiddetto *Ur-Novellino*, nel quale ad esempio si ritrova la forma *bisanti* commentata da Milani a p. 20, potrebbe però essere più alta (il *terminus post quem* è il 1281 e l'*ante quem* il 1320 ca.): sarebbe forse necessaria – credo – una maggiore cautela nella riduzione *ad annum* di una raccolta che ha avuto una storia redazionale tanto stratificata² e risulta chiaro come l'adozione del 1315 come *terminus ad quem* cambi leggermente l'ordine cronologico delle occorrenze delle singole forme: *Fiore* e *Ur-Novellino* possono dirsi opere grossomodo coeve e prodotto della stessa *langue*.

La posizione di Milani di voler proporre «una sorta di auspicabile accentuazione della strada presa da Allegretti nella sua edizione così attenta ai valori anche materiali del manoscritto e alla sua *mise en pages*» (cito dalla *Premessa* di Tonelli, p. 10) credo che debba però fare i conti con la disponibilità on-line della

¹ Disponibili on-line sulla pagina academia.edu dello studioso: https://www.academia.edu/7148703/Schede_inedite_per_lo_studio_intertestuale_del_Fiore.

² In proposito si veda A. Conte, «Il *Novellino*, il *Decameron* e il primato della novella: intertestualità e cronologia», *Filologia e critica*, XXXVIII (2013 [2014]), pp. 33-67, in particolare pp. 57-63.

riproduzione fotografica del manoscritto montepessulano (<http://romandelarose.org/#read;MontpellierH438>), un dato di fatto che non può certo essere ignorato e con il quale un'edizione che consista in «una trascrizione del codice sorvegliata, ma priva di emendamenti filologici in senso stretto» (p. 13) si trova a dover fare i conti³.

Segue il contributo di Luciano Rossi: «Riflessioni sulla dialettica parodia-allegoria nella linea *Roman de la Rose, Fiore, Commedia*» (pp. 27-54). Rossi, sostenitore della paternità dantesca, registra subito quella che a lui pare essere l'«oggettiva debolezza» (p. 27) dei tentativi di dis-attribuzione del *Fiore* a Dante; partendo da questa premessa si propone di vedere nell'impiego dell'allegoria e delle tecniche di parodia e di auto-parodia un viatico per una lettura (conseguenziale) di *Rose, Fiore* e *Commedia*. I campioni che l'autore presenta si dovrebbero inserire in una costellazione di analoghe osservazioni sull'allegoria che Rossi stesso annuncia di trattare più distesamente nel suo volume *Le Bâton et la Rose. Du nouveau sur l'allégorie médiévale* in preparazione per i Classiques Garnier.

Partendo dal presupposto che «parodia e allegoria si nutrono reciprocamente, e una sottile dialettica s'instaura, nei capolavori citati [scil. *Rose* e *Commedia*], fra ironia e anagogia, fra simbolo e allegoria» (p. 29) e che «ciò vale anche per il *Fiore*, forse troppo frettolosamente archiviato sotto l'etichetta del “registro basso”» (*ibid.*), Rossi dedica tre densi paragrafi a una disamina impostata su questi criteri.

Il secondo, intitolato «I conti con l'elegia: il triangolo Angelo-donna, Amore, Amante “alato”» (pp. 29-39), è dedicato unicamente alla *Rose* e prende le mosse dall'analisi della funzione di raccordo tra le due parti del *Roman* di Bel Acueil («una sorta di “androgino primordiale”, detentore della “rose”» p. 31), di fronte al quale «la critica ha reagito nei modi più vari, limitandosi a ignorare il problema; denunciando nella maniera più cruda la presunta omosessualità del

³ Ma si tenga al contempo presente che errori, forzature e interventi dubbi che pure ci possono essere nell'edizione Contini – cfr. l'articolo di Milani del 2007 cit. – non devono necessariamente metterne in discussione il metodo. «Il *Fiore* può essere un'applicazione indebita del metodo, ma un'applicazione indebita non inficia la validità del metodo stesso» così C. Giunta («Contini e i classici: Dante», in *Gianfranco Contini 1912-2012: attualità di un protagonista del Novecento*, a cura di L. Leonardi, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2014, pp. 81-99: 85) sul ricorso alla ‘memoria interna’ come strumento della critica dantesca di Contini. Cfr. anche P. Stoppelli, «Le opere di dubbia attribuzione», in *Dante. Fra il settecentocinquantesimo della nascita (2015) e il settecentenario della morte (2021). Atti delle Celebrazioni in Senato, del Forum e del Convegno internazionale di Roma: maggio-ottobre 2015*, a cura di E. Malato e A. Mazzucchi, Roma, Salerno Editrice, 2016, tomo II, pp. 421-39: in particolare pp. 423-24. Si tenga presente che, stando a quanto mi è parso di cogliere, i nove autori del volume della Società Dantesca non hanno potuto fruire (per ragioni di tempo) di questo articolo di Stoppelli.

personaggio, o argomentando sottilmente che si tratterebbe d'una fanciulla in abiti maschili» (*ibid.*). Nel trattamento di questo personaggio (o meglio nell'innamoramento del protagonista della *Rose* per lui), Rossi vede «una *mise en abîme* dell'episodio della fontana e dell'esempio dell'eroe ovidiano [*scil.* Narciso]» (pp. 31-32); poco più avanti (p. 34), tirando le somme di questa prima analisi 'parodica', Rossi conclude: «La differenza fondamentale fra le vicende dell'Amante e la scoperta della propria identità da parte di Narciso (con l'*osculum* all'immagine) risiede nel fatto che, nel *Roman de la Rose*, l'innamoramento per un essere a lui speculare e il relativo bacio non causano la morte del protagonista, ma un autentico parapiglia dai toni comici, che culmina con uno sfogo di *Jalousie*, il cui registro, decisamente "basso", sfiora il turpiloquio». Con questa dimostrazione, Rossi mette dunque in crisi l'interpretazione «eminentemente "cortese"» (p. 34) che solitamente si tende a dare di questa parte della *Rose*. A p. 33 Rossi ripropone l'ipotesi che la *Rose* abbia un unico autore (Jean de Meun) e che sia stato proprio questo a 'plasmare' il profilo di Guillaume de Lorris, «un comodo "doppio", con un nome storicamente plausibile, ma senza identità letteraria e provvidenzialmente deceduto» (p. 33), ideatore «di un testo così poco ortodosso» (*ibid.*). Sempre nello stesso paragrafo, Rossi sposta poi l'attenzione sul prologo del *Roman*: in particolare propone di leggere dietro a «cele qui tant a de pris / et tant est digne d'estre amee / qu'el doit estre Rose clamee» (vv. 42-44: ed. Lecoy) un riferimento alla Vergine e non al nome della donna amata da Guillaume⁴.

Il terzo paragrafo – «Onomastica allusiva e parodia» (pp. 39-48), incentrato sul *Fiore* – mette dapprima in luce come nel rifacimento dantesco il personaggio di *Bel Accueil* (*Bellaccoglienza*), che nell'originale spicca per «l'ambiguo statuto "efebico"» (p. 39), possa «tranquillamente esser definito "dama del fiore" o, alla fine del poemetto, sua legittima "donna"» (*ibid.*); ne deriva che «la completa femminilizzazione dell'oggetto di desiderio, non esime [...] gli interpreti dal compito di decifrare il significato profondo dell'allegoria, che si dipana senza troppe ambiguità nei sonetti conclusivi del poemetto, nei quali il parafraste mostra di aver compreso alla perfezione il messaggio del modello d'oil» (*ibid.*). Sempre in questo paragrafo sono da registrare le acute e persuasive osservazioni di Rossi sul nome Durante (o meglio, sulla scelta da parte dell'autore del nome Durante):

⁴ Questa osservazione è supportata da un'occorrenza nel *Testament* di Jean de Meun (occorrenza, che, com'è chiaro, presuppone che si riconosca a Jean de Meun la paternità di tutto il *Roman*) e dall'interpretazione del discorso di *Nature* ai vv. 19083-19174, non tanto come «un semplice esercizio scolastico» (p. 37) come è stato spesso letto dalla critica, ma come «metafisico "inno alla Vergine"» (p. 38).

Rossi si era già occupato della questione⁵ e anche in questa sede propone una lettura allegorica e parodica del nome Durante: quest'epiteto, «perfettamente in linea col soprannome Chopinel, scelto da Jean de Meun» (p. 41), alluderebbe da un lato all'«ironica affermazione ovidiana [*scil. Ars amatoria*, II, 177-178], nella quale a un eroico spirito di sopportazione è accomunata un'erotica rigidità» (p. 40), dall'altro alla *duritia cordis* che i poeti elegiaci attribuivano al sesso maschile. Quest'ipotesi di lettura, verisimile e ben documentata, rischierebbe solo apparentemente di far scricchiolare la pretesa paternità dantesca dell'opera (l'attribuzione a Dante del *Fiore* quanto risentirebbe dell'idea che Durante possa essere solamente un *senhal*?)⁶ Per confermare la paternità dantesca si dovrebbe postulare infatti una sorta di ri-funzionalizzazione in chiave parodica o allegorica del nome proprio dell'autore, come può essere senza problemi.

Quanto annunciato nel secondo paragrafo trova compimento nel quarto («Defloratio textus e sublimazione mistica») e si può riassumere con le parole di Rossi stesso a p. 49: «Nel narrare la conclusiva performance dell'amante, l'*auctor* del *Roman de la Rose* si serve di un discorso metaforico [soprattutto vv. 21553-21564] nel quale gli organi sessuali maschili sono avulsi dal corpo (confinati in un bastone e in una sacca da pellegrino), mentre quelli dell'androgino che dovrebbe simboleggiare la donna sono descritti come un fiore, un tempio, una regione geografica. È indubbio però che l'insieme di queste immagini (e in particolare il termine “porto” [v. 21554]) designi inequivocabilmente la Vergine per antonomasia, Maria» e «la profonda ricchezza d'un simile, mistico *exploit* erotico è perfettamente compresa dal “Maestro del *Fiore*” che, nei sonetti CCXXVIII-CCXXX, ne rende i tratti essenziali, al di là del lessico burlesco che li sostanzia» (p. 50).

In chiusura (pp. 52-54), infine, Rossi si sofferma sulla canzone monostrofica *Madonna, quel signor che voi portate* di Dante e, in dissenso con C. Giunta, propone una lettura alternativa (e 'allegorica') specificamente degli ultimi quattro versi della stanza, nei quali si parla di un *dolce loco* e di un *soave fiore*: Giunta, nel suo commento alle *Rime*, aveva ipotizzato che ci fosse «riferimento ad un avvenimento preciso» (p. 53; ma sono parole di Giunta riportate) e che il *soave fiore* rinviasse ad una ghirlanda «usata per una simbolica incoronazione» (*ibid.*); Rossi legge invece dietro al *soave fiore* un'«ipostasi della femminilità» (p. 54).

Il terzo saggio, di Enrico Fenzi («Dal *Roman de la Rose* al *Fiore* alle rime allegoriche di Dante: sconfitte e vittorie di Ragione», pp. 55-85), prende le mos-

⁵ «Jean Chopinel et Durante: le nœud *Roman de la Rose – Fiore*», in *De la Rose. Actes du Colloque d'Anvers (avril 2003)*, éd. par H. Braet et C. Bel-Schockaert, Louvain-Paris, Peeters, 2006, pp. 275-300.

⁶ Si noti però che Rossi non usa questo termine.

se dalla proposta avanzata da Allegretti nella sua edizione del *Fiore* di ricorrere alla palinodia «quale puntuale chiave di lettura di alcuni luoghi della *Commedia* messi ‘in serie’ con altrettanti passi del *Roman de la Rose* e del *Fiore*, al doppio fine di interpretare meglio singole porzioni di testo, e di trarre conferma della paternità dantesca» (p. 56); Fenzi si propone di applicare questo metodo di lettura alle rime allegoriche di Dante (e non alla *Commedia*) e, sebbene da principio chiarisca di non voler entrare nel merito dell’attribuzione, molto chiaramente scrive che è «a Dante che porta la conclusione del ragionamento» (*ibid.*). Fenzi organizza l’articolo in cinque paragrafi riservandone quattro all’esposizione-dimostrazione e uno alle conclusioni. Dapprima vengono analizzate le due sezioni della *Rose* nelle quali è presente il personaggio di *Raison* (vv. 2955-3082 e 4191-7200 dell’ed. Lecoy) e viene subito messa in luce la derivazione di questa figura da quella di *Filosofia* nella *Consolatio* di Boezio. L’autore evidenzia le differenze con le quali *Raison* è presentata nelle sezioni, le differenze del rapporto che questa ha con l’amante e infine il cambio di tono tra le due *tranches*; complessivamente, *Raison* in entrambi i dibattiti esce sconfitta e in entrambe le occasioni fallisce il suo proposito di convinzione dell’amante. Fenzi passa poi alla rielaborazione che nel *Fiore* è stata fatta di questi due episodi (rispettivamente sonetti IX-X e XXXV-XLVI) con lo scopo primario di stabilire gli opportuni collegamenti con la fonte e di indagare la nuova organizzazione degli elementi ripresi. In seguito a una minuziosa analisi, Fenzi sistematizza così la ripresa che si ha nel *Fiore*: «Alcuni elementi dell’originale sono lasciati cadere, e la descrizione è volutamente e violentemente abbassata di tono. Nel *Fiore* [scil. *Ragione*] appare strappata dall’intima connessione con la sua natura divina [...]. Ed è [...] straordinaria l’intelligenza di chi ha saputo andarsi a riprendere quei versi di Guillaume e ritagliare e manovrare così accortamente i suoi pezzi, rappresentando con diabolica sottigliezza [...] una *Ragione* che costruisce passo dopo passo la propria sconfitta» (pp. 69-70). Nel terzo paragrafo, dopo un rapido elenco degli «esatti prelievi» dalla *Rose* presenti nel Dante ‘certo’, si passa alla proposta di leggere come palinodia di *Ragione* (nella coppia *Rose-Fiore*) l’episodio della seduzione della ‘donna gentile’ nella *Vita nova* (§§ 27-28 dell’ed. Gorni), dove *Ragione*, che è «alleata e quasi consorte di Amore» (p. 76), riesce vittoriosa sull’amante (Dante); per questo episodio Fenzi parla di «*mise en abîme*, o di riduzione in scala rispetto alla coppia *Rose-Fiore*» (p. 77) che, per quanto non sia da escludere che si possa trattare di un richiamo topico o comunque non mirato, sembra avere «lo scopo e il tono della palinodia» (*ibid.*). Dalla *Vita nova*, Fenzi si sposta poi (nel quarto paragrafo) alle due canzoni *Voi che ’ntendendo* e *Amor che nella mente* commentate nel secondo e terzo libro del *Convivio*, nelle quali si può ritrovare lo scontro tra l’amante e *Ragione*. Qui si assiste al definitivo ribaltamento avviato nella *Vita nova*: «nell’amante è rappresentato il *coté* negativo di un presente difficile e rinunciatario [...] nella nuo-

va *domina* [scil. *Ragione*] sono rappresentate le energiche e salvifiche certezze di valori d'ordine diverso ai quali è ormai tempo che l'amante ispiri il proprio futuro. E la nuova salute sta perciò da questa parte, non da quella» (p. 79).

Riallacciando i fili dell'argomentazione, nell'ultimo paragrafo, Fenzi si chiede: «Dante muove da quanto altre opere suggerivano, e per via dialettica e polemica lo sviluppa in direzioni nuove e tutte sue, oppure in questa sua straordinaria operazione riattraversa la sua stessa esperienza giovanile – diciamo pure il *Fiore* – e in maniera tanto puntuale e completa ne fa ammenda?» (p. 84). La risposta che l'autore si dà è che valga la pena «rischiare» (p. 85) per l'ipotesi più suggestiva supportata da un «così fitto gioco di rovesciate corrispondenze» (*ibid.*).

In «Oltre la traccia del *Roman de la Rose*: provenzalismi e francesismi dal *Fiore* e *Detto d'Amore* alla *Commedia*» (pp. 87-119), Riccardo Viel, già autore di un importante studio sui gallicismi nella *Commedia* (*I gallicismi della Divina Commedia*, Ariccia, Aracne, 2014), si propone di presentare numerosi casi di gallicismi 'autonomi', non derivati dal modello. Parte con i provenzalismi (pp. 88-108) e rileva subito «che quando il parafraste inserisce nei suoi versi alcuni elementi lessicali tipici della lirica provenzale e italiana interrompe il cortocircuito parodico nei confronti della *Rose*, determinando invece un rovesciamento del *topos* lirico» (pp. 88-89); ciò chiarito, presenta degli esempi, il primo dei quali è *fidanza* (IX 9), che ricorre anche 'rovesciato' in *Inf.* XI 54 e in *Purg.* X 123, oltre che con significato suo proprio e 'neutro' in *Par.* XXII 55; si passa poi per *amanza* (XLI 2 e XLIV 13) che si troverà 'rifondato' semanticamente in *Par.* IV 118, dove «il significato di *amanza* passa da 'amor cortese' ad 'amor di Dio'» (p. 95); e ancora, altri provenzalismi innestati dall'autore del *Fiore* sono: *vengianza* CLII 1, *voglienza* V 4, *fallenza* XXIII 7, *sovinenza* 'ricordo' CCXXXI 11, (*in*) *falligione* 'a vuoto' CCXXIX 13, *doglienza* IV 13 (poi in *Inf.* VI 108) e *lumera* XCVI 2, per il quale Viel parla di «probabile provenzalismo» (p. 104). Subito dopo, l'autore passa a trattare i provenzalismi del *Detto* (pp. 105-108) e, tra questi, i casi più analiticamente presentati sono quello di *pietanza* v. 265, di *gina* v. 271 (da *aizina* 'occasione propizia' e 'possesso') e di *adonare* 'concedere' (al v. 40 si trova *adona*), verbo che tornerà poi in *Inf.* VI 34 e *Purg.* XI 19.

Nel secondo paragrafo (pp. 108-14), Viel tratta dei francesismi del *Fiore* che non hanno un corrispondente nella *Rose*; alcuni (*ostellerie* CLXIX 10 e *lavoraggio* CXIV 1) si collocano su un piano abbastanza generico e si rifanno a dei corrispettivi ben attestati nel «vocabolario letterario» (p. 108); altri (*disfidaglia* LXIX 1, *asiglio* 'angoscia' XXXVI 4) rinviano al lessico delle *chansons de geste* e quindi dell'epica senza una particolare, o esplicita, connotazione parodica, com'è invece per i due gallicismi *brocciare* CLXVIII 2, che nella *Chanson de Roland* vale 'spronare' mentre qui 'speronare' con un'evidente allusione erotica, e *bolino* CV 3 'interiora'. Poi, come esempio di francesismo «di segno osceno e triviale» (p. 111), la forma *merdaglia* CLXIX 7; e infine le cinque forme: *bianchetto* 'ca-

micia' XC 11, *logaggio* 'ricompensa' CCXXIV 8 [a p. 113 c'è un refuso nel rinvio che non è CCXIV 8 ma CCXXIV 8], *maletta* 'borsa' CLXXI 8, *costa* 'fianco' CLXXVIII 12 e CCXXIV 12 e *corsiere* 'cavallo da guerra' CCXVII 2: mentre i primi tre paiono rientrare in una tradizione e in un lessico pratico-mercantescio, il quarto, per quanto l'a. fr. *coste* sia assente dalla *Rose*, è una forma abbastanza diffusa (sia nei modelli antico francesi che nei volgarizzamenti; anche in *Purg.* XXXII 152) e l'ultimo risulta invece essere abbastanza raro (ma presente in *Purg.* XXXII 57).

In un terzo paragrafo (pp. 114-16) intitolato «Altri gallicismi in comune tra il *Fiore* e la *Commedia*» vengono esaminate forme di particolare interesse quali: *giubetto* 'forca' (L 10 e *Inf.* XIII 151), *giuggiare* 'giudicare' (XXXIV 11, XCIX 10 e *Purg.* XX 48), *respittare* 'dare tregua' (LX 5 e *Purg.* XXX 43) e *gaggio* 'pegno' (III 5, CLXXVIII 4 e *Par.* VI 118).

Nelle «Conclusioni» (pp. 116-19) l'autore constata che «il sistema di parodia e palinodia dei termini tecnici della lirica provenzale nella *Commedia* è ben più articolato rispetto alle sporadiche incursioni lessicali del parafraste del *Fiore*, e che nella *Commedia* esso è posto all'interno di un processo di riscrittura del sistema cortese in direzione di una nuova rifondazione dello spazio lirico, mentre nel *Fiore* ci si contenta di un effetto comico» (p. 117). Aggiunge poi: «Del resto, anche la qualità della conoscenza provenzale che si intravede dietro il *Fiore* è poca cosa rispetto alla complessa stratificazione della *Commedia*» (*ibid.*).

Alla fine (p. 119, n. 77) Viel riapre, pur con le necessarie cautele, la questione dell'identità tra l'autore del *Fiore* e quello del *Detto*: questo per la presenza, nel *Detto*, di gallicismi crudi come *cors* ('corpo') e *'nuia* ('noia') che esulerebbero dalla norma del *Fiore* che prevede per ogni gallicismo un adattamento fonetico toscano. Bisogna però segnalare che la forma *'nuia* è presente anche nel *Fiore* (XXXVIII 11) e ciò, limitatamente a questo caso, indebolirebbe appena la tenuta della proposta; complessivamente, va da sé che questa prova non può essere dirimente per la dimostrazione dell'esistenza di un autore del *Fiore* e di uno del *Detto*, e che ne sarebbero necessarie altre per arrivare al completamento della dimostrazione; ma la messa in discussione della tesi dell'autore unico non può che stimolare il dibattito critico verso incisive analisi in favore dell'una o dell'altra ipotesi.

Paolo Canettieri, nel suo contributo («Chi non ha scritto il *Fiore*», pp. 121-34), dà conto di diversi esperimenti informatici da lui tentati per dipanare la matassa dell'attribuzione del testo tramite programmi basati su metodi statistici e sviluppa due interessanti prospettive di inserimento del *Fiore* in contesto (da un lato l'ambiente brunettiano, dall'altro quello dei volgarizzamenti dei romanzi francesi).

L'autore, che sulla scorta di un suo articolo del 2011 («Il *Fiore* e il *Detto d'Amore*», *Critica del testo* 14/1 (2011), pp. 519-30) si propone in questa nuo-

va sede di analizzare un cospicuo *corpus* di testi tramite il programma JGAAP (Java Graphical Authorship Attribution Program), si dichiara tra i contrari della paternità dantesca e, rimanendo in questo terreno metodologico, scrive che «[...] tutte le analisi che si vanno conducendo da alcuni anni sulla base di metodologie statistiche di stilometria automatizzata hanno portato *sempre* a negare la paternità dantesca del *Fiore*» (p. 122). A seguito dei sei esperimenti, ricostruiti dettagliatamente (pp. 123-31)⁷, Canettieri conclude che «l'autore del *Fiore* non è nessuno fra quelli fino ad oggi proposti, anche se la presenza, almeno sul piano stilistico, di Rustico Filippi sembrerebbe inoppugnabile» (p. 132); in più, quest'esame statistico del *corpus* preso a riferimento porta a postulare autori diversi per i tre poemetti anonimi analizzati (*Fiore*, *Intelligenza* e *Mare Amoro*); un dato estremamente significativo che emerge è che gli autori di questi tre testi risultino tutti 'vicini' a Brunetto Latini. Ne deriva la sottolineatura del *milieu* brunettiano come fertile terreno di nascita del *Fiore*; ed è qui che, giusta anche un altro saggio di Canettieri del 2014 qui non citato («Il *Fiore* e il fiorino», in *Letteratura e denaro. Ideologie metafore rappresentazioni Atti del Convegno Interuniversitario (Bressanone, 11-14 luglio 2013)*, a cura di A. Barbieri ed E. Gregori, Padova, Esedra, pp. 129-54), andrebbe contestualizzato il nostro poemetto.

Terminata la disamina 'informatizzata', Canettieri passa a proporre una «breve riflessione» (p. 132) *a latere* sostanzialmente divisibile in due punti: dapprima propone, partendo dalla «passività [del *Fiore*] nei confronti del modello» (*ibid.*), di avvicinare il poemetto ai volgarizzamenti dei romanzi francesi chiedendosi «se anche il *Fiore* non rientrasse in un programma (forse anche scolastico?) di traduzione di testi francesi, affine a quello che viene operato dai volgarizzatori del canone romanzesco» (p. 133); infine, pone l'attenzione sul fatto che la *Rose* sia l'unico romanzo che non è stato reso in prosa e questo avrebbe dunque spinto il 'volgarizzatore' a prediligere il metro in luogo della prosa. In conclusione (ed è questo il secondo punto) Canettieri annuncia la possibilità di un anonimato volontario del testo che farebbe sistema con gli altri due poemetti (*Intelligenza* e *Mare Amoro*) e con la prassi dei volgarizzatori dei romanzi: sulla questione l'autore si ripromette «di tornare più diffusamente in altra sede» (p. 134). Si tenga

⁷ Basti qui dire che il *corpus* preso in esame comprende: Antonio Pucci, Bonagiunta Orbicciani, Brunetto Latini, Cecco Angiolieri, Chiaro Davanzati, Cino da Pistoia, Dante Alighieri, Dante da Maiano, Folgore da San Gimignano, Francesco da Barberino, Guido Cavalcanti, Monte Andrea, Rustico Filippi, Amico di Dante, il *Fiore*, l'*Intelligenza* e il *Mare Amoro*. Per garantire un'analisi il più possibile neutra, oggettiva e quindi efficace Canettieri ha provveduto «ad un trattamento [*scil.* del *corpus*] teso ad eliminare l'intervento degli editori e ad uniformare la resa grafica di fenomeni metrici e fonetici, nel rispetto dell'identità linguistica dei documenti» (p. 121); in più, come logico, ha provveduto a far analizzare al programma JGAAP la stessa quantità di testo per ogni autore/opera (indicativamente 30 sonetti).

presente che quest'ultima proposta, ancora da verificare, ma non priva di plausibilità oltre che di fascino, si potrebbe sposare bene, a mio avviso, con l'interpretazione del nome Durante come *senhal* (cfr. articolo Rossi: pp. 40-43); com'è infatti ovvio una riflessione sul possibile anonimato del testo non potrà che fare in primo luogo i conti con la spiegazione delle due occorrenze della firma Durante (LXXXII 9 e CCII 14).

Segue il saggio di Antonio Montefusco («Sull'autore e il contesto del *Fiore*: una nuova proposta di datazione», pp. 135-58), che presenta una linea 'francescana' poco valorizzata nel *Fiore* e riapre la questione della datazione prendendo le mosse dagli interventi continiani, a partire dai quali, sotto il 'peso' della paternità dantesca, negli studi critici si è perlopiù cercato «uno "spazio" libero all'interno della biografia dantesca, eventualmente "compatibile" con i dati in questione» (p. 135). Le ultime autorevoli proposte di datazione avanzate sono per l'appunto quella di Petrocchi (1286-1287) e quella di Contini («terzultimo lustro del Duecento», p. 136). Montefusco si propone di valutare «più da vicino quegli elementi che, nell'ordito del poema, si stagliano come interpolazioni significative poiché fanno oggettivamente "sistema", in quanto rendono il testo vulnerabile rispetto all'attualità» (p. 137). Lo studioso organizza il suo saggio in sei punti e dapprima presenta i *termini post e ante quem* entro i quali sarebbe da collocare il *Fiore*: il *post quem*, come noto, è da fissarsi in prossimità della pubblicazione della *Rose* («collocabile agli anni '70, al più tardi al 1278, comunque prima della morte di re Carlo nel 1285» p. 137), mentre l'*ante quem* è più evanescente perché coincide con l'allestimento del manoscritto di Montpellier, che in un primo momento (nel 1997) T. de Robertis aveva collocato grossomodo ancora entro la parabola biografica di Dante, per poi correggere («ma per ora non in forma scritta) la precedente *expertise* [...] optando piuttosto per una datazione più tarda sulla base della seriazione con i codici della *Commedia* in bastarda cancelleresca» (p. 138), e con quest'ultima proposta il *terminus* si sposterebbe agli anni 40-50 ca. del Trecento.

Il primo dei sei "argomenti" di Montefusco (quello detto "sigeriano", pp. 138-40) rianalizza il sonetto XCII, che reca la menzione a Sigieri di Brabante, un'innovazione rispetto alla *Rose*: fatto, questo, che ha costituito una delle continiane prove 'esterne' per l'attribuzione a Dante del *Fiore* (alla luce della presenza del personaggio in *Par.* X 133-38). Montefusco dimostra che gli scritti di Sigieri sarebbero stati ben noti in «molti *milieux* intellettuali dell'epoca» (p. 140), su tutti, lo *Studium* bolognese; facendo così venire meno quel tasso di novità e di cronaca che si è talvolta voluta vedere dietro a questa menzione (e quindi indebolendo la tenuta di questa prova 'esterna')⁸.

⁸ In merito a ciò, vorrei riproporre l'ipotesi (già formulata nell'edizione Formisano, a p. 142) che questa del personaggio di Sigieri non sia un'innovazione libera e spontanea dell'autore del *Fiore*,

Il secondo argomento è incentrato sull'esegesi del 'tasso di politicità' del sonetto CXVIII e soprattutto della posizione politica di Falsembiante (che qui parla) e dell'autore all'interno del dibattito politico fiorentino degli anni '80/'90. Montefusco non condivide l'interpretazione continiana di un'«animosità anti-borghese» (p. 143, ma sono parole di Contini) dell'autore, perché questa sembrerebbe essere frutto di una visione *a posteriori* della formulazione del concetto di nobiltà in Dante, e dall'altro lato Montefusco identifica dietro le parole di Falsembiante (figura 'domenicana' per Contini e per gli editori recenti, 'francescana' per Montefusco) una situazione conflittuale per la condanna dell'usura e per gli attriti politici cittadini; il momento più acuto di questi scontri coinciderebbe con i primi anni '90 (in prossimità degli *Ordinamenti* di Giano della Bella) e sarebbero dunque questi gli anni per i quali le parole di Falsembiante calzerebbero a pennello.

Alle pp. 148-50, Montefusco si occupa poi dell'argomento "francescano" nel sonetto CXI per il quale rifiuta una lettura di Allegretti del v. 4: nel testo si fa riferimento a un privilegio che Allegretti aveva identificato nella bolla *Exiit qui seminat* del 1279, ma che per Montefusco sarebbe solo un rinvio generico ai privilegi papali in materia di amministrazione dell'Ordine francescano.

Nel quarto argomento ("inquisitoriale", pp. 150-53), l'autore, relativamente al sonetto CXXVI, approfondisce la tematica della lotta all'eresia catara nelle città della Toscana duecentesca, concludendo che la discussione dell'argomento inquisitoriale «ci obbliga a considerare il testo sicuramente duecentesco, e ben inserito nei dibattiti che caratterizzarono la fase seguita alla sconfitta del catarismo in Toscana» (pp. 152-53).

Quinto argomento è quello "anti-pugliese" (pp. 153-54): analizzando il sonetto XLIX, Montefusco fa rientrare la proverbiale inaffidabilità dei pugliesi (v. 3) in un universo topico e quindi non strettamente connesso a *Inf.* XXVIII 16-17

ma che possa essere stata in un certo qual modo 'condizionata' dalla lezione del testo-base (in questo caso il v. 12054 ed. Lecoy [v. 12084 ed. Langlois] della *Rose*); nel modello si parla di un «oscuro monaco *Seier* (o *Saier* o *Saher*, nelle varianti)» (ivi., p. 139) e proprio perciò non può non sorgere il dubbio che il nome Sigieri possa essere stato letto come *lectio facilior* a fronte di un monaco del quale (forse, ma non è dato sapere) l'autore del *Fiore* ignorava l'identità. Come noto, il nome di Sigieri va di pari passo con quello di Guglielmo di Saint-Amour citato nell'ultima terzina del sonetto XCII, che si trovava già menzionato nel *Roman de la Rose* ai vv. 11475-78 [ed. Lecoy], quindi circa 500 versi prima della menzione di Seier del v. 12054: è dunque possibile che nel nostro parafrastrasi sia innescata un'associazione logica tra i due nomi, tanto che di fronte a una lezione (forse) di difficile lettura o perspicuità al v. 12054 abbia voluto leggere (magari complice anche il suo orizzonte di aspettativa) il nome di Sigieri? Si tenga infine presente la cronologia: Sigieri venne assassinato quando il *Roman de la Rose* era già stato terminato, ma bisogna di certo chiedersi se l'autore avesse contezza dell'esatto ordine cronologico dei due avvenimenti (soprattutto della pubblicazione della *Rose*).

(a partire da un'ipotetica dipendenza da questo passo dell'*Inferno* era stato addirittura proposto di considerare il *Fiore* posteriore alla *Commedia*).

Infine, l'argomento "anti-francescano" (pp. 154-56) è focalizzato sul sonetto CX; lo studioso indica (per il riferimento alle *genti strane* del v. 6) un preciso rinvio alla *Regola* francescana e, stando alle sue documentate congetture, si troverebbe in questo verso «un riferimento preciso alla costruzione di sontuosi conventi da parte dei Francescani» (p. 156), costruzione molto discussa e contestata all'interno dell'Ordine. Complessivamente, «per quanto riguarda la questione cronologica, siamo di nuovo negli anni di Giano della Bella, durante i quali il Comune sostenne la costruzione dei nuovi conventi mendicanti di Santa Croce e di Santa Maria Novella» (*ibid.*).

Infine alle pp. 156-58 si trovano le conclusioni, dove lo studioso avanza una datazione ai pieni anni Novanta, che non può che creare problema (alla luce dell'articolo di Pinto, forse solo apparentemente) ai fautori della paternità dantesca per l'ipotetica contemporaneità nella stesura del *Fiore* e della *Vita nova*, se non addirittura nella posteriorità del *Fiore*. In chiusura Montefusco pone l'accento sulle implicazioni, in senso esteso culturali, che una datazione più bassa per un testo che è una riscrittura del *Roman de la Rose* pone, e solleva la questione della sequenzialità *Detto – Fiore* arrivando a chiedersi «se non si debba [...] pensare a un progetto culturale della durata di almeno un decennio, iniziato, sotto gli auspici di Brunetto Latini negli anni '80 e portato a termine dopo la morte del maestro» (p. 158).

Segnalo, da ultimo, un addendo bibliografico col quale far dialogare questo saggio: A. Montefusco, «La linea Guittone-Monte e la nuova parola poetica», *Reti medievali* XVIII/1 (sezione monografica: *Dante attraverso i documenti. II. Presupposti e contesti dell'impegno politico a Firenze (1295-1302)*), a cura di G. Milani e A. Montefusco), 2017, pp. 219-70 (soprattutto i paragrafi 4.3. *Il percorso di Dante e l'arrivo del Roman de la Rose a Firenze* e 4.4. *Il comico come nuovo spazio comunicativo e poetico*)⁹.

Il contributo di Raffaele Pinto («Uno snodo eterodosso nella storia della poesia di Dante: il *Fiore*», pp. 159-89) raccoglie la sfida continiana per la quale «la danteità del *Fiore*, una volta affermata obbliga a chiedersi quale ne sia il significato entro la carriera di Dante»¹⁰ e arriva a inglobare (e a giustificare) il *Fiore* nel percorso poetico dantesco, inserendolo in una finestra di tempo successiva alla *Vita Nova*.

⁹ Disponibile on-line all'indirizzo: <http://www.rmojs.unina.it/index.php/rm/article/viewFile/5097/5742>.

¹⁰ «Il *Fiore* e il *Detto d'Amore* attribuibili a Dante Alighieri», a cura di G. Contini, in D. Alighieri, *Opere minori. Tomo I. Parte I*, a cura di D. De Robertis e G. Contini, Milano-Napoli, Ricciardi, 1984, p. 362.

Pinto parte dall'individuazione nella *Vita Nova* dello «spartiacque che negli anni fiorentini del poeta separa la produzione lirica che per semplicità definisce “filogina” e “teologica” da quella successiva al *libello*, che può essere definita, invece, come “misogina” e “laica”» (pp. 159-60); per Pinto la virata dall'una all'altra fase è dovuta alla replica di Cavalcanti alla *Vita Nova* con *Donna me prega*: in questa fase ‘misogina’ il *Fiore* s’inserirebbe in un quadro di «sperimentazioni liriche» (p. 162) sul registro comico come la tenzone con Forese e il discordo *Ai faus ris* (la cui attribuzione dantesca è stata però messa problematicamente in discussione dall'articolo del 2016 di Stoppelli citato *supra* a n. 3). Così facendo, la proposta di Pinto supera la datazione continiana vulgata e viene quindi a collocare il poemetto nei pieni anni Novanta.

L'autore analizza il dialogo che con la *Rose* intrattengono la *Vita Nova* e il *Fiore* per illustrare quanto gli approcci cambino e in che modo questi «illuminandosi l'un l'altro in quanto espressioni di poetiche e momenti diversi, mostrano come Dante non abbia cessato mai di dialogare con la *Rose*» (p. 163). Emerge che la *Vita Nova* tenderebbe maggiormente a rifarsi alla sezione di Guillaume, come una vera e propria «strategia di riscrittura» (p. 167), tanto da consentire di leggere i primi capitoli del prosimetro con la mente fissa all'esordio del *Roman*, con l'intento di far risuonare nelle orecchie dei lettori il precedente tanto famoso e prestigioso. I rilievi di Pinto sono di natura tematica e qua e là evidenziano emergenze lessicali che risulterebbero funzionali al percorso *Rose-Vita Nova-Fiore* (ed eventualmente – *Commedia*), come ad esempio nel caso di *avision* (R) / *visione* (VN) / *avisione* (F). Come viene bene messo in evidenza alle pp. 170-72 una vistosa e significativa divergenza tra *Rose* e *Vita Nova* è il ruolo della ragione nel processo *lato sensu* amoroso: da un lato vi si oppone duramente, dall'altro il «fantasma» di Beatrice, che è «compatibile con la razionalità», «invece di squilibrare l'amante con una passione deviante, lo guarisce e lo salva» (pp. 171-72).

Pinto scrive: «Il *Fiore* consegue alla crisi ideologica provocata in Dante da *Donna me prega* e capovolge la prospettiva della *Vita Nova* e delle rime ad essa collegate. Una delle sue chiavi di lettura è anzi l'autoparodia con cui viene smentita, fino alla irrisione, la esegesi teologica del desiderio» (p. 173). L'autore, per dimostrare «la negazione dell'istanza razionalistica e redentiva dominante fino alla *Vita Nova*» (*ibid.*) mette in parallelo il v. 10 del sonetto XXXVIII del *Fiore* con il v. 44 di *Donna me prega* (c'è una vicinanza anche lessicale, *oltre misura* / *oltra misura*) e questa tessera, insieme ad altre esposte in questo paragrafo, va a costruire quella trama di connessioni, richiami e ribaltamenti sui quali Pinto può costruire la sua nuova prospettiva di lettura.

Nel paragrafo successivo l'autore inserisce nel discorso anche il *Detto* e mostra un collegamento intertesuale notevole per la quantità e la qualità degli elementi lessicali coinvolti tra *Vita Nova* § 17, 1-2 [ed. Gorni] e i vv. 233-39 del *Detto*; sulla scorta di questa prova maestra Pinto inserisce anche il *Detto* nello

stesso fenomeno poetico e ideologico rappresentato dal *Fiore* (da cui deriva anche la sua possibile posteriorità alla *Vita Nova* e la composizione a ridosso della corona dei 232 sonetti); chiaramente, se si accettasse una prospettiva del genere, sarebbero da giustificare le divergenze metriche e stilistiche tra i due testi, ad oggi solitamente spiegate con il tempo intercorso tra la stesura dei due.

Per Pinto, Dante, «risemantizzando la *Rose* di Jean in chiave provocatoriamente aristotelico-averroista» (p. 188), con «il *Fiore* va, ideologicamente, ben al di là di *Donna me prega*, poiché il discorso sulla sessualità viene capitalizzato per fini anticlericali nel conflitto con i guelfi filopapali che si è aperto a Firenze dopo la elezione di Bonifacio VIII» (p. 189); per quest'ultima prospettiva di lettura politica (e conseguente contestualizzazione) si vedano le pagine 183-89.

Complessivamente questa di Pinto è chiaramente un'ipotesi la cui dimostrazione 'integrale' dovrà dare conto di numerose questioni al momento senza risposta: come si spiegherebbe la presenza nel *Fiore* di alcuni passi stilisticamente non eccelsi se si accettasse una composizione posteriore alla *Vita Nova*?¹¹ Basterebbe pensare ad un processo di (auto-)censura per giustificare il silenzio da parte di Dante e dei suoi contemporanei su un'opera non giovanile – e quindi facilmente trascurabile – ma del periodo della vera e propria maturità artistica? Insomma, le questioni sono tante e vista la qualità e la pertinenza dei materiali portati da Pinto, la decantazione della sua prospettiva potrà auspicabilmente portare a nuovi orizzonti esegetici e di certo ci farà tener presente che le tracce che portano verso il *Fiore* non vanno tutte nella stessa direzione, ma nondimeno aprono piste che senza dubbio vale la pena di percorrere.

Elena Stefanelli presenta un saggio («Lettura dei sonetti CXVI-CXXII del *Fiore* nel quadro degli scarti narrativi rispetto al *Roman de la Rose*», pp. 191-217), il cui cuore sta nella proposta di una nuova seriazione dei sonetti CXVII-CXXII alla luce della ricostruzione della complessa trama di riprese narrative, tematiche e lessicali delle porzioni di riferimento del *Roman de la Rose*. Stefanelli parte dall'accostamento, già proposto e accettato dalla critica, delle stanze di canzone e delle lasse dei poemi epici ai sonetti del *Fiore*, in ragione del procedere narrativo «per scarti e iterazioni» (p. 192). Con la serie di sonetti qui al centro dell'attenzione siamo ancora dentro al discorso di Falsembrante iniziato a LXXXVIII; Stefanelli segnala la cesura narrativa che si ha con CXVI (soprattutto a fronte del *continuum* CXII-CXV): in questo sonetto «il frate indirizza inaspettatamente il discorso sulle insidie tese da un generico “noi” ai danni di un terzo non meglio identificato» (*ibid.*) e nel suc-

¹¹ Pinto, a p. 187, parla dell'impiego del «mescidamento linguistico come simulazione di ingenua imperizia»: per quanto stimolante, va da sé che la verifica di quest'ipotesi abbia bisogno di una trattazione autonoma.

cessivo (CXVII) «Amore interrompe il suo interlocutore accusandolo di aver commesso una “gran dislealtà” [...], ma l’azione di diffamazione esposta in CXVI contro un ignoto perseguitato resta generica e sospesa» (p. 194). Seguono poi il dittico CXIX-CXX, nel quale si parla dell’esilio di Guglielmo di Saint Amour, CXXI, nel quale «Falsembiante professa la sua insofferenza per la vita eremitica, accordando la sua preferenza alla vita agiata di città» (*ibid.*), e CXXII dove sempre Falsembiante «si vanta di agire come sensale o di essere intermediario di compravendite» (*ibid.*). Questo il quadro della situazione nella sequenza *vulgata*. Stefanelli dopo questa presentazione propone alle pp. 194-95 una tavola dei richiami formali e lessicali nella sequenza CXVI-CXXII: il risultato evidenzia legami formali più marcati soprattutto per le coppie CXIX-CXX e CXXI-CXXII, già isolabili per affinità tematica. Nel secondo paragrafo dell’articolo (pp. 195-99), l’autrice scandaglia la «mancanza di sequenzialità in CXVI-CCXXII, che è data *in primis* dalla perturbazione dell’ordine espositivo del modello» (p. 195) alla luce della prassi con la quale il parafraste in questa sezione di sonetti opera tagli e salti dal modello; si noti che Stefanelli tiene – saggiamente – come orizzonte di riferimento la prassi del rifacimento a partire da LXXXVIII (dove inizia il sermone di Falsembiante). In una tavola (la n. 2, alle pp. 196-97) si trovano schematizzati i *Prelievi della Rose nel discorso di Falsembiante* sulla scorta dei commenti Contini e Formisano; questa tavola risulta molto utile per la resa icastica dei salti che si trovano in prossimità della sezione in esame, per i quali sono state avanzate diverse proposte: dalla possibile incompiutezza del poemetto, alla «mancanza di abilità del parafraste» (p. 197: ipotesi Hainsworth), all’interpretazione estremamente positiva di Allegretti, secondo la quale questa nuova disposizione della materia sarebbe da attribuire all’autore e verrebbe a collocarsi nel «centro “geometrico e ideologico” del *Fiore*» (p. 197, cito Allegretti tramite Stefanelli) costituito dalla sezione CXVI-CXXII. Ma subito di seguito viene presentata la congettura continiana secondo la quale ci sarebbe potuta essere un’inversione tra le colonne *a* e *b* di c. 125^v (che trasmette i sonetti CXVII-CXX) e dei sonetti CXXI-CXXII che si leggono nella colonna *a* di c. 126^r: ed è proprio questa la via che Stefanelli ha deciso di percorrere e pertanto, per verificarne la tenuta, si propone nel terzo paragrafo (pp. 199-211) di provare a commentare la sequenza secondo la proposta di Contini (CXVI-CXIX-CXX-CXVII-CXVIII-CXXII-CXXI), tentando poi di «verificare l’ipotesi di un guasto dovuto al copista» (p. 198) attraverso l’allestimento «dei paralleli con altri casi di infrazioni “flagranti” del *Fiore* circa la seriazione del materiale del *Rose*» (*ibid.*). Insomma l’obiettivo di Stefanelli è quello di inserire le giustificazioni di questa nuova seriazione in una trama di casi paralleli con i quali queste possano fare sistema e la novità del saggio sta nella puntuale dimostrazione della tenuta di questa ipotesi grazie alla ricca messe di materiali portati in suo favore.

La terza tavola dell'articolo (p. 201) raccoglie i *Connettori formali CXVI-CXXIII secondo la seriazione alternativa*: da questa emerge che i 'connettori rimici' della «sezione tràdita potrebbero essere controbilanciati da altrettante armonie che scaturiscono dalla contiguità delle coppie secondo la seriazione alternativa» (pp. 200-201) e questo fatto, per quanto da solo non basti, quanto meno non esclude la plausibilità della 'nuova' seriazione. Nelle conclusioni (p. 217), Stefanelli constata che quella della seriazione alternativa non resta che un'ipotesi di lavoro, per la quale le trame non sempre «perfettamente intessute» (*ibid.*) del *Fiore* come rifacimento della *Rose* non consentono di dare una risposta netta al problema, per lo più a fronte del fatto che «l'ipotesi concorrenziale della mancata ultima mano» (*ibid.*) non può che continuare ad essere plausibile.

Infine chiude la raccolta Maria Rita Traina («In termini di guadagno: misure lessicali nella 'lezione' della Vecchia», pp. 219-302) con un'approfondita analisi principalmente lessicale del monologo della Vecchia (sonetti CXLV-CXCIII), che insieme a quelle di Amico e di Falsembiante costituisce una delle tre lunghe tirate che caratterizzano il *Fiore*. Il sermone della Vecchia è una sorta di *ars amatoria* rovesciata e, dato che fa da *pendant* a quello di Amico (sonetti XLIX-LXVII), Traina alle pp. 224-30 allestisce uno schema sinottico che consenta di vedere parallelamente temi e riprese tra i due. Alla luce di questo schema l'autrice evidenzia la maggiore sintesi propria di Amico, i cui consigli «paiono incasellati in maniera nettamente più ordinata a confronto di quelli della Vecchia, proprio perché molto maggiore è il rigore espositivo e la consequenzialità che caratterizzano la sua argomentazione» (p. 230). S'inseriscono osservazioni sul 'trattamento' delle rispettive parti del modello da parte del parafraste e gli elementi che spiccano sono l'assenza (nel *Fiore*) della ripresa degli *exempla* di questa sezione della *Rose* (su tutti quello di Venere e Marte) e la depurazione di riferimenti dottrinali o riflessioni teoriche in favore del materiale più 'narrativo' (in linea con una tendenza generale all'interno del *Fiore*, per la quale cfr. p. 235, n. 23).

Con il terzo paragrafo (pp. 236-47) Traina posticipa la vera e propria analisi lessicale per tracciare un quadro sul trattamento poetico-retorico delle tematiche economiche e monetarie nei poeti toscani di fine Duecento, con particolare attenzione a Brunetto Latini, Guittone e Monte Andrea; l'esame di questo contesto letterario consente di parlare di una vicinanza ideologica tra alcuni versi di Monte e la posizione della Vecchia, ma proprio in merito a ciò s'innesta (a p. 245) un'acuta osservazione dell'autrice: «Ma c'è un altro campo in cui il legame tra il poeta fiorentino [*scil.* Monte] e il poemetto diventa più stringente. Se si considerano, infatti, alcune zone della produzione montiana [...] ci si accorge che la scelta del *trobar clus* [...] si sposa scientemente con la discussione sul tema economico, declinandosi in soluzioni formali – immagini e suoni – figlie di certo espressio-

nismo linguistico non completamente assimilabile a quello della poesia comico-giocosa o giullaresca»; nonostante però il discorso della Vecchia si collochi su un piano più comico-giocoso, per il quale L. Vanossi ha parlato di «espressionismo plebeo»¹², questo «comune terreno lessicale [...] non è irrilevante e tocca anche quel campo metaforico che più si avvicina all'ambito della terminologia economica» (pp. 245-46).

Il quarto paragrafo (pp. 247-52) costituisce la vera e propria *propositio* della strutturatissima analisi lessicale che verrà condotta nel paragrafo successivo (pp. 252-99) consistente in uno studio delle metafore e del lessico mercantile legato al tema del denaro. L'analisi è strutturata secondo le seguenti sezioni e sottosezioni (di ciascuna delle quali si offre un esempio tratto dal paragrafo 5):

a) elementi lessicali e metaforici della Rose

a1) le inclusioni («termini e metafore che il parafraste trovava nei luoghi topograficamente affini della *Rose* o [...] anche a distanza nel testo» p. 250): es. *panchiedente* (CLIII 14) da *pain queranz* di *Rose* 14505 [ed. Lecoy] (cfr. pp. 252-53);

a2) le esclusioni che l'autore del *Fiore* «attua rispetto alla fonte» (*ibid.*): es. la metafora della compravendita del cuore di *Rose* 13007-16 che viene tagliata in *Fiore* CLVI (cfr. pp. 266-67);

b) elementi lessicali e metaforici esclusivi del Fiore

b1) metafore e lessico economico che ritornano in altri luoghi del Fiore: es. il verbo *pelare* di CLIX 2 che si trovava già in CLVII 13 nel discorso di Amico (questo viene a costituire «uno dei rimandi verticali più importanti» tra i due discorsi: cfr. p. 283);

b2) metafore e lessico economico connotanti il solo discorso della Vecchia: es. l'espressione 'aver ben saldo un conto' di CLIV 5 che risulta essere un *hapax* (cfr. p. 269);

b3) metafore e lessico economico indotti dal contesto: es. *far carte* di CXXXVII 11 che «è un'espressione *standard* nei testi documentari e pratici del Due-Trecento» (cfr. p. 263).

Se ne conclude che «l'originalità lessicale nell'ambito della terminologia economica non è mai eccessiva nel discorso della Vecchia, che pare abbastanza

¹² Dante e il «Roman de la Rose». Saggio sul «Fiore», Firenze, Olschki, 1979, p. 136: Traina p. 246.

in debito con la sua fonte» (p. 299); in più, dopo aver registrato una «non occasionale comunanza di soluzioni formali» (p. 300) con Jacopone, l'autrice rileva che «non si può dire che nel *Fiore* ci sia personalizzazione mimetica dei personaggi» (*ibid.*). Si conferma poi la «tendenza alla semplificazione del *Roman de la Rose* che il *Fiore* attua [...]». La comicità del discorso della Vecchia emerge per lo più per via dei tagli effettuati a livello della narrazione al fine di spingere l'affabulazione verso situazioni da novella, nonché per l'abbassamento in senso concreto delle metafore più alte del *Roman*» (p. 301).

Chiusa la disamina dei nove saggi, una postilla sulla designazione dell'autore del *Fiore*. Milani, Rossi e Viel lo indicano con la perifrasi 'Maestro del Fiore' (autorizzata della voce *Fiore* scritta da Contini per l'*Enciclopedia dantesca*, laddove però si parlava di un *maestro del Fiore* con la minuscola): questa soluzione è di indubbio buonsenso, ma ci si chiede se non sia più opportuno ricorrere al nome Durante come fa Traina e come l'autore stesso dice di chiamarsi; in proposito si veda quanto scrive lo stesso Rossi (p. 28) in disaccordo con la posizione avanzata – seppur in via ipotetica – da Canettieri: «Non è [...] filologicamente corretto [...] attestarsi sulla linea d'un preteso anonimato del testo, poiché il nome di *Durante* [...] si colloca sullo stesso piano di quelli di *Guillame de Lorriz* e di *Johan Chopinel* [per questo soprannome cfr. p. 28, n. 5] del modello francese. Quindi, a rigor di termini, il *Fiore* è "adespoto" nella stessa maniera in cui lo è il *Roman de la Rose* [...]». Se anche Durante fosse un *senhal*, un nome fittizio, inventato o volutamente fuorviante che male ci sarebbe a ricorrevi? Certo non mancano casi affini come quelli dei nomi di giullari (Cenne de la Chitarra, Matazone etc.) o dei nomi volutamente 'comici' (Burchiello).

In conclusione, vorrei portare l'attenzione sul *dossier* intitolato *Dante del «Fiore»* che Giorgio Orelli – allievo di Contini e convinto sostenitore della paternità dantesca – ha lasciato inedito sulla sua scrivania quando è venuto a mancare nel 2013. Si tratta di un enorme lavoro di critica verbale volto alla ricerca di spie e richiami (per lo più fonico-timbrici) che possano testimoniare la 'memoria interna' che Dante avrebbe avuto di sé tra il poemetto giovanile e la *Commedia*. Del *dossier* di Orelli ha dato notizia O. Besomi («Il lavoro sulla parola d'altri: gli inediti del *Fiore*», in *Giorgio Orelli e il "lavoro" sulla parola. Atti del convegno internazionale di studi. Bellinzona 13-15 novembre 2014*, a cura di M. Danzi e L. Orlando, Novara, Interlinea, 2015, pp. 223-41): chiaramente, di questo materiale non si può che auspicare un'edizione integrale e corredata delle opportune indicazioni filologiche che incornicino il cantiere non chiuso del lavoro di Orelli. A questo si aggiunga anche l'articolo di G. Alvino, «La memoria del *Fiore* in Dante. Alcuni inediti riscontri», *Rivista di Studi Danteschi*, XV (2015), pp. 259-84 che, pur non essendo menzionato nel libro, muove nella stessa direzione.

I nove saggi di questo denso e ricco volume offrono insomma una ghiotta occasione per rimettere al centro del dibattito storico-letterario, filologico e linguistico, ma anche – se non soprattutto – metodologico e teorico lo straordinario caso di studio del *Fiore*.

Andrea MENOZZI
Scuola Normale Superiore, Pisa

Simone MARCENARO, *La lingua dei trovadores. Profilo storico-linguistico della poesia galego-portoghese medievale*, Roma, Viella Libreria Editrice, 2019, 210 pp.

Num período relativamente breve de tempo, o mercado editorial italiano ofereceu-nos duas obras cujo objeto de estudo é a língua da lírica galego-portuguesa medieval. Além daquela aqui analisada, Pär Larson publicou, em 2018, *La lingua delle cantigas. Grammatica del galego-portoghese* (Roma: Carocci). Estes trabalhos resultam e beneficiam dos avanços produzidos no âmbito da fixação dos textos trovadorescos, com destaque para o projeto denominado *Universo Cantigas. Edición crítica da poesía medieval galego-portuguesa*¹; por outro lado, são uma amostra do renovado interesse por este, sempre atraente, movimento literário, cujos contornos histórico-culturais têm sido objeto de redefinição ao longo da última década, nomeadamente, no que se refere à sua implantação e expansão social.

La lingua dei trovadores abre-se com uma série de «Avvertenze» prévias em que o autor explicita alguns códigos utilizados, como são os símbolos fonéticos ou formas abreviadas para a designação dos nomes dos trovadores. Em relação ao primeiro aspeto, explica que «si omettono i foni non pertinenti nel sistema del galego medievale» (p. 9). Essa referência – a primeira – à língua das cantigas como “galego” *tout court* é o prenúncio do que consideramos um grave problema terminológico e ainda concetual deste trabalho (cfr. *infra*). Já em relação aos símbolos fonéticos, regista-se um importante lapso: a inclusão da fricativa interdental surda /θ/ num inventário de fonemas medievais. Ninguém postula, de facto, a existência desse som na língua do período, nem sequer a norte do Minho, onde hoje existe por influxo (muito posterior) do castelhano, língua em que terá surgido não antes de fins do séc. XVI.

¹ Manuel Ferreiro (dir.) (2018-): *Universo Cantigas. Edición crítica da poesía medieval galego-portuguesa*. Universidade da Coruña <http://universocantigas.gal>.

Apesar de não se explicitarem os critérios para fixar os nomes dos poetas e as abreviaturas correspondentes, é fácil descobrirmos que, simplesmente, foram justapostas as siglas adotadas por Tavani no seu *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese* (Roma 1967) e os nomes utilizados na *Lírica profana galego-portuguesa* publicada pelo Centro Ramón Piñeiro². Daí resultou, em múltiplos casos, falta de equivalência “literal” entre os pares relacionados e algumas anomalias: *AfFdzCob* = *Afonso Fernandez Cebolinha*, *AfSrzSam* = *Afonso Soarez Sarraça (Sança)*, *Caldeiron* = *Cald³*, *JSrzPav* = *Johan Soarez de Paiva*, *JVelho* = *Johan Vello de Pedrogaez*, *OsEa* = *Osoiro Anes*, *MonFdezMir* = *Nuno (Monio) Fernandez de Mirapeixe*, *VFdzSend* = *Vasco Fernandez Praga de Sandin*. O mais lógico teria sido utilizar versões normalizadas, similares às adotadas em *Universo Cantigas* – mas com eliminação de apóstrofos – e a partir delas criar as formas abreviadas. Por outro lado, algumas variantes gráficas dos nomes apresentados, nesta e noutras secções do trabalho, foram já descartadas pela crítica. Assim, por exemplo, não faz sentido utilizar a forma *Lopo Liáns* para o trovador Lopo Lias, já que o segundo elemento onomástico só pode ser identificado com o patronímico (Lias) derivado do nome *Elias*⁴.

O discurso do autor, propriamente dito, abre-se com uma introdução (pp. 17-22) centrada em dois tópicos: (i) justificar brevemente os conteúdos da primeira parte do livro, nomeadamente o da alínea intitulada «profilo sintetico di grammatica storica del galego», e (ii) esclarecer, do ponto de vista terminológico e concetual, o uso dos termos de “galego e portoghese”. Relativamente ao primeiro, considera a sua utilidade para compreender «la peculiarità della lingua poetica, trattata nella seconda parte del volume» (p. 17). O conteúdo da segunda alínea é confuso, até porque o centro da questão parece ser a atribuição da etiqueta “galego-português” à língua trovadoresca e não as de “galego” e “português” que observamos no título. Antes de manifestar o seu apoio à denominação de “galego”, faz uma série de surpreendentes considerações em que se insinua, de modo mais ou menos explícito, a insuficiência de trabalhos relativos às fases mais arcaicas do idioma por parte da filologia portuguesa («pochi lavori che soddisfinò la necessitá di tracciare un profilo completo della lingua propriamente arcaica», p. 19), ao passo que tece um (hiperbólico) louvor dos «studiosi galeghi, che hanno il merito di avere intrapeso in modo organico lo studio della lingua medievale attraverso l’analisi diretta delle fonti piú antiche

² Veja-se Mercedes Brea (dir.), *Base de datos da Lírica Profana Galego-Portuguesa (MedDB)*. Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades. <http://www.cirp.gal/meddb>.

³ Note-se a inversão da ordem dos elementos relacionados.

⁴ José A. Souto Cabo, “Lopo Lias: entre Orzelhão e Compostela”, *Diacrítica* 25/1 (2012), pp. 113-14.

provenienti dalla Galizia medievale» (p. 19). Tal perspectiva só pode ser o resultado de uma aproximação deficiente à extensa tradição de estudos de gramática histórica produzidos no âmbito luso-brasileiro (ou a ela associados), muitos dos quais tiveram como objetivo os mais antigos documentos romances do espaço político português⁵.

Em relação ao rótulo com o qual definir a língua do trovadorismo, Marce-naro assume «la semplice etichetta “galego”» (p. 22) sob a afirmação gratuita de que «bisogna senz’altro partire dal galego per delineare la lingua delle *cantigas*» (p. 21). Se, como se reconhece reiteradamente, não cabe falar de duas línguas diferentes a norte e a sul do Minho durante o período em que nasce e se desenvolve o trovadorismo («indistinguibili linguisticamente fino almeno alla seconda metà del secolo XIII»), «fino alla metà del Trecento è improprio parlare di lingua portoghese separata da quella galega», p. 21), não se percebe o que será esse “galego” nem qual pode ter sido a motivação para utilizar uma denominação excludente. Com efeito, o idioma do trovadorismo assenta num único sistema linguístico, assaz homogéneo, falado nos antigos reinos da Galiza e de Portugal. Aliás, não podemos esquecer que o movimento lírico em questão, mesmo que tenha despontado em território politicamente galaico, foi uma manifestação unitária da comunidade sociocultural galego-portuguesa, cuja existência transcende a separação política produzida em meados do séc. XII; só assim se pode explicar participação maciça da aristocracia portugalense.

Por outro lado, quando o autor fala da «antica *koinè* galega dei canzonieri» (p. 22) parece não estar consciente do relacionamento complexo e (muito) problemático que se estabelece entre o idioma escrito e falado na Idade Média e a realidade galega atual, nomeadamente se considerarmos o modelo de língua oficializado na Galiza⁶. Com efeito, este padrão foi criado de costas voltadas para a tradição medieval, pois toma como referente, de modo quase exclusivo, a produção posterior ao séc. XVII. Surge assim um cânone que legitima, em boa medida, a avassaladora interferência do castelhano, mesmo em âmbitos em que esta seria reparável, e transpõe para o galego os mesmos princípios ortográficos que adotou a Real Academia Española a partir do séc. XVIII. Se a isto somarmos os efeitos da deriva linguística, orientada de modo quase sistemático pelo castelhano, é fácil concluir que esse “(neo)galego” se afasta da língua dos cancioneiros muito mais do que o “português” e que, portanto, até seria preferível esta última

⁵ Lembremos, entre outros muitos, nomes como os de Pedro de Azevedo, José Leite de Vasconcelos, José Joaquim Nunes, Serafim da Silva Neto, Avelino de Jesus da Costa, Luís Filipe Lindley Cintra, Clarinda de Azevedo Maia, Rosa Virgínia Mattos e Silva, Ivo Castro ou Ana Maria Martins.

⁶ Esse modelo tem como obra de referência as *Normas ortográficas e morfológicas do idioma galego* publicadas pelo Instituto da Língua Galega / Real Academia Galega em 1982, e que conheceram uma reforma em 2003.

etiqueta e não a que utiliza o autor (cf. *infra*)⁷. Seja como for, a tentativa falaciosa de despossuir a cultura portuguesa do património trovadoresco, por uma aplicação retroativa do posicionamento isolacionista galego, parece pouco sensata⁸.

Também consideramos pouco refletida a denominação de “trovadores ibéricos”: «Si quindi potremo continuare a parlare di trovatori “galego-portoghese” – benché la definizione “trovatori iberici” mi paia più appropriata» (p. 22). O elenco de autores (peninsulares) não vinculados ao espaço luso-galaico é de tal modo exíguo – e até incerto – que não cabe propor uma designação alternativa, salvo pela animadversão que parece experimentar Marcenaro perante o adjetivo «galego-português».

A primeira das duas grandes secções em que se divide o trabalho, *Cenni di storia della lingua e grammatica storica*, abre-se com um «Breve profilo di storia della lingua galega dalle origini al XII secolo» (pp. 25-32). O autor compila algumas informações de história externa que nos levam desde a chegada dos povos indo-europeus até à primeira metade do séc. XII. Entre outros aspetos discutíveis, é de notar o lapso em que se incorre ao atribuir à província romana da Lusitânia o espaço geográfico da Gallaecia: «la Galizia e il nord dell’ attuale Portogallo, che erano compresi nella provincia chiamata Lusitania (la cui capitale era EMERITA> Mérida» (p. 27). As informações relativas à independência de Portugal, com que conclui a alínea em questão, são confusas, por incompletas, e em alguns casos desacertadas. Assim, omite, inopinadamente, qualquer referência a Raimundo de Borgonha (conde da Galiza e marido da futura rainha Urraca) ou situa em 1093, em lugar de em 1096, a entrega do condado portucalense a Henrique de Borgonha: «il passaggio nel 1093 delle terre a sud del Minho (contea di Portogallo) al Duca Enrico di Borgogna» (p. 32). Por outro lado, fala da «nascita del regno portoghese il 26 de luglio del 1143, sotto re Afonso Henriques (già coronato nel 1139)» (p. 32). O tipo de interpretação que faz dos acontecimentos que estão por detrás das datas que, com algum engano, refere: a batalha de Ourique (25 de julho de 1139) e o (enigmático) Tratado de Zamora (outubro de 1143), pertence aos domínios da lenda.

A alínea dedicada a *I primi documenti del galego-portoghese (sec. XII-XI-II)*, correspondente ao segundo *item* da primeira parte, apresenta uma síntese

⁷ Com finalidade diferencialista, o modelo vigente acolhe e favorece o uso de termos escassamente representados na oralidade – ou mesmo de duvidosa existência – desde que não coincidam com o espanhol nem, sobretudo, com o português. Assim, surgem os estranhos “amosar” (‘mostrar’), “intre” (‘momento’), “malia” (‘apesar de’), “verba” (‘palavra’) e um longo leque de formas bizarras sem qualquer tradição medieval.

⁸ Como temos afirmado noutra lugar, as pequenas diferenças linguísticas que observamos no período medieval entre a Galiza e Portugal não constituem, de modo nenhum, o prenúncio da existência, propugnada por alguns, de dois idiomas diferentes: galego e português.

do que o autor conhece sobre os primeiros documentos romances. Entre os aspetos positivos encontra-se a constatação da essencial unidade linguística entre o idioma falado em Portugal e na Galiza de modo que as etiquetas de “galego” e “português” só respondem à proveniência territorial: «È necessario ribadire quanto sia necessaria una visione unitaria di galego e portoghese nella fase più arcaica [...] parlare dei primi documenti galeghi e portoghesi significa differenziare unicamente la loro provenienza geografica, a fronte de una basilare unità linguistica» (p. 33). No entanto, suspeitamos que se trata de uma matéria pouco familiar para o autor já que, como veremos, surgem múltiplas descrições questionáveis ou simplesmente incorretas. Marcenaro omite qualquer referência à reflexão teórica sobre as variáveis, nomeadamente as de natureza diplomática, que explicam a ocorrência do romance na documentação do período e sobre as peculiaridades específicas de cada um dos territórios. Assim, por exemplo, a apresentação da *Notícia de Torto* (ca. 1214) como «una bozza di un atto notariale definitivo» (p. 35) supõe desconhecer as características do género “notícia”, um dos mais interessantes do período pela sua permeabilidade ao romance e sobre o qual contamos com um estudo monográfico de Susana Pedro⁹. Por motivos similares, também não consegue explicar a «singularità» linguística do *Testamento de Afonso II* (1214), a chave da qual se encontra no facto de se tratar de um testamento de baixa formalidade diplomática. É também objeto de abordagem pouco criteriosa o singularíssimo documento conhecido como *Pacto entre Gomes Pais e Ramiro Pais* (ca. 1174) – escrito que, pela extensão e qualidade do seu romanceamento, não tem paralelo no séc. XII. Marcenaro, a partir da reprodução de um pequeno excerto inicial – talvez a sequência menos significativa em termos scriptolingüísticos –, conclui que «si tratta de un testo ancora comprensibile nell’ ambito linguistico latino» (p. 35). Trata-se de novo de um arbítrio subjetivo sem qualquer embasamento científico; de facto, o autor parece desconhecer o único trabalho em que, de uma perspetiva abrangente, se analisa a definição do estatuto idiomático (latino ou romance) dos documentos galegos e portugueses anteriores a 1256¹⁰. Não podemos deixar de notar ainda o pesado engano que supõe ter por provenientes da Galiza quatro documentos de origem lusitana entre os quais se encontra o referido *Pacto*, junto com a *Carta de foro da Benfeita*, a *Nómina de Pedro Viegas* e o *Escrito de Paio Soares*. Assim, em relação ao primeiro afirma que se trata «da una carta di provenienza

⁹ Susana T. Pedro, *As ‘notícias’ medievais portuguesas*, Lisboa: Gulbenkian, 2013.

¹⁰ Referimo-nos ao artigo da nossa responsabilidade «Os primeiros escritos em galego-português: revisão e balanço», em L. Eirín García / X. López Viñas (eds.), *Lingua, texto, diacronia. Estudos de lingüística histórica (Revista Galega de Filoloxía. Monografía 9)*. Corunha: Universidade da Coruña, 2014, pp. 369-93. Esta publicação não foi incluída na «Nota bibliográfica» desta alínea nem na bibliografia final.

galega» (p. 34); já os restantes – junto com o anterior – são situados em «area galega» (p. 36).

A alínea continua com algumas reflexões sobre a *scripta* do período a partir do primeiro documento romance galego. Marcenaro supõe que «l'acquisizione de una norma grafica [...] già con Afonso III stava prendendo forma, facendo che i documenti portoghesi inizino a temperare l'elevatissimo grado di oscillazione sofferto ancora dai documenti galeghi» (p. 37). Do nosso ponto de vista, constitui uma afirmação dificilmente demonstrável – de facto não oferece nenhum dado concreto – até porque o número de documentos romances em Portugal, durante o reinado de Afonso III, é ainda muito reduzido.

Antes de apresentar um elenco de traços scriptográficos dos primeiros documentos, o autor faz uma muito breve descrição da situação política posterior a 1230. Nela encontramos uma surpreendente informação segundo a qual a capital da Arquidiocese Compostelana teria sido transferida de Santiago para Valladolid: «Nel 1230, infatti, si avrà la definitiva acquisizione dei territori di Leon e di Galizia, con il trasloco della sede arcivescovile da Santiago a Valladolid e la conseguente perdita di importanza dell'estremo occidente» (p. 37). Como se sabe, a união dos reinos com Fernando III não resultou numa modificação da estrutura da administração eclesiástica no âmbito da igreja de Santiago, decisão que só competia ao Papado. A cidade de Valladolid formou parte da diocese de Palência (sufragânea de Toledo) até 1595, altura em que passou a constituir uma diocese independente¹¹.

Na descrição de algumas características (fundamentalmente) grafémicas da documentação galega anterior a 1261, com que conclui esta alínea, encontramos múltiplas deficiências, em vários casos por falta indesculpável de atenção aos dados de Boullón / Monteagudo (2009) em que se baseia¹². Vejamos alguns deles:

– Não conseguimos descobrir o motivo pelo qual os procedimentos utilizados para representar os ditongos decrescentes são descritos em três parágrafos correlativos, uma vez que se alude, geral ou parcialmente, aos mesmos factos. No segundo afirma-se que «i dittonghi [ej] e [ow] talora monotongano» (p. 38). Como está amplamente demonstrado (e ainda se deduz do resto da exposição), o uso de um grafema simples não reflete monotongação fonética.

– O uso de plicas não está relacionado diretamente com a queda do -N- intervocálico latino, como se pode supor das palavras do autor: «Quando la caduta della nasale si dà in occasione di due vocali identiche, lo iato che si genera è

¹¹ A elevação a capital de arquidiocese só se produziu em meados do séc. XIX (1857).

¹² Ana I. Boullón Agrelo / Henrique Monteagudo, *De verbo a verbo. Documentos en galego anteriores a 1260 (Verba. Anexo 65)*. Santiago: Universidade de Santiago, 2009.

segnalato dalle cosiddette pliche (*bóós, víír*)» (p. 38). É habitual marcar vogais idênticas em contacto, com independência da origem e da circunstância, às vezes ocasional, que materialmente as aproxima, além de não ser procedimento regular e sistemático¹³.

– Sobre os grafemas utilizados para a africada alveolar surda e sonora, Marcenaro afirma que: «l’affricata dentoalveolare sorda [ts] e sonora [dz] si rappresentano con <ç> e, esclusivamente davanti a [a], [o], con <c>» (p. 39). Esse (surpreendente) asserto é o resultado de resumir de modo incorreto o que indicam Boullón / Monteagudo em *De verbo a verbo* (p. 48), já que eles só se estão a referir ao documento editado com o nº 2. Apesar de Marcenaro não ter estabelecido qualquer restrição às representações citadas, volta posteriormente a falar da africada alveolar sonora: «l’affricata dentoalv. sonora [dz] si rappresenta con <c>, <ç>, <sc> o <z>». Neste caso parece tratar-se do resumo do segundo parágrafo da p. 49 de *De verbo a verbo* em que se descrevem «outras grafias para as primitivas africadas». Marcenaro não conseguiu, portanto, identificar a síntese que os autores oferecem para essa alínea: «<z> utilizase tanto para a sonora coma para a xorda; de feito é o grafo máis empregado, con independencia da correspondencia fónica» (*De verbo a verbo*, p. 48).

– Afirma que a «fricativa dentoalv. sorda [ç] è transcrita soprattutto con x» (p. 38), mas, de acordo com o quadro relativo aos sons do galego medieval (com que se abre a publicação), o símbolo fonético que utiliza representa uma fricativa palatal surda.

– No que se refere à africada palatal, repete (literalmente) o que disse para a africada alveolar sonora: «l’affricata palatoalv. sorda [tʃ] si rappresenta con <c>, <ç>, <sc> [o] <z>» (p. 39). Obviamente, trata-se de um lapso, pois nem sequer se inclui o dígrafo <ch>, geral em todos os períodos.

– Boullón / Monteagudo (*De verbo a verbo*, p. 47) apontam a existência, na documentação primitiva, de alguns exemplos de por <v> – mas não de <v> por . Os casos, muito esporádicos, só se registam em seis termos e, do nosso ponto de vista, podem ser maioritariamente considerados latinismos gráficos¹⁴. Marcenaro reinterpreta a informação dos nossos colegas chegando a dizer que «non si osserva, se non in pochi casi, la distinzione fra e <v> che identifierà una delle principali differenze tra galego e portoghese» (p. 39). Aliás, não parece que a característica fonética referida (em termos gráficos) possa ser considerada uma das principais diferenças entre “galego” e “portoghese”, já que

¹³ Note-se, por exemplo, a existência de formas como «Gonçalúu» (‘Gonçalvo’) em que as plicas encimam os dois <u>, mesmo sendo o primeiro um grafema consonântico.

¹⁴ «A cessão do mosteiro de Armeses à condessa D.ª Sancha Fernandes (1222). Intersecções escriturais no primeiro documento romance da Galiza», *Revista Galega de Filoloxía* 12 (2011), p. 235, n. 62.

a Galiza e o terço norte de Portugal compartilham a ausência dessa oposição fonológica.

Noutra breve subdivisão, *Galego e portoghese dal XIII secolo* (pp. 41-44), deparamos com um inventário genérico e heterogéneo, até do ponto de vista cronológico, de diferenças entre galego e português. A alínea abre-se com alusão a uma misteriosa reforma ortográfica, cujas características não explica, «voluta da Don Dinis a partire de 1279» que «comportò una vera e propria rottura delle abitudine grafiche» (p. 41). Também recorre à tese da “lingua mozaraba” como um dos ingredientes constitutivos, junto com «l’originale varietà galega», do português (p. 41). Estamos perante uma teoria, própria de certo nacionalismo linguístico lusitano, que pretendia, de algum modo, situar o berço da língua no centro de Portugal com o intuito de camuflar as origens galaicas. Essa perspetiva, hoje totalmente ultrapassada, conflui com os desígnios de Marcenaro, interessado em convencer-nos de que o português sofreu uma espécie de desgaleguização: «Sarà dunque il portoghese di Coimbra e Lisbona ad affermarsi su quello parlato nella regione del Entre-Douro-e-Minho» (p. 41)¹⁵. No confronto citado, Marcenaro compara duas realidades heterogéneas: o padrão português (baseado na língua das pessoas cultas da região de Lisboa) e o modelo que, para a Galiza, deduz das normas ortográficas citadas. No elenco contrastivo encontramos algumas observações muito discutíveis:

– Ao falar da queda do -N- latino e do nasalamento da vogal anterior, Marcenaro desenha uma única deriva evolutiva para o galego que consistiria no desnasalamento e crase das vogais, face à conservação da nasalidade em português. Para isso, exemplifica com a evolução das latinas VENIRE e GERMANU, sem se ter apercebido de que *vir* é geral em todo o espaço galego-português e de que a forma *irmán*, exclusiva da faixa costeira ocidental galega, só se explica por assimilação prévia das vogais em contacto e transformação da ressonância nasal da vogal tónica numa consoante velar em coda silábica. Para explicar o feminino do artigo dito indeterminado em galego (*unha*), fala de um primeiro resultado evolutivo palatal e depois velar: «per altre terminazioni mostreranno un esito differente (ad esempio), prima palatale poi velare in galego [...]: UNA > gal. med. *ũa/unha*, gal mod. *unha*» (p. 42). Se não é lapso, o autor não soube interpretar o valor fónico do *ũa* medieval (cf. infra).

¹⁵ Esta tese caracteriza-se por atribuir ao português a adoção de soluções «moçárabes» sem explicitar, em nenhum caso, fenómenos concretos. Esse tipo de argumentos nunca é utilizado para explicar, por exemplo, a profunda especificidade fonética do espanhol meridional. Estamos, portanto, perante uma falácia filológica criada com finalidade exclusivamente ideológica.

– Relativamente ao sistema das sibilantes, Marcenaro refere uma «differenziatione fra castigliano, galego e portoghese» (p. 42) após uma fase inicial comum. Na verdade, observamos um processo de convergência quase total entre galego e castelhano (de Espanha) devido à pressão deste último sobre a língua da Galiza: desonorização, introdução da interdental etc.

– Explica o *seseo* (sic) presente em diversas áreas galegas como sendo uma «pronuncia fricativa in luogo de interdental» (p. 43). Os termos “fricativo” e “interdental” estão relacionados, respetivamente, com o modo e o ponto de articulação, portanto, não se vê como é que podem servir para caracterizar o fenómeno em questão; de facto, a interdental é fricativa.

– A forma pronominal *xe/xi* (‘se’) é um resultado medieval, ocasionalmente, registado na produção poética e na documentação instrumental da Galiza e de Portugal, mas não sobrevive em nenhum dos territórios. Surpreende, portanto, que Marcenaro a inclua no inventário contrastivo referindo-se a ela como «sconosciuta al portoghese» (p. 43), do qual algum leitor poderá deduzir que existiria atualmente na Galiza.

– Indica que a terminação *-in* «della P1 del perfetto si osserva solo in galego a partire dal tardo Duecento (*fizín, vivín*)» (p. 43). Na verdade, devia falar da presença de um MNP *-n* na P1 do pretérito perfeito dos verbos da C2, C3 e irregulares. Embora não indique a procedência desse *fizín*, supomos que se trata do resultado *fyzin* registado por Clarinda Maia em 1497¹⁶, não no séc. XIII. A reprodução de Marcenaro, com o acréscimo de um acento gráfico sobre a última sílaba, não faz sentido, já que se trata de um paroxítono.

– Uma das principais diferenças entre as variedades galegas e as portuguesas está relacionada com a estrutura da P3 dos pretéritos fortes (e o seu contraste com a P1). Não sabemos se é isso de que está a falar Marcenaro quando, de modo impreciso, afirma que: «La desinenza *-o* nella P3 del perfetto è tipica del gal. a fronte di *-e* portoghese» (p. 43). A apresentação desconhece, portanto, a existência de formas portuguesas atuais sem *-e* (de alta frequência) como: *fez, pôs, quis* ou *veio*.

– A pressão do espanhol provocou (e continua a provocar) a passagem à C3 de verbos que tradicionalmente pertenciam à C2 como *bater, dizer, receber, viver* etc¹⁷. No entanto, as *Normas ortográficas e morfológicas do idioma galego*

¹⁶ Clarinda de A. Maia, *História do Galego-Português. Estado linguístico da Galiza e do Noroeste de Portugal desde o século XIII ao século XVI*. Coimbra: INIC, 1986, p. 125.

¹⁷ Lembremos que se trata de mudanças, algumas não concluídas, produzidas entre o séc. XVII e a atualidade. Veja-se o nosso trabalho «Sobre (falsos) testemunhos galegos de *dezir* e *recibir*», em *Por um galego extenso e útil*, Santiago de Compostela: Através / Associação Galega da Língua, 2010, pp. 277-310. Como se nota nesse estudo, encontramos, de modo excecional, formas em *-ir* em documentos de conformação linguística híbrida (galego-castelhana).

validam, como galegos, a maior parte dos verbos que variaram de conjugação. A mesma perspetiva “acrítica” é seguida por Marcenaro: «I verbi galeghi della II coniug. (-er), che raccolgono quelli della II e III coniug. (sic) latina, possono talora conoscere metaplasmo e passare alla III [...] mentre in portoghese ciò non avviene» (p. 43).

– Como vimos, na sua análise sumária, Marcenaro omite qualquer referência ao profundo influxo do castelhano sobre a língua falada na Galiza, já que se trata de um aspeto que não concilia bem com o preconceito que subjaz a todo o seu trabalho: a consideração da língua trovadoresca como “galego” e não “português”, sob o pretexto de que este último seria uma espécie de idioma derivado do primeiro. Só assim se pode compreender que, contrariando o que evidencia paradoxalmente a prática totalidade dos traços por ele próprio considerados, manifeste: «questi fenomeni [...] aiutano a capire come si sia evoluto il portoghese moderno dalla sua origine galega» (p. 43). Na verdade, Marcenaro está preso a uma confusão concetual muito grave em relação ao termo “galego”. Ele utiliza-o para falar da língua que nasceu na Gallaecia – província romana e reino alto-medieval com capital na cidade portuguesa de Braga – e para um dos idiomas oficiais da comunidade autónoma espanhola da Galiza (nomeadamente conforme a um determinado padrão normativo para a escrita).

O primeiro aspeto que nos surpreende no quarto capítulo é a contradição que se observa entre a primeira parte do rótulo que o encabeça: «La nascita della poesia trovadorica» e a precisão cronológica que se inclui entre parênteses: «sec. XII-XIV». Por outro lado, o conteúdo desta secção não tem como centro de interesse exclusivo nem prioritário a origem da lírica galego-portuguesa, nela faz-se um percurso pelos meios cortesãos que deram acolhimento à lírica trovadoresca até à fase epigonal representada pelo *Cancioneiro de Baena*. O autor situa os primórdios do movimento literário em questão «dagli anni '70-'80 del secolo XII» e fala de «studi recenti effettuati sopra tutto da storici e filologi dell'Università di Santiago de Compostela» (p. 45), o que se vê acompanhado na bibliografia pela citação de algum desses estudos. No entanto, apesar dessas declarações, é difícil identificarmos alguma dessas (recentes) novidades na exposição de Marcenaro. Com efeito, não refere o nome de nenhum dos trovadores cuja cronologia e contexto social foram redefinidos, permitindo, assim, retrotrair às últimas décadas do séc. XII os primórdios do nosso trovadorismo.

Em diversos momentos, Marcenaro inclui referências a alguns aspetos da *koiné* trovadoresca. Nesse sentido, considera que as *Cantigas de Santa Maria* poderiam ser mais fiéis a uma hipotética «lingua poetica delle origine» pela «minore mediazione temporale» em relação à «copiatura dei manoscritti» (p. 49). Sendo um assunto de grande complexidade, pensamos que é necessário levar em consideração dois factos. Em primeiro lugar, que o padrão da lírica profana não

coincide necessariamente com o da religiosa e, por outro lado, que esta última surge e se transmite em contexto cultural castelhano, o que não terá deixado de acarretar consequências linguísticas, como evidenciou José L. Rodríguez¹⁸.

No parágrafo final da alínea que comentamos, Marcenaro fala ainda do «galego letterario utilizzato al di fuori della lirica» (p. 50) – o que fica totalmente fora daquilo que se anuncia no título – e refere brevemente algumas obras em prosa produzidas na Galiza ao longo do período medieval. Por motivos desconhecidos, omite a tradução da *General Estoria*, a *Crónica de 1404* ou a *Crónica de Santa Maria Íria*, mas inclui (como galego) o *Livro de Merlim*, de indubitável procedência lusitana¹⁹. Noutros casos, as datações que atribui não são compartilhadas pela crítica especializada. Assim, obras como a «*Crónica General e la Crónica de Castilla*» ou o *Livro de Tristão*, situadas por Marcenaro na segunda metade do séc. XIV («tutti testi ormai databili alla seconda metà del XIV secolo» pp. 50-51), foram incluídas na primeira metade dessa centúria²⁰. Por sua vez, insere o *Tratado de Alveitaria* naquele mesmo período, apesar de sabermos que foi copiado nas primeiras décadas do séc. XV²¹.

O capítulo quinto da obra em análise, sob o título de *Lineamenti di grammatica storica* (pp. 53-119), considera alguns dos principais aspetos de gramática histórica “galega”. Como nos casos anteriores, deparamos com informações inexatas. Não sendo possível contemplar todos aqueles aspetos problemáticos, considero apenas uma amostra representativa.

– Vários dos exemplos que seleciona para evidenciar a ação do iode sobre a vogal tónica são de interpretação duvidosa, nomeadamente quando a vogal acentuada era [e] em latim vulgar. Para esta situação, nota o seguinte: «gruppi -TJ-, -KJ-: in certi casi innalzano [...] la [e] (CAPITIA > med. *cabeça* mod. *cabeza*)» (p. 55). Se o alteamento (encerramento) da vogal em questão se tivesse produzido, o resultado seria um [i] (**cabiça*), o que não aconteceu.

– Para explicar os resultados atuais do «nesso KW-, quando seguito da o [...]» e das «parole latine con V- iniziale che discendono da un etimo germanico»

¹⁸ «Castelhanismos no galego-português de Afonso X, o Sábio», *Boletim de Filologia* XVIII (1983): 7-19. Este trabalho não é referido na bibliografia.

¹⁹ Veja-se Pilar Lorenzo Gradín / José A. Souto Cabo (coords.), *Livro de Tristan e Livro de Merlim*, Santiago de Compostela: CIRP – Xunta de Galicia, 2001, pp. 29-55.

²⁰ Sobre o último dos citados, veja-se Ricardo Pichel / Xavier Varela Barreiro, «O fragmento galego-português do *Livro de Tristam*: nova proposta cronolóxica e diatópica», *Madrygal* 20 (2017): 159-214.

²¹ Fala da «traduzione della castigliana *Historia troyana* chiamato *Crónica troiana*» (p. 50), mas a tradução dessa obra castelhana não é a *Crónica troiana* galega, trata-se da *História troiana* (bilingue), independente da anterior. Veja-se Ricardo Pichel, «La *Historia Troyana* de Pedro I y su proyección en la Galicia atlantista», *La Corónica* 45 (2017): 209-240.

(p. 64), recorre aos descendentes atuais de QUOTA e VASTARE. Por um lado, supõe que o grupo inicial «si mantiene nel portoghese» *quota* face ao galego *cota*. Na verdade, a forma portuguesa citada é um cultismo moderno, registado a partir do séc. XIX, sinónimo da também portuguesa *cota*, como se pode verificar em qualquer dicionário. Diga-se, de passagem, que na Galiza a exclusão de *quota* [kwɔ-], forma habitual na oralidade, é uma decisão (diferencialista) arbitrária dos normativizadores. Em relação ao verbo, afirma que na Idade Média existia *guastar* e que este seria o resultado português atual, em contraste com o galego *gastar*: «VASTARE > med. *guastar* / *gastar* mod. *gastar* port. *guastar*». Estamos, provavelmente, perante um empréstimo do francês antigo *gaster*, que sempre teve a mesma forma (*gastar*) em todo o âmbito galego-português (e ainda no castelhano).

– As consoantes oclusivas em posição inicial são descritas, no seu conjunto, como «bilabiais»: «Ad esempio, di norma le occlusive bilabiali sorde e sonore P-, T-, K-, B-, D-, G- [...]» (p. 64). Trata-se, obviamente, de um lapso, já que, além das bilabiais, também se incluem dentais e velares.

– Após ter considerado a evolução histórica de lat. -FF- e -SS- e o seu reflexo na documentação medieval («la grafia <ss>, però, si mantiene spesso nei testi medievali, per differenziare la pronuncia sorda /s/ da quella sonora /z/ (-S-, -NS-), che si trascrive <s>», p. 66), encontramos esta afirmação: «Le consonanti semplici -F- e -S- sonorizzano soltanto in epoca moderna (sic)» (p. 66). Trata-se de declarações contraditórias e a segunda surpreendente pela localização cronológica da mudança «in epoca moderna».

– Alude aos infinitivos *aduzer* e *aduzir* como exemplo de oscilação entre a segunda e a terceira conjugações na Idade Média: «In epoca medievale si osservano poche oscillazioni della vocale tematica fra la II e III classe in gal. (*aduzer*/*aduzir* [...])» (p. 102). Em âmbito galego-português, não existiu a oscilação de que fala Marcenaro: o medieval (e irregular) *aduzer* ('trazer, levar, conduzir') integra-se de modo sistemático na segunda conjugação, como evidencia a consulta do CGPA²² – excetuando dois erros de transcrição. Por outro lado, o verbo em questão desapareceu como tal, uma vez que *aduzir* ('apresentar, expor') é um cultismo com significado e configuração morfológica diferentes²³.

– Para explicar o desaparecimento do *wau* na forma latina CONSUERE postula a transformação desta em CUSIRE (*sic*) – em lugar de COSERE –, o que só pode ser resultado de cruzamento com o italiano *cucire* ('coser') (p. 73).

²² Xavier Varela Barreiro (dir.), *Corpus informatizado Galego-Português Antigo* [http://ilg.usc.es/tmilg].

²³ Veja-se José A. Souto Cabo, «Sobre (falsos) testemunhos galegos de *dezir* e *recibir*», cit., pp. 287-88.

– No referente à apresentação dos pronomes pessoais, notamos falta de informação sobre o timbre aberto (não etimológico) da vogal tónica em *nós* (<NO:S) e *vós* (<VO:S) (p. 88), habitualmente associada ao influxo dos possessivos *nosso* e *vosso*. Também se omite referência à peculiaridade galego-portuguesa que caracteriza a formação analógica do plural de *el(e)* (p. 88), ausência que também se repete no caso dos demonstrativos *este*, *esse* e *aquel(e)* (p. 91-92). Para essa última, aponta como étimo ILLE, em lugar do esperável *ACCU-ILLE (p. 91).

– Identifica QUALIS como antecedente do pronome *qual/quaes* (p. 91). Na verdade, seguindo as princípios do próprio trabalho, a forma latina deveria ser QUALE.

– Sobre a relação entre as formas medieval e atual do artigo indefinido feminino, encontramos a seguinte observação: «Benché le grafie medievale e moderna coincidano (*unha*), nel gal. mod. la pronuncia è velare, mentre in epoca medievale era probabilmente palatale» (p. 94). Em primeiro lugar, cumpre dizer que a forma gráfica concreta de que fala é, no âmbito da documentação medieval produzida na Galiza, muito infrequente; de facto é provável que não exista nenhum exemplo real, ao menos, nos sécs. XIII-XIV. A forma em questão conta com alguma presença nos cancioneiros *B* e *V*, mas não no *Cancioneiro da Ajuda* nem nas *Cantigas de Santa Maria*. Por outro lado, desconhecemos a existência de qualquer proposta que contemple a articulação palatal que Marcenaro considera provável (cf. supra).

– Para a crase de «con + unha» aponta como resultado medieval «coa/cunha» (p. 95). Além do lapso – *coa* (‘com a’) e *cunha* (‘com uma’) integram elementos diversos –, a preposição «com» não se aglutina normalmente com o artigo dito indefinido no período medieval. Aliás, a forma feminina deste último, absolutamente maioritária, é *hũa/ũa* (cf. supra).

– No elenco de formas dos demonstrativos aglutinadas com as preposições encontramos vários problemas. Em primeiro lugar, com a etiqueta de “medieval”, inclui-se um irreal *daquels* (p. 95), recolhido com duas ocorrências no CGPA, mas que só pode ser fruto de erro de transcrição. Por outro lado, encontramos «de + *aquesto(s)* > *daquestos*», «de + *esto(s)* > *desto(s)*» (p. 95). Trata-se de um lapso já que *aquesto* e *esto* são pronomes invariáveis, sendo impossível o acréscimo de um -s. Embora minoritário, *estos* existiu na Idade Média – ainda hoje no galego(-português) das Astúrias –, mas é obviamente o plural de *este*.

– Situa a origem do advérbio atual *aí* na preposição AD: «AD > med. *i* mod *aí*» (p. 98). O lapso é o resultado de reproduzir, de modo irreflexivo, o que lemos na *Gramática histórica* (p. 349) de Manuel Ferreiro: «aí < AD + arc. *i*, con infl. de HIC».

– Na alínea destinada a explicar a estrutura dos perfeitos fortes, exemplifica com a P1 do pretérito perfeito de diversos verbos. No terceiro parágrafo da mesma, dedicada àqueles que apresentam um MNP em -I, incorpora o latim

VENI, que está na origem do atual *vin* (na ortografia do autor). Ora bem, além da forma que podemos reconhecer como antecedente medieval dessa última, Marcenaro inclui “variantes” que, na verdade, pertencem à P3: «*vii/vêo/veo mod. vin*» (p. 106).

– Em diversos pontos, observamos incoerência entre uma forma atual e o étimo real a que remonta, como, por exemplo, na exposição dos tempos do tema de perfeito de verbo *meter* (cf. supra). Neste caso, o problema aparece ainda associado às dificuldades expositivas que, do ponto de vista material, observamos no trabalho. Em primeiro lugar, sendo que o espaço de que se dispunha era muito reduzido, não se vê o motivo pelo qual foram contemplados modelos das quatro conjugações latinas, visto que no nosso idioma ficaram reduzidas a três. Por outro lado, a escolha de um verbo da C3 latina – aquela que desapareceu – como MITTO veio juntar uma nova dificuldade, já que em galego-português se tornou verbo regular com base no tema de presente (MITT-). No entanto, Marcenaro apresenta em todos os casos os tempos com a raiz latina MIS-: «MISERAM > metera», «MISISSEM > metesse», «MISERO > meter» (p. 107-108). Só no caso do pretérito mais-que-perfeito indica que «si deve ovviamente supporre una forma *METTERAM, *METTERAS ecc., che non abbiamo indicato nel quadro per semplicità espositiva» (p. 108). Obviamente, o procedimento correto é o inverso, e devia ser acompanhado de um esclarecimento abrangente para todos os tempos. Do mesmo modo, vincula o antigo *prouguesse* (‘prouvesse’) a PLACUERIT e não a PLACUISSET: «PLACUERIT > prougesse» (p. 116), o que não é correto em termos de evolução fonética nem morfológica.

– Na alínea dedicada ao verbo *têer*, alude-se ao antigo participio em *-udo*: «Nella lingua medievale esisteva il participio *teudo* (talora nella variante minoritaria *tiudo*), che viene rapidamente sostituito (già nel XIII sec.) dalla forma analogica *tido*» (p. 116). O que se diz sobre o ocaso – no séc. XIII – de *teudo* não corresponde à realidade, já que, como pode ser confirmado numa consulta do CGPA, a forma antiga é praticamente exclusiva até ao séc. XVI²⁴.

– Sobre o antigo verbo «*trager mod. traer*» afirma que «Nel periodo medievale esistono due forme concorrenti dell’ infinito, *traer* (< TRAHERE) e *trager* (< *TRAGERE)» (p. 116). Não é possível partilhar esse ponto de vista, já que o infinitivo *trager* parece não admitir exceção (real) no período medieval, sendo *traer* um elemento lexical diferente com significado de ‘trair, atraíçoar’, bem documentado em todo o tipo de textos. A forma antiga evoluiu, por via ana-

²⁴ Na verdade, o verbo *têer* (e os seus derivados) mostrou-se especialmente resistente a admitir a inovação em *-ido*. Veja-se Ramón Mariño, «Cronoloxía da desaparición dos participios verbais terminados en -UDO en fontes galegas medievais», em *Estudos em Homenagem ao professor doutor Mário Vilela*, Porto: Universidade do Porto, 2005, pp. 795-809.

lógica, para *traguer* em território galego, mas as *Normas* oficializadas impuseram (o castelhanismo) *traer*²⁵.

– Inclui-se, amiúde, informação sobre uma forma medieval, quando esta seria (em princípio) diferente da que o autor tem por atual – de acordo com o modelo de galego que ele perfilha. Utiliza, para isto, uma prática similar daquela que observamos na *Gramática histórica* de M. Ferreiro²⁶, obra da qual, segundo declara, toma uma boa parte da informação: «I dati di questi paragrafi sono tratti soprattutto da Ferreiro 1995» (p. 117). No entanto, em muitos casos não se percebem os motivos que levaram Marcenaro a incorporar variantes (apelidadas de «medievais») inexpressivas, para o fenómeno em análise, por serem de natureza estritamente gráfica ou paleográfica, isso mesmo em relação às formas modernas: *aquella/aquela* (p. 91), *comigo/comiño* (p. 88), *dinheiro/diñeiro* (p. 86), *entonce/entonce* (p. 99), *esse/ese* (p. 90), *esso/eso* (p. 91), *home/ome* (p. 92), *houvel/ouve* (p. 106), *mĩ/mim* (p. 88), *minha/miña* (p. 90), *ogelo/oi* (p. 55), *oi/eoje* (p. 72), *oje/hoje* (p. 99) etc. Esse uso indiscriminado de formas patentes em textos medievais, sem uma avaliação criteriosa, tem um dos seus expoentes mais estranhos na citação de *esponsa* para explicar a evolução «SPONGIA > med. *esponsa* mod. *esponxa*» (p. 55). Trata-se de uma forma estropiada no ato de cópia (por provável desconhecimento), registada apenas no *Tratado de Alveitaria* (como [e]sponsa/esponasa), que não pode ser tida, sem mais, como precedente da forma atual.

– Observamos algumas lacunas no conhecimento do galego em geral e, em concreto, daquele padrão que ele próprio toma como referência. Assim, em primeiro lugar, cita formas (gráficas) como *disfraz* ('disfarce', p. 87), *dormo* ('durmo', p. 55), *enseinar* ('ensinar', p. 84), *locura* ('loucura', p. 86), *lodaria* ('louvaria', p. 110), *mento* ('minto', p. 55, 163), *perdonar* ('perdoar', p. 87), *robar* ('roubar', p. 87), *rumpín* ('rompi', p. 106), *servamos* ('sirvamos', p. 57), *temprán* ('temporão', p. 99), *xurisprudenza* ('jurisprudência', p. 80), não propugnadas por nenhuma corrente normativa. Surpreende que considere *dei*, P1 do pretérito perfeito de *dar*, como resultado medieval desaparecido («DEDI > med. *dei* mod. *din*», p. 106; «Riguardo al perf. ind., si registrano forme medievali oggi scomparso come l'etimologica *dei*», p. 113), uma vez que se trata da forma padrão indiscutida. Por outro lado, algumas variantes "modernas" que apresenta não correspondem, por diversos motivos, à propugnada pelo modelo normativo de que se vale: *dali* (p. 96), *daquen* (p. 96), *daqui* (p. 96), *dé* (p. 113), *entendimento* (p. 86), *nen* (p. 96), *perto* («*PRETTU > med. *preto/preto* (sic) mod. *perto*, p. 98»), *pro-*

²⁵ Veja-se José A. Souto Cabo, *Rui Vasques. Crónica de Santa Maria de Íria*, Santiago de Compostela: Cabido da S.A.M.I. Catedral / Seminario de Estudos Galegos, 2001, pp. 197-198.

²⁶ *Gramática histórica galega*, Corunha: Laiovento, 1995.

prio («PROPRIU > med. *proprio/propio* mod. *proprio*», p. 69)²⁷. Notemos ainda a incorreta alusão a «quattro blocchi dialettali del galego» (p. 55), em lugar dos três que foram desenhados na bibliografia por ele consultada.

A segunda parte do volume, *I canzonieri galego-portoghesi*, subdivide-se em dois parágrafos «I manoscritti: tra grafia e fonetica» e «Particolarità morfosintattiche», capítulos sétimo e oitavo, respetivamente, na sequência geral. A primeira inicia-se com uma série de considerações sobre contrastes gráficos observáveis entre os diferentes testemunhos manuscritos da lírica galego-portuguesa. A análise desses contrastes, salvo no caso do uso dos dígrafos <lh> e <nh>, não permite chegar a conclusões consistentes, já que Marcenaro não insere o cotejo particular no quadro geral das práticas scriptolingüísticas dos reinos centro-ocidentais.

– Entre os aspetos considerados pelo autor, encontram-se formas como *estrayar* (‘estranhar’), sobre as quais nota: «In un’unica circostanza la nasale palatale è rappresentata in **A** da <y>²⁸, nei lemmi derivanti (sic) dal verbo *estranhar* (si contano 5 occorrenze: *strayasse* FerGvzSeav 44.6; *estraydade* JSrzCoe 79.14; *estrayar* e *estrayaria* RoyQuey 148.4, *estrayara* VRzCal 155.11), laddove in **BV** testimonia la reintroduzione di una nasale palatale, rappresentata anche in questi casi da *nh*» (p. 128). O valor de representante das consoantes nasal palatal que, de modo confuso e contraditório, se atribui a <y> não pode ser admitido. Estamos perante uma variante evolutiva, resultado da queda da nasal, bem documentada na Galiza e em Portugal, também em formas como *testemoya* (‘testemunha’), *juyo* (‘junho’), *comoyon* (‘comunhão’) etc²⁹. Em relação ao termo *estraydade* (‘estranheza’) devemos ter em conta, em primeiro lugar, que não se trata do verbo *estrayar*, mas de um substantivo registado duas vezes na lírica galego-portuguesa em Estêvão da Guarda e João Soares Coelho. Por outro lado, a diferença na representação desse termo que Marcenaro nota na cantiga do último poeta, *Deus, que mi oj’ aguisou de vos veer*, entre *A* (175) e *B* (326) não é real, já que em ambos os casos ocorre como *estraydade*³⁰.

– Sobre o uso de <x> em posição final de algumas formas verbais, Marcenaro faz a seguinte análise:

²⁷ As lacunas não afetam, de modo exclusivo, a alínea em apreço. Notemos, por exemplo, que na secção dedicada à análise das particularidades sintáticas se indica: «*mais* verrà substituito in gal. mod. da *pero*» (pp. 160-61). Existem elementos para pensar que a atual conjunção *pero* é, sobretudo, um elemento importado do castelhano e não um continuador da forma medieval.

²⁸ Trata-se de <y> encimado por ponto.

²⁹ Cf. Clarinda de A. Maia, *História do galego-português*, cit., p. 624, Manuel Ferreiro, *Gramática histórica galega*, cit., p. 173 e Ramón Mariño, *Fonética e fonoloxía históricas da lingua galega*, Vigo: Xerais, 2017, pp. 350-51.

³⁰ Em *B* encontramos, certamente por lapso do copista, *estray(a)dade*.

[...] in **A** e nei codici delle *Cantigas de Santa Maria* si leggono le forme *dix*, *fix*, *quix*, *prix* per rappresentare la P3 del perf. ind. dei verbi *dizer*, *fazer*, *querer* e *prender*, normalmente resi come *diz*, *fiz*, *quis*, *pris*. Ciò si deve al incrocio fra queste ultime forme, più correnti, et quelle palatalizzate *figi/fige* o *quigi/quige*, che troviamo già nei canzonieri più antichi (?) [...]. La presenza delle stesse forme in **BV**, come sempre, indica la permanenza di varianti graficamente più antiche sfuggite alla normalizzazione che prevede <s> finale, ampiamente attestata nella grafia portoghese (p. 128-129).

Mais uma vez, a apresentação contém importantes lapsos, é confusa e de finalidade incerta. Lembremos, antes de mais, que a forma *dix* não existe como tal, trata-se de *dixe* com elisão do -e ao contrair com palavra começada por vogal³¹. Fora desse suposto, surge apenas numa única ocasião nas *Cantigas de Santa Maria* para possibilitar a rima com *quix* e *fix* (n. 265.127). Por outro lado, não estamos perante exemplos da P3, como supõe Marcenaro, trata-se de formas da P1 cuja origem remonta ao contacto da consoante com o -i com que findava esta pessoa, o que não acontecia com aquela. É difícil de interpretar o que seja essa «normalizzazione che prevede <s> finale, ampiamente attestata nella grafia portoghese», em primeiro lugar, porque das formas citadas só *quis* e *pris* apresenta(va)m -s, sendo *diz*, *fiz* e *quis* absolutamente maioritárias em escritos de todo o tipo lavrados na Galiza e em Portugal. Notemos, finalmente, que *quix* e *prix* estão bem representadas em *BV*, e só registamos mudança para -s, em relação a *A*, no caso de uma cantiga de Martim Soares (*A48* [*quix*], *B160* [*quis*]). Nos apógrafos italianos surgem ainda as formas *pux* ‘pus’ (*B615b*, *V217*) e *fej* ‘fez’; (*V177*)³², ausentes das *Cantigas de Santa Maria* e não notadas por Marcenaro.

– No parágrafo com que termina a secção em apreço, Marcenaro apresenta algumas reflexões a respeito do que ele denomina «gruppi di codici». Entre outros aspetos, alude à origem do *Cancioneiro da Ajuda* para tecer uma muito pouco convincente, por artificiosa, conjetura sobre uma eventual «genesi portoghese del codice» (p. 132). Com o intuito de contornar os obstáculos que a nível scriptolinguístico coloca essa possibilidade – sobretudo pela ausência de <lh> e <nh> –, invoca um argumento impreciso relativo ao “conservadorismo” do tipo gráfico utilizado: «Non è infatti scontato che la riforma promossa da Don Denis dovesse estendersi a tutti i settori della scrittura, anche perché sappiamo quanto

³¹ «e ja vos dix’ outros» (nº 148.8).

³² Nas edições desta cantiga reproduzidas nas bases de dados do *Projeto Littera* e de *Universo Cantigas* é substituída por *fej*, provável *lectio faciliior* que surge em *B1173*. A forma está, contudo, registada em textos galegos e portugueses.

la gotica potesse rivelarsi più conservatrice rispetto alle innovazioni della corsiva usata nei documenti delle cancellerie regie portoghesi» (p. 132). Notemos, antes de mais, que se situam, erradamente, no mesmo nível os termos de «gótica» e «cursiva», em lugar de utilizar as denominações de «gotica libraria/textualis» e «gotica corsiva». Além da alusão a uma ilusória reforma (gráfica) promovida pelo próprio D. Dinis, o raciocínio teórico elaborado é de natureza exclusivamente especulativa, pois não há qualquer evidência real que permita estabelecer uma relação de dependência entre modalidade gráfica e unidades concretas que podem integrar um determinado dígrafo.

O propósito, declarado no início do livro, de descobrir a «galeguidade» da língua trovadoresca parece ter-se diluído, afinal, numa imprecisa identificação de galeguismos, como os que se incluem em *Alcune particolarità fonetiche* (pp. 133-44). Entram nesse âmbito: o substantivo *noute* ('noite'), a presença de *-u(s)* – por *-(o)s* – e o verbo *ganhar*.

– Apesar de ser muito duvidosa a existência da primeira forma na produção trovadoresca, Marcenaro, colecionando dois exemplos de Afonso X e João Airas, explica o seguinte: «la variante *noute* por *noite* [...] la quale testimonia un esito dialettale galego nell' evoluzione del nesso -KT-, che evolverebbe normalmente in -it- e che, quindi, va ascritto al gruppo dei "galeghismi" del linguaggio letterario» (p. 134). Parece, portanto, desconhecer que *noute* não só existe (residualmente) em território galego, ela é também conhecida em Portugal; aliás, a consulta do CGPA evidencia uma notável presença em documentos portugueses, mas está ausente nos galegos.

– Marcenaro pretende relacionar a forma *vus*, que encontramos em *A*, com o uso de <u> por (um esperável) <o> observado, em concreto, por Maia em documentos notariais: «La distribuzione geografica di queste varianti, senz' altro minoritarie nel corpus documentale disponibile, mostra una netta diffusione in area galega, a fronte di una quasi totale assenza di <u(s)> in Portogallo» (p. 135). Além de ser muito discutível a aproximação que pretende, o panorama que descreve está longe de corresponder à realidade, até porque nem sequer reproduz fielmente o constatado pela professora de Coimbra. Com efeito, a diferença notada por Maia entre documentos galegos e portugueses só se refere à frequência de *-u* (final), visto que no caso de *-us* não se observa divergência. De acordo com os dados de que hoje dispomos, e tal como a própria estudiosa suspeitava³³, a diferença tem a ver com os quadros cronológicos diversos em que se inserem os

³³ Clarinda de A. Maia, *História do galego-português*, cit., p. 410: «É natural que desempenhe uma certa importância o facto de os textos portugueses inseridos no presente estudo serem algumas dezenas de anos mais tardios do que os documentos galegos».

documentos lavrados a norte e a sul do Minho por ela editados; com efeito, o uso em questão está amplamente atestado em âmbito lusitano³⁴.

– O que se pretende concluir sobre as variantes gráficas com que se apresenta a primeira sílaba do verbo *ganhar* (*ganhar* vs. *guanhar*) constitui um dos raciocínios mais incoerentes dos contemplados no estudo em questão. Marcenaro tenciona atribuir algum tipo de significado (linguístico?) ao predomínio de *ga-* em *A* (exclusivo) e nas *Cantigas de Santa Maria* (maioritário), face a certa preferência por *gua-* em *B* e *V*. O autor supõe que essa situação: «corroborando ulteriormente la caratterizzazione regionale del mantenimento dell'articolazione labiale di [w] negli esiti dei nessi KW- e GW- latini davanti alla vocale A, il quale, come s'è visto, va compreso fra i tratti differenzianti del portoghese rispetto al galego» (p. 135). Como Marcenaro deve saber, a única forma galego-portuguesa é *ganhar* (também grafada *gañar* na Galiza). Não existe (nem provavelmente nunca terá existido) *guanhar* (/gwa-/) salvo como forma gráfica documentada na Galiza e em Portugal entre os sécs. XIII e XV. Em relação ao fenómeno a que alude Marcenaro – e que não pode ser exemplificado com *ganhar* –, é interessante notar que uma variante (gráfica) como *gardar* (em lugar de *guardar*) não ocorre em *A* nem nas *Cantigas de Santa Maria*, mas está presente nos apógrafos italianos com nove exemplos e maioritariamente em trovadores portugueses; o que desenha uma situação oposta àquela imaginada por Marcenaro³⁵.

– Entre as formas colecionadas para exemplificar a existência das vogais nasais que precediam um -N- intervocálico caduco, utiliza os descendentes do grego *Stéphanus*: «La nasalizzazione interessa le vocali in tutte le posizioni: pretoniche [...], toniche [...] e, più raramente, postoniche (*Estevão*); in quest' ultimo caso, i canzonieri mostrano una certa oscillazione fra la variante nasalizzata e quella denasalizzata, che in certi casi prevede la reintroduzione della consonante nasale, rappresentata dal grafema <n> (*Estevão/Estevan*)» (p. 137). O que se diz não faz sentido, pois o tipo *Estevan* não resulta da reintrodução de consoante nasal. Trata-se da forma derivada do genitivo (STEPHANI> *Estevam*), a partir dos usos desse nome como hagiónimo ou hagiotopónimo («Ecclesia Sancti Stephani»). Aliás, desconhece Marcenaro que na Galiza foram mais frequentes os registos em *-ão*, ao passo que em Portugal predominou *-am*.

³⁴ Veja-se José A. Souto Cabo, «A transição scriptográfica na produção documental portuguesa de 1257 a 1269», em M.A. Brito / O. Figueiredo / C. Barros (eds.), *Linguística Histórica e História da Língua Portuguesa. Actas do Encontro de Homenagem a Maria Helena Paiva*, Porto: Universidade do Porto, pp. 367-68.

³⁵ Segundo fizemos notar em vários trabalhos, a alternância *gua-* vs. *ga-* em textos medievais poderá ser uma oscilação de natureza estritamente gráfica.

As *Particolarità morfosintattiche* constituem a última secção da obra em análise. Nela, além da apresentação das formas agrupadas por categorias, Marcenaro tece algumas considerações sobre aspetos particulares dos elementos em apreço. Como noutros casos, nem sempre esses comentários têm a precisão que seria expetável.

– Como não podia deixa de ser, foi contemplado o uso do tipo *lo(s)/la(s)* para os descendentes do lat. ILLUM em contexto intervocálico, onde cabia esperar *o(s)/a(s)*. Vários estudiosos já notaram que esse tipo aparece de modo exclusivo em cantigas de amigo ou a elas assimiláveis, pelo qual o seu uso seria um *ornatus* retórico próprio do género, como sublinhou Manuel Ferreiro em trabalho monográfico³⁶. No entanto, Marcenaro supõe que «questa circostanza non se verifica soltanto nelle cantigas de amigo: la ritroviamo, ad esempio, in due cantigas de escarnio, PAmi 1116.16 (*sobre la terra de Iherusalem*) e JGGuilh 70.19 (*e u las provas que lhi daredes*)» (p. 158). Ora bem, os exemplos que aduz não são válidos, já que não nos encontramos, historicamente, em contexto intervocálico: UB(I)+(IL)LU(M)> *ublo*> *ul:o*> *ulo*; SUPER+(IL)LU(M)> *soberlo*> *sobel:o* → *sobrelo*; segundo também notou Ferreiro no artigo (alegradamente) consultado por Marcenaro.

– A respeito das variantes *siia* e *seia*, Marcenaro afirma que: «Le cantigas copiate in **BV** optano per la forma *siia*, mentre *seia* è tipico delle *Cantigas de Santa Maria*» (p. 163). A imprecisão com que alude ao assunto poderá induzir o leitor a pensar que o tipo *seia* é sistemático na poesia mariana, mas não é assim; o mais frequente é *siia(-n)* com treze exemplos – dezoito, se incluirmos as rubricas –, ao passo que *seia(-n)*, com quatro, é claramente minoritário.

– Na alínea dedicada às conjunções, lemos a seguinte observação sobre a conjunção *macar*: «Allo stesso tempo, la con. *macar* è usata soprattutto da trovatori di origine galega (FerRdzCalh, JSrzSom, OsEa, VaFdzSend), oltre a comparire in documenti non letterari della stessa area: essa fa parte quindi di un gruppo di “galeghismi”» (p. 161). Sobre os trovadores citados, devemos lembrar que Fernão Rodrigues de Calheiros é um trovador português e que a biografia de Vasco (Fernandes) Praga de Sandim, apesar da alegada origem galega, está associada a terras portuguesas. Aliás, no pequeno elenco falta Pero de Ver – este, sim, galego – que utiliza esse elemento numa das suas composições (*B* 1131/1132, *V* 723). Por outro lado, não se pode afirmar que o termo seja um galeguismo; fora da lírica profana, a voz aparece quase exclusivamente associada às *Cantigas de*

³⁶ Manuel Ferreiro, «Uma anomalia na língua trovadoresca galego-portuguesa: sobre os casos de conservação de -L- intervocálico». Em Virtual Center for the Study of Galician-Portuguese Lyric, Georgetown University, Articles. vol. 1 (2013) <<https://blogs.commonsgorgetown.edu/cantigas/files/2013/07/Ferreiro-Anomalia-Article.pdf>>.

Santa Maria, à prosa histórica e, sobretudo, à jurídica produzidas na Galiza e em Portugal. No caso deste último espaço, registamos a sua presença no *Foro Real*, na *Primeira Partida* e ainda nos *Foros e costumes de Évora* outorgados a Portel por João de Aboim em 1262³⁷.

– Para explicar a alternância *dix-* vs. *diss-* no radical do tema de pretérito do verbo *dizer*, recorre à palatalização, inicialmente, exclusiva da P1 do pretérito perfeito e exemplifica com este caso: «Alternanza *dixe/dixi* ~ *disse* per la P1 di *dizer*. La variante etimologica palatalizzata [...] è ben documentata nel corpus trobadorico, talora con compresenza nello stesso testo con l' analogica *disse* (*Pero Garcia me disse | que mia senhor con el visse | e dixell' eu [...]*)» (p. 166). A presença simultânea no mesmo texto, de que fala, não existe, já que se trata, respetivamente, de formas da P3 (*disse*) e da P1 (*dixe*), como facilmente se deduz do contexto.

– A alínea dedicada aos verbos conclui com uma série de tabelas em que se apresentam os «verbi più importanti» (pp. 172-81). Neste caso, Marcenaro excluiu, sem explicitar o motivo, as *Cantigas de Santa Maria*. Por outro lado, nesses quadros também se reconstróem, entre parênteses retos, aquelas formas não registadas na lírica profana com o intuito de apresentar os tempos verbais completos com todas as pessoas. Ora bem, apesar do número reduzido de verbos considerados – apenas nove – e da facilidade com que se podiam obter e organizar esses dados textuais, encontramos um conjunto relativamente importante de problemas. Assim, para a P2 do presente de indicativo de *têer* oferece o resultado «*[tes]*», sendo que numa tenção entre João Garcia de Guilhade e Lourenço encontramos *tees* («*tees-t'ora* já por trovador», B1493, V1104). O mesmo acontece com «*[tiinhan]*» («*tiinhan-nos* mal aficados» B491, V74, «ante me *tiinhan* tan en vil» B1 L1) ou «*[fusti]*» («*tu o fusti* apregoar» V1199). Pelo contrário, ainda que não se regista no corpus, encontramos *averes* como P2 do infinitivo de *aver*. Além de *têedes/teedes*, inclui a variante inexistente *tendes*. Reconstrói, para a P2 do pretérito perfeito de *estar*, um impossível «*[estives]*» em lugar do provável *esteveste*. Apesar de se registarem unicamente as formas etimológicas *esté* (P3) e *estedes* (P5), para o presente de conjuntivo do verbo *estar*, refaz todas as restantes (e mesmo a P3) utilizando o modelo do analógico «*[estea]*, *[esteas]*, *[estea]/esté*» etc., hoje habitual em muitas zonas da Galiza. Também não parece lógico que siga o modelo de *veian*, exclusivo de uma cantiga de João Soares Coelho, para reconstruir as formas não registadas do co-pretérito de *veer*, preterindo o tipo *viia*, maioritário e exclusivo nas *Cantigas de Santa Maria*. Contra o que propugna a documentação do séc. XIII ou

³⁷ Veja-se José A. Souto Cabo, *Documentos galego-portugueses dos sécs. XII e XIII* (Revista Galega de Filoloxía. Monografía 5), Corunha: Universidade da Coruña, 2008, nº 315, p. 299.

o testemunho dessa última obra, onde registamos *avudo* e *têudo*, reconstrói os participios «[*avido*]» e «[*tido*]» (sic) (cf. *supra*). Do mesmo modo, em vez do esperável *teveste*, também presente na lírica mariana, concebe um estranho [*ti-viste*]. Notemos, finalmente, um *queriamos* para a P4 do presente de conjuntivo de *querer* (em lugar de *queiramos*) (p. 177) e os «[*vïir/viir*]» estampados como P6 do infinitivo de *vïir* (p. 181).

De acordo com o tem vindo a ser exposto ao longo destas páginas, a obra, no seu estado atual, apresenta muitas lacunas tanto na ineficiência do tratamento da matéria objeto de estudo, como num conjunto significativo de imprecisões. Evidencia-se, assim, a necessidade de elaborar o mais rapidamente possível uma segunda edição revista e muito corrigida. O estudo poderá, deste modo, melhor servir os objetivos didáticos anunciados.

José António SOUTO CABO
Universidade de Santiago de Compostela

Risposta a José Antonio Souto Cabo

La recensione di José Antonio Souto Cabo al mio volume *La lingua dei trovadores* solleva alcune questioni alle quali ritengo necessario rispondere.

In primo luogo, vorrei ringraziare l'autore per avere messo in evidenza alcune sviste (diverse delle quali, come si indicherà di seguito, derivano da errori di stampa), senz'altro da emendare. Vorrei però anche porre l'accento su alcuni elementi per i quali non condivido l'impostazione dello studioso dell'Università di Santiago de Compostela. Per questo motivo, mi soffermerò prima sulle parti della recensione con le quali concordo, per poi passare alle questioni, più complesse, su cui la mia opinione diverge completamente da quella di Souto.

Iniziamo dal riconoscimento degli errori, partendo da quelli che derivano da lapsus o errori di battitura:

- 1) a p. 38 il simbolo utilizzato per la dentoalveolare è errato, e va sostituito con [s], che si ritrova correttamente nella pagina successiva;
- 2) a p. 39 è giusta la segnalazione dell'omissione di <ch>;
- 3) a p. 64 l'aggettivo "bilabiali" va ovviamente espunto;
- 4) a p. 66 l'affermazione "Le consonanti semplici -f- e -s- sonorizzano soltanto in epoca moderna" è un residuo di redazioni precedenti, chiaramente errato (anche perché entra in contraddizione con la spiegazione che si dà proprio per il fenomeno antico della loro sonorizzazione);

5) a p. 73 si sostituisca «CUSIRE» con «COSERE», ma sulle altre osservazioni riguardo a questo passaggio si vedano i commenti delle prossime pagine (punto 15);

6) a p. 106 le forme *vẽo/veo* vanno espunte, poiché non si tratta di P1, bensì di P3;

7) a p. 55 «quattro» va sostituito con «tre»;

8) a p. 128 (ultimo paragrafo) «P3» va sostituito con «P1»;

9) a p. 177 «*queriamos*» va sostituito con «*queiramos*»;

10) a p. 181 «*vĩir/viir*» va sostituito con «*viiren/viiren*»

11) La nascita della contea di Portogallo avviene nel 1096 (non nel 1093), ed è altrettanto vero che nel 1131 Afonso Henriques si stabilisce a Coimbra. Tuttavia, è indubbio che, come segnala uno dei più importanti storici del medioevo lusitano, José Mattoso, «o poder central não tem o carácter monárquico, mas organiza-se à semelhança do do rei», (J. MATTOSO, *Identificação de um país*, Lisboa, Estampa, 1995, I, pp. 73-74). Inoltre, è noto (e dovrebbe esserlo anche a Souto) che la documentazione della cancelleria portoghese inizia a riferirsi a Don Afonso con il titolo di re a partire dal 1139, cosa che implica una sorta di riconoscimento “interno” della dignità monarchica dopo la battaglia di Ourique (25 luglio 1139).

Veniamo ora a questioni più articolate segnalate nella recensione, che, a una rilettura, mi vedono sostanzialmente d'accordo con i rilievi dell'autore. Sintetizzando, i punti principali sono:

1) a p. 34 l'informazione che i documenti menzionati provengano dalla Galizia è senza dubbio errata, poiché, come giustamente ricorda Souto, si tratta di carte redatte nell'ambito geografico portoghese.

2) l'affermazione di p. 37 riguardo allo spostamento dell'arcidiocesi da Santiago a Valladolid è quella che un galego definirebbe una “trapallada”, e affermo, in tutta onestà, che non ricordo da quale fonte sia stata tratta;

3) alle pp. 50-51 ho senz'altro considerato con superficialità il corpus delle opere prosastiche provenienti dalla Galizia, essendo la produzione lirica il *focus* principale del volume;

4) a p. 55 il fenomeno di innalzamento dovuto all'azione di *iod* negli esiti dei nessi latini -TJ-, -KJ- è descritto utilizzando un esempio sbagliato (*cabeza*, come giustamente sottolinea Souto, rivela il normale esito di *i* latina);

5) sono completamente d'accordo sull'inadeguatezza del lemma *guastar* nel contesto del trattamento di *kw-*; tuttavia, riguardo a *cota*, mi sono limitato a prendere come riferimento il *Dicionario da Real Academia Galega*.

6) a p. 95 l'agglutinazione *cunha* è effettivamente assente dalle fonti medievali, e ovviamente *coa* non ha pertinenza qui (si tratta infatti di *con + a*);

7) a p. 116, continuo a ritenere che la sostituzione dei participi arcaici provenienti da ŪTUS in *-udo* con forme in *-ido* sia già attiva dal XIII secolo, ma *teudo>tido* è sicuramente l'esempio sbagliato vista la sua persistenza ancora lungo tutto il medioevo (benché esso non si documenti mai nelle *cantigas* profane);

8) a p. 128, la forma *dix*, intesa come non apocopata, è effettivamente assente dal corpus lirico galego-portoghese;

9) a p. 134 *noute* non può essere considerato galeghismo in ragione dei dati che riporta Souto («ela é também conhecida em Portugal»), benché non sia specificato in quale zona: se si trattasse del Portogallo nord-orientale, ad esempio, sarebbe normale una convergenza con gli esiti di ambito galego). In ogni caso, oggi sono propenso a ritenere che le due sole occorrenze nel corpus profano siano frutto di un errore di copista.

10) È evidente che l'etimologia di *aquele* è *ACCU+ILLE e che, per errore, ho trascritto il nominativo QUALIS in luogo dell'accusativo QUALEM/QUALES per *qual/quaes*.

Si tratta, come si vede, di diverse imprecisioni, alcune delle quali senz'altro importanti, e forse inevitabili in un manuale di natura così compendiosa, che contempla molteplici aspetti dello studio linguistico galego-portoghese medievale.

Ciò che non accetto, invece, è il tono bellicoso con il quale Souto si oppone tanto alle premesse fondative del volume, quanto ad alcuni elementi più precisi che avrò modo fra poco di mettere in luce.

Veniamo alla prima questione. Souto afferma in più punti della recensione che definire 'galego' la lingua originaria dei *trovadores* sia un arbitrio che espungerebbe l'elemento portoghese dalla questione della lingua *originaria* dei trovatori. Ciò rivela un atteggiamento ideologico, senz'altro poco scientifico, che si manifesta in una serie di preconcetti slegati – mi duole dirlo – dall'effettiva comprensione di ciò che viene detto nel volume. Non capisco, in altre parole, in base a che cosa io vorrei «desposuir a cultura portuguesa do património trovadoresco», laddove in tutto il libro si insiste sulla centralità del Portogallo nel processo di tradizione manoscritta, o che, peggio ancora, io mostri una «animadversación por el adjetivo galego-portugués» (che infatti si trova nel titolo!).

Ma il punto che mi preme maggiormente chiarire è un altro. Come si afferma nella premessa al volume, l'idea che la lingua dei poeti peninsulari sia originariamente galego non è certo mia, bensì del più autorevole esperto di lirica galego-portoghese, il compianto Giuseppe Tavani. Quest'idea, come ben saprà Souto, si sviluppa in diversi contributi del grande studioso romano, ed è mirabilmente compendiata nella sua prolusione in occasione del suo ingresso alla Real Academia Galega (*Unha Provenza hispánica. A Galicia Medieval, forxa da poesía lírica peninsular*), oltre ad essere accettata da alcuni fra i più insigni specialisti del galego medievale come Ramón LORENZO (si veda a tal proposito l'ottima sintesi

da egli curata per il *Lexicon der Romanistischen Linguistik*, II, 2, pp. 649-79). La presenza di diversi galeghismi, talora sostituiti da varianti più vicine al sistema fonetico e morfologico portoghese (ad esempio, le sostituzioni di *fezo*, testimoniato in Ajuda, con *fez* dei codici colocciani visibili in Pero Garcia Buralés che si menzionano nel volume a p. 165; oppure le simili dinamiche che mostrano passaggi, da Ajuda ai canzonieri colocciani, di varianti tipiche dell'area galega come *fige* o *quige* sostituite da *fiz* e *quis* già segnalate da TAVANI, *Unha Provenza hispánica*, p. 12; o, ancora, la presenza del pronome di P2 *che*), sono garanzia del fatto che la *koinè* letteraria trobadorica abbia una base galega, che poi si arricchisce di elementi propriamente portoghesi soltanto nel processo di *translatio* delle fonti manoscritte dalla Castiglia (e, probabilmente, dalla Galizia) al Portogallo, ormai in pieno Trecento. Questa ipotesi, a mia conoscenza, non ha ricevuto particolari opposizioni, così come nessuno mette ormai più in dubbio che la lingua utilizzata da Alfonso X per le *Cantigas de Santa Maria* sia il galego: dovremmo quindi pensare che lo stesso Alfonso utilizzasse il galego per la produzione mariana e una *koinè* galego-portoghese per la poesia profana? A me pare che Souto mi attribuisca un pregiudizio ideologico laddove egli stesso, probabilmente, muove da una visione totalizzante in senso opposto: non si comprende, in altre parole, per quale motivo sia così problematico parlare di "galego medievale" quando, invece, Souto non pare considerare inadeguata l'etichetta "portoghese medievale", assai più problematica e, di fatto, oggi scarsamente accettabile nel panorama critico degli studi linguistici relativi a quest'area. A tal proposito, sarebbe poi interessante, *en passant*, evocare il tema del *reintegracionismo* o della volontà di alcuni di traghettare il galego verso la lusofonia, con infausti risultati sul piano socio-linguistico e culturale, ma non è questa la sede opportuna.

Inoltre, quando Souto afferma «Por outro lado, quando o autor fala da "antiga *koinè* galega dei canzonieri" (p. 22) parece não estar consciente do relacionamento complexo e (muito) problemático que se estabelece entre o idioma escrito e falado na Idade Média e a realidade galega atual, nomeadamente se considerarmos o modelo de língua oficializado na Galiza», evidentemente dimostra una scarsa conoscenza del concetto di *koinè* legato a una produzione letteraria medievale, e in particolare al mondo trobadorico. Quando parliamo di *koinè*, infatti, ci riferiamo in primo luogo alla lingua letteraria, e quindi già di per sé selettiva, che è tutt'altro rispetto alla lingua parlata. Lingua parlata che, si badi bene, si ricostruisce attraverso documenti che testimoniano un codice non certo rappresentativo di tutte le varietà della lingua, poiché si tratta in maggior parte di documenti notarili o giuridici, non certo immuni da processi di selezione e formularità, soprattutto a livello lessicale. La lingua delle *cantigas*, come è ben noto ai filologi, subisce una trasformazione diasistemica che si rivela nei vari testimoni, grazie alla quale è pacifico osservare, ad esempio, difformità nella rappresentazione grafica di alcuni fonemi e divergenze di rango morfologico. Così come tutti i provenzalisti

accettano il concetto di *koinè* trobadorica occitana, la quale si configura come una lingua che racchiude diversi elementi della variazione diatopica dell'occitano medievale, altrettanto si dovrà postulare per il caso galego-portoghese; nel quale, ricordiamo, la lingua della poesia precede cronologicamente quella della prosa strumentale – per non parlare di quella letteraria e storica – a testimonianza del fatto che se vogliamo parlare delle origini del galego, dobbiamo per forza fare i conti con la lingua dei *trobadores*. Infine, possiamo parlare di due lingue distinte (galego e portoghese) soltanto se utilizziamo un criterio meramente politico: ma se il regno di Portogallo nasce poco prima della metà del XII secolo e i primi trovatori iniziano a scrivere attorno agli anni '70, pare poco probabile che in appena trent'anni si giunga alla formalizzazione di due sistemi linguistici differenti. Si tratterà piuttosto di normali variazioni diatopiche e diastratiche, interne però al medesimo sistema.

Vorrei ora puntualizzare alcune questioni sollevate dalla lunga recensione di Souto:

1) È senz'altro vero che il fonema interdentale [θ] è alieno al sistema consonantico medievale, ma nella tabella che apre il volume esso viene menzionato perché impiegato in quella parte dove si cerca di fornire una spiegazione genetica del sistema delle sibilanti (pp. 67-68): vista l'impostazione didattica che ha guidato la redazione del libro, ho ritenuto conveniente introdurlo per evitare che lo studente si trovi di fronte a un simbolo non adeguatamente spiegato.

2) Le abbreviazioni usate per i trovatori seguono il sistema del *Repertorio metrico* di Giuseppe TAVANI (Roma, Ed. dell'Ateneo, 1969), di larghissimo uso in tutte le pubblicazioni riguardanti i *trobadores*, e riprese dal database di riferimento della lirica galego-portoghese, *MeDB3* (www.cirp.es). Non comprendo invece per quale motivo mi si suggerisca di usare un sistema proveniente da un progetto ancora poco conosciuto e *in progress*, *Universo cantigas*, sviluppato presso l'Università di A Coruña, che offre anch'esso un sistema di abbreviazione – com'è normale che sia – a sua volta convenzionale.

3) Allo stesso tempo, non comprendo l'opposizione alla mia proposta terminologica “trovatori iberici”: essa ha il pregio di riunire la difformità di provenienza degli autori, che, come si sa, non sono soltanto galeghi e portoghesi, ma anche castigliani o leonesi. Certo, questa denominazione esclude un autore come il genovese Bonifacio Calvo, ma è pur vero che anche quest'ultimo scrisse le sue *cantigas* alla corte di Alfonso X di Castiglia.

4) Quando Souto affronta le pretese imprecisioni del capitolo riguardante i primi documenti di galego e portoghese (pp. 41-51), è inevitabile che in certi casi le informazioni fornite siano molto compendiose e semplificate: è il destino di un volume che cerca di offrire allo studente, per la prima volta in Italia, un profilo completo del galego medievale, in ottica precipuamente didattica e divulgativa.

Ecco perché ritengo poco sensata l'osservazione «Marcenaro omite qualquer referência à reflexão teórica sobre as variáveis, nomeadamente as de natureza diplomática, que explicam a ocorrência do romance na documentação do período e sobre as peculiaridades específicas de cada um dos territórios». Peraltro, come si specifica nel punto 6, la «reflexão teórica» non dovrebbe certo limitarsi al ristretto ambito galego-portoghese, bensì a quello romanzo in generale: per sapere come classificare un testo delle origini alla luce della difficile frontiera, nei documenti più antichi, fra latino e volgare, è infatti necessario essere informati sulla natura di documenti simili nelle aree francese, occitana, catalana, italiana e spagnola (ovviamente, con le cronologie corrispondenti). Ebbene, non mi pare che nei pur numerosi e talora pregevoli contributi sui “primi documenti del portoghese” pubblicati da Souto, egli dimostri una particolare familiarità con questi ultimi.

5) A p. 35 mi si accusa di non conoscere la natura di quella peculiare tipologia documentale portoghese definita *Notícia*. Nessuno nega l'individualità di questo tipo di testimonianza, ma è indubbio, da un lato, che pur essendo una tipologia distinta nell'ambito delle scritture private, risalta senza tema di smentita la sua natura *di per sé* poco elaborata e immediata, che la distingue decisamente da documenti di più alta formalizzazione come i testamenti, i lasciti o le donazioni. Il carattere provvisorio e non definitivo della *Notícia*, d'altra parte, si ritrova anche nell'opinione di un autorevole storico della lingua galega, Ramón Mariño Paz, secondo il quale il reperto «non foi un documento escrito na súa forma definitiva, senón un simple rascuño destinado a deixar paso a unha versión “en limpo”» (R. MARIÑO PAZ, *Historia da lingua galega*, A Coruña, Sotelo Blanco, 1999, p. 93). Allo stesso tempo, la peculiarità del Testamento di Afonso II non è tanto, come afferma Souto, «o facto de se tratar de um testamento de baixa formalidade diplomática», ma piuttosto il fatto che, nel 1214, esso sia stato redatto in più copie e consegnato alla posterità in una lingua che a quell'altezza era ancora scarsamente usata per documenti di questo genere; tale considerazione acquisisce ulteriore peso se si pensa che si tratta di uno scritto della cancelleria regia.

6) Sempre in questa sezione, Souto contesta duramente ciò che appare invece evidente, vale a dire che il documento denominato *Pacto entre Gomes Pais e Ramiro Pais* stia ancor al di qua della frontiera fra latino e galego. Egli afferma che «Trata-se de novo de um arbítrio subjetivo sem qualquer embasamento científico; de facto, o autor parece desconhecer o único trabalho em que, de uma perspetiva abrangente, se analisa a definição do estatuto idiomático (latino ou romance) dos documentos galegos e portugueses anteriores a 1256», riferendosi, com'è prevedibile, a un articolo da egli stesso pubblicato nel 2014. Ora, come s'è detto al punto 4, mi pare che Souto non abbia presente la bibliografia relativa ai documenti delle origini di altre aree romanze: se così fosse, difficilmente considererebbe un documento come il *Pacto* all'interno del gruppo delle prime testimonianze del galego-portoghese. Si cita di seguito un estratto dal testo del *Pacto*:

Ego gomenze pelaiz facio a tibi irmano. meo ramiru pelaiz isto plazo ut non intret meo maiordomo in illa uilla | super uostros homines deslo mormuiral. & de inde ãtre as casas dousenda grade & deluira grade. & ãde pora pena lôga & de ista parte perilla petra cauada de sueiro ramiriz dou uobis isto que seiades meo amico bono. & irmano bono & que adiuderis me contra toto homine fora el rei & suos filios.

Lascio a chi si occupa di linguistica romanza il giudizio sulla natura linguistica del testo. Da parte mia, resto fermamente convinto che esso vada ancora compreso nell'ambito del latino; certo, di un latino della parola (secondo la definizione di Maria Luisa MENEGHETTI, *Le letterature romanze delle origini*, Roma/Bari, Laterza, 2006, pp. 53 ss.), che sicuramente risente, dal punto di vista fonetico, lessicale e sintattico, della lingua volgare, ma che in nessun modo si può ancora definire propriamente "volgare". Chi ha scritto quel breve testo, era ancora convinto di scriverlo più in latino che in lingua romanza, come accade a moltissimi documenti di questo tipo che si possono localizzare in area francese, provenzale o italiana, ciascuno con la sua peculiare cronologia.

7) A p. 38 non è mia intenzione affermare che le cosiddette *plicas* appaiano esclusivamente quando si crea uno iato per la sincope della -N-: si tratta semplicemente di un esempio fra i tanti, nuovamente relazionato alla natura compendiosa e didattica del volume.

8) La riforma ortografica promossa sotto il regno di Don Denis a cui si accenna a p. 41 non è certo «misteriosa» come afferma Souto: essa è evidente in tutti i documenti portoghesi tardo duecenteschi e trecenteschi, specialmente per il trattamento delle grafie <lh> e <nh> o, come ha persuasivamente dimostrato Pär Larson, per l'uso di <h> (P. LARSON, *La lingua delle cantigas. Grammatica del galego-portoghese*, Roma, Carocci, 2018 p. 26). Si tratta di costanti che si ritrovano nei documenti della cancelleria dionigina, e che non possono che essere ricondotte a un intervento normativo nell'ambito di tale contesto (che poi sia stato lo stesso Denis o meno a promuoverla è ovviamente ignoto).

9) Non comprendo il rilievo di Souto quando afferma che «Relativamente ao sistema das sibilantes [...] na verdade, observamos um processo de convergência quase total entre galego e castelhano (de Espanha) devido à pressão deste último sobre a língua da Galiza: dessonorização, introdução da interdental etc.». Lo schema semplificato che viene utilizzato nel volume per lo sviluppo delle sibilanti (pp. 67-68) è infatti quello universalmente riconosciuto, a partire dal lavoro di Ramón LORENZO («Algunhas consideracións sobre a evolución das sibilantes medievais», in *Miscelânea de estudos linguísticos, filológicos e literários in memoriam Celso Cunha*, a cura di C. FERREIRA DA CUNHA e P.R. DIAS FERREIRA, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1995, pp. 231-37), e dimostra chiaramente l'evoluzione della pronuncia dall'epoca medievale a quella moderna per ciascuno degli attori coinvolti: galego, portoghese e spagnolo.

10) A p. 43, quando viene trattato il pronome *xe*, è del tutto tendenzioso, da parte di Souto, pensare che, quando si afferma che esso è sconosciuto al portoghese, «se deduz que existiria atualmente na Galiza».

11) Sul metaplasmo di verbi come *receber*>*recibir* o *escrever*>*escribir* menzionato a p. 43, forse Souto ignora che, a differenza di quanto afferma, *recibir* è registrato in un testo giuridico di provenienza galega (A. LÓPEZ FERREIRO, *Fueros municipales de Santiago y de su tierra*, Madrid, Ediciones Castilla, 1975, pp. 695-710, a p. 705), e che *escribir* è ampiamente attestato già dal XIII secolo (cfr. X. VARELA BARREIRO (dir., 2004-): *Tesouro Medieval Informatizado da Lingua Galega*, Santiago de Compostela, Instituto da Lingua Galega [<http://ilg.usc.es/tmilg>]. [consultato il 12/01/2020]).

12) Occorre citare nuovamente le parole di Souto:

Em diversos momentos, Marcenaro inclui referências a alguns aspetos da *koiné* trovadoresca. Nesse sentido, considera que as *Cantigas de Santa Maria* poderiam ser mais fiéis a uma hipotética “língua poetica delle origini” pela “minore mediazione temporale” em relação à “copiaura dei manoscritti” (p. 49). Sendo um assunto de grande complexidade, pensamos que é necessário levar em consideração dois factos. Em primeiro lugar, que o padrão da lírica profana não coincide necessariamente com o da religiosa e, por outro lado, que esta última surge e se transmite em contexto cultural castelhano, o que não terá deixado de acarretar consequências linguísticas, como evidenciou José L. Rodríguez.

In primo luogo, il fatto che le *Cantigas de Santa Maria* siano uno dei rari casi certi di idiografia in tutta la lirica romanza medievale consiglia di valutare attentamente il minore spazio che si veniva a creare, in quel contesto, fra lingua dell'autore e scripta; inoltre, non ha senso dire che la lirica religiosa può conoscere un altro sviluppo, dal punto di vista linguistico: Alfonso X, come ho già ricordato prima, è anche poeta profano, ed è assurdo pensare che egli differenziasse il proprio codice linguistico in base ai generi (al di là, com'è ovvio, delle distinzioni di tipo lessicale e semantico normali in testi di tema così diverso rispetto a quelli profani, che però non riguardano in alcun modo la natura linguistica del codice utilizzato). La presenza di castiglianismi, invece, è senz'altro rilevabile nella produzione mariana (come si dice esplicitamente nel libro a p. 148, ultima linea del paragrafo 8.1.2), ma è del tutto residuale ed è facilmente ascrivibile a copisti di tale provenienza, visto che i codici delle *Cantigas de Santa Maria* furono copiati in area linguistica castigliana. Come si evidenzia nel libro, peraltro, nemmeno la lirica profana, tanto nel più antico testimone del canzoniere dell'Ajuda, quanto nei più tardi apografi colocciani, è immune ai castiglianismi/leonesismi (pp. 147-48).

13) Probabilmente l'esempio *quota* per spiegare la persistenza in portoghese dell'elemento labiale dell'originaria sequenza *kw-* a p. 64 è improprio, ma tale

fenomeno è indubitabile e ben documentato nella bibliografia al riguardo (cfr. ad esempio, M. BREA, «Formación y características del gallego», *Revista de Filología Románica*, 3 (1985), pp. 121-30, a p. 126).

14) A p. 102 il rilievo sull'oscillazione *aduzer/aduzir* è tratto da un'osservazione di Ramón LORENZO («Algunhas consideracións sobre a História do Galego-Portugués de Clarinda de Azevedo Maia», *Verba*, 14 (1987), pp. 441-88, a p. 476), ripresa poi nella *Gramática histórica galega* di Manuel FERREIRO (A Coruña, Laiovento, I, p. 277).

15) A p. 73, come si è evidenziato prima, si osserva un errore di stampa nell'etimo del latino volgare che dà origine a *coser*; ma l'opposizione di Souto sull'evoluzione da *CONSUERE* è fuori luogo, giacché è pacifico individuare qui il normale processo di perdita di *wau*, testimoniato in altre lingue romanze (H. LAUSBERG, *Linguistica Romanza. I. Fonetica*, Milano, Feltrinelli, 1971, pp. 336-39).

16) Riguardo all'art. ind. femminile *unha*, trattato a p. 94, Souto nota che essa è assente dalle fonti galeghe e che non si spiega l'ipotesi, avanzata in modo marginale, che essa potesse avere una pronuncia palatale e solo in seguito velare. Riguardo al primo aspetto, dal *Tesouro Informatizado* appare qualche occorrenza, anche se tarda: l'unica di epoca duecentesca viene registrata nella *Cantigas de Santa Maria* n. 154 nell'edizione di Mettmann, ma confesso di non avere controllato, in questo caso, la trascrizione diplomatica dei codici mariani. Per ciò che concerne l'ipotesi di una pronuncia palatale, essa si basa su una banale svista, vale a dire sul valore palatale che in tutti gli altri casi possiede la grafia <nh>: ma si tratta, come detto, di un'annotazione del tutto periferica.

17) Sulle forme concorrenti *traer* e *trager* mi limito a suggerire a Souto la lettura di X. BESTILLERO BELLO, «O radical de tema de presente do verbo trager no galego medieval: estudo diacrónico», *Revista Galega de Filoloxía*, 6 (2005), pp. 11-50, specialmente a p. 19). Faccio inoltre presente che *traer* è di uso comune nel galego attuale e che certo non ho intenzione di discutere le norme ufficiali del galego.

18) Le varianti *aquella/aquela* (p. 91), *comigo/comiño* (p. 88), *dinheiro/diñeiro* (p. 86), *entonçe/entonce* (p. 99), *esse/ese* (p. 90), *esso/eso* (p. 91), *home/ome* (p. 92), *houve/ouve* (p. 106), *mī/mim* (p. 88), *minha/miña* (p. 90), *ogel/oie* (p. 55), *oie/oje* (p. 72), *ojel/hoje* (p. 99) che Souto definisce «inexpressivas» sono riportate in ragione di quell'esigenza didattica che ho più volte richiamato: uno studente alle prime esperienze con la lirica galego-portoghese potrebbe infatti non comprendere il motivo di tali oscillazioni.

19) Riguardo al valore del grafema <y> (che effettivamente rappresento omettendo il punto superposto, per semplice errore di battitura), l'idea che esso rappresentasse una nasale palatale si poggia sul fatto che le diverse attestazioni di

tale grafia nel *Cancioneiro da Ajuda* vengono puntualmente sostituite da forme con <nh> negli apografi colocciani (*estrayar* = *estranhar*, ecc.).

20) A p. 132 Souto contesta l'ipotesi, che io avanzo in forma estremamente dubitativa, che il *Cancioneiro da Ajuda* non sia stato copiato in Castiglia, bensì in Portogallo. Oltre alle motivazioni esposte sinteticamente nel libro, rientrano ad esempio anche ragioni di tipo iconografico (le miniature di Ajuda non sono assimilabili ad alcun prodotto della corte alfonsina o di Sancho IV) e di storia del codice, del quale abbiamo prove certe di una circolazione portoghese già nel Quattrocento; un canzoniere, lo si ricordi, che è incompleto, e che quindi difficilmente avrà viaggiato per le corti iberiche come avrebbe potuto essere per un libro di poesia confezionato nella sua interezza. Maria Ana Ramos, che ritengo attualmente la massima esperta del manoscritto conservato a Lisbona, giunge peraltro a conclusioni simili in un articolo pubblicato qualche anno fa, nel quale sottolinea che l'assenza dei digrafi <lh> e <nh> non è elemento bastevole a garantire l'estraneità del codice a un ambito di produzione portoghese (M.A. RAMOS, «Processos de reverência cultural? A adopção de <lh> e <nh> na escrita portuguesa», in *Ao sabor do texto. Estudos dedicados a Ivo Castro*, a cura di R. ÁLVAREZ, A.M. MARTINS e H. MONTEAGUDO, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, Imprenta Universitaria, 2013, pp. 481-514). In ogni caso, come appare evidente nel libro, si tratta soltanto di ipotesi, che non possono in nessun modo essere verificate in assenza di dati certi relativamente alla storia del manoscritto.

21) A p. 135, la forma *guanhar* è ampiamente attestata nella lirica profana. So bene che la forma portoghese moderna è *ganhar*, ma qui, come peraltro lo stesso Souto suggerisce, non sto parlando di differenze fonetiche, bensì di grafie: quelli che definisco "tratti differenzianti" riguardano in questo caso questioni grafiche (anche se va detto che, come Souto sa, l'elemento labiale di -w- generalmente rimane nel portoghese rispetto al galego, e non è escluso che in una variante arcaica, vista la sua larga attestazione nelle fonti, *guanhar* non riflettesse questo stesso comportamento).

22) Riguardo alla presenza degli articoli *lo(s)* e *la(s)* in contesti dove essi non si possono spiegare per fonetica sintattica (pp. 157-58), l'osservazione di Souto «esse tipo aparece de modo exclusivo em cantigas de amigo ou a elas assimiláveis, pelo qual o seu uso seria um ornatus retórico próprio do género, como sublinhou Manuel Ferreiro em trabalho monográfico» è da mettere seriamente in discussione, così come avviene per quella, sempre di Ferreiro, relativa al mantenimento della -N- intervocalica. L'ipotesi per la quale *los* e *las* sarebbero arcaismi è infatti improbabile per varie ragioni, fra le quali basti elencare la scarsa verosimiglianza del concetto di arcaismo in un sistema linguistico medievale e il fatto che questi allomorfi siano normalmente usate dai *trobadores* in certi contesti che prevedono assimilazione (ad esempio, *poilo* < *pois+lo*): pensare che al di fuori

di queste circostanze si reintroduca la variante arcaica per ottenere un effetto stilistico implica che gli autori sapessero differenziare da un lato una normale alternanza morfologica, quindi sincronica, e dall'altro una variazione diacronica. Qualsiasi linguista che si occupi di volgari romanzi strabuzzerebbe gli occhi di fronte a un'affermazione del genere (sulla quale ritornerò in un articolo di prossima pubblicazione sulla *Revue de Linguistique Romane*).

23) Il motivo per cui alle pp. 172-81 escludo i verbi che si riscontrano nelle *Cantigas de Santa Maria* è dovuto al fatto che, come viene detto a più riprese nel volume, tale produzione viene considerata esclusivamente in un ristretto numero di casi quale elemento di paragone, ma non costituisce oggetto specifico degli esempi linguistici che si riportano.

In conclusione, la recensione di Souto ha il pregio di evidenziare gli errori e le imprecisioni che si ritrovano in più parti del volume, e che sarà senz'altro mia cura emendare in una futura seconda edizione. Tuttavia, molte sue affermazioni sembrano derivare dalla comprensione parziale della lettera del libro e da un'opposizione pregiudiziale alla sua impostazione, estranea a una serena discussione di tipo filologico e linguistico. Per questo motivo, ritengo gran parte delle sue osservazioni innecesarie, arbitrarie e, nella maggior parte dei casi, prive di fondamento.

Simone MARCENARO
Università del Molise

II. COMPTES RENDUS

1. Éditions de textes et traductions

***Ronsasvals*, ed. a cura di Beatrice SOLLA, Roma, Carocci editore (Biblioteca medievale 152), 2018, 207 pp.**

La presente edizione del *Ronsasvals*, completa di traduzione in lingua italiana, è stata curata da Beatrice Solla (da qui B.S.), dottore di ricerca dell'Università degli Studi di Messina e collaboratrice della cattedra di Filologia romanza dell'Università degli Studi di Salerno.

Il *Ronsasvals* è un poema occitanico di 1.803 versi, in grandissima maggioranza *décasyllabes*, con quasi una cinquantina di versi sicuramente alessandrini (altri sono recuperabili attraverso l'*emendatio* di versi irregolari). I versi sono organizzati in lasse assonanzate e rimate. Il soggetto del poema è eroico, ossia la disfatta di Roncisvalle in cui periscono i celebri paladini dell'epopea "carolingia", con Roland in primo piano. Dunque il *Ronsasvals*, per quanto scritto in lingua provenzale, assume i caratteri delle *chansons de geste* della Francia settentrionale, al cui genere appartiene pienamente, al di là di alcune differenze stilistiche che possono derivare dal differente mezzo linguistico impiegato. A differenza della *Chanson de Roland* nella redazione oxoniense, il poema meridionale focalizza l'attenzione solo sulla battaglia e sul compianto dei cadaveri da parte di Carlo, quindi lascia da parte il racconto del tradimento di Gano (il cui ruolo è comunque noto) e la battaglia con le truppe di Baligant. Il racconto inizia nel mezzo dell'azione, durante la prima giornata dello scontro pirenaico tra Francesi e Saraceni.

Il componimento è noto in testimone unico attraverso il manoscritto conservato negli Archives Départementales de Vaucluse e siglato AD Vaucluse 3 E 4/1132. Si tratta di un codice di piccole dimensioni, di un registro di atti notarili, in cui sono stati copiati alla fine del Trecento due poemi di argomento epico in occitanico, il *Roland à Saragosse* e il nostro *Ronsasvals*. Già M. Roques, primissimo editore dei due testi aveva ipotizzato una comune origine per i due componimenti (che secondo lo studioso condividevano particolarità di stile e di lingua) – non un unico autore (perché, oltre alle somiglianze, esistono anche irriducibili differenze stilistiche e linguistiche), bensì due autori legati da un rapporto di discepolato o di imitazione¹.

¹ M. ROQUES, «*Roland à Saragosse*, troisième article. *Roland à Saragosse et Ronsasvals*. Examen comparatif», *Romania*, 275 (1946), pp. 317-361: «Deux auteurs, contemporains ou proches, dont

Il testo del *Ronsasvals* venne editato per la prima volta da M. Roques nel 1932², quindi riproposto in veste nuova da G. Gouiran e R. Lafont nel 1991³. L'edizione di Beatrice Solla appena pubblicata propone numerose differenti soluzioni alle scelte ecdotiche operate dagli editori precedenti, segnalate in sede di commento.

Il volume della nuova edizione si compone di una «Introduzione», una «Nota al testo» (comprendente tre sezioni su manoscritto, versificazione e lingua), il testo stesso con traduzione italiana a fronte, l'apparato critico (dunque collocato a parte e non a piè di pagina sotto ai versi), una sezione di «Note all'edizione e alla traduzione» e infine la bibliografia. Si segnala l'assenza di un glossario e di un indice dei nomi.

Il primo problema affrontato nell'introduzione è la datazione. M. Roques avanzò l'ipotesi di una composizione avvenuta agli inizi del XIV secolo (o al massimo alla fine del secolo precedente), ma sulla scorta delle più recenti considerazioni di E. Schulze-Busacker⁴, che ritiene il testo più vicino ai componimenti occitanici della fine del XII sec. e dell'inizio del XIII sec., B.S. non esclude «che sia il risultato del rimaneggiamento di un testo più antico e il riflesso di creazioni leggendarie che circolavano in Provenza, Catalogna e Castiglia» (p. 11). Dimostrerebbero la natura di rifacimento del nostro testo «i suoi residui di assonanza e i suoi alessandrini intercalati tra i *décasyllabes*» (p. 39): si potrebbe però obiettare che i versi dodecasillabici sono davvero troppo pochi (quelli sicuri solo una cinquantina) e sparsi per poter pensare a un rimaneggiamento sistematico; gli alessandrini hanno piuttosto una funzione espressiva, utilizzati in determinati contesti come già aveva sottolineato nei suoi studi sul *Ronsasvals* M. Roques⁵ (cfr. anche p. 46 dell'edizione qui recensita). L'ibridismo prosodico di certi testi non è sempre frutto di una rielaborazione di componimenti precedenti, potrebbe

l'un serait l'élève ou l'imitateur de l'autre, aurait appris de celui-ci la technique des vers, le sens dramatique et le ton du beau conte, les ressemblances de fond et de forme et les emprunts se trouveraient expliqués, et aussi les différences de détail» (p. 360). Si veda anche M. RAGUIN-BARTHELEMEBS, «Note sur la convergence des traditions du *Ronsasvals* et de *Roland à Saragosse*», *Revue des langues romanes*, 121 (2017), pp. 139-58.

² L'edizione di M. Roques è composta da tre articoli: 1 e 2) «*Ronsasvals*, poème épique provençal (Premier article)», *Romania*, 58 (1932), pp. 1-28; 2) «*Ronsasvals*, poème épique provençal (Deuxième article)», *Romania*, 58 (1932), pp. 161-89; 3) «*Ronsasvals*, poème épique provençal (Troisième article)», *Romania*, 66 (1940-41), pp. 433-80.

³ *Le Roland occitan: édition avec traduction de Ronsasvals, Roland à Saragosse*, éd. G. GOUIRAN en collaboration avec R. LAFONT, Paris, Union générale d'éditions, 1991.

⁴ E. SCHULZE-BUSACKER, «La datation de *Ronsasvals*», *Romania*, 110 (1989), pp. 127-66 e pp. 396-425.

⁵ M. ROQUES, «*Ronsasvals*, poème épique provençal (Troisième article)», cit., pp. 348-51.

essere ascritto invece ad autori che padroneggiavano più tecniche compositive, da sfruttare per determinare effetti poetici.

L'altra questione rilevante che serpeggia in tutta l'introduzione è quella relativa alla posizione del poema occitanico nel quadro della tradizione rolandiana. Rispetto per esempio al *Roland* di Oxford «si possono notare descrizioni ed elementi nuovi, situazioni rimaneggiate o completamente assenti, dovuti sia a un arricchimento del tessuto narrativo sia a un'alterazione e un rimodellamento dell'evento» (p. 15). B.S. segnala le divergenze tra i due componimenti, in particolare viene evidenziato l'elemento più precipuo del *Ronsasvals*, ossia la menzione del peccato di Carlo Magno (l'incesto con la sorella da cui sarebbe nato Roland, quindi figlio e non nipote del sovrano). La tradizione eccentrica relativa allo scandaloso evento secondo B.S. potrebbe «rappresentare un relitto tematico di un archetipo rolandiano, ovviamente anteriore alla redazione oxoniense: una scheggia di mitologia ancestrale, offuscata e censurata nella *Chanson de Roland*, volutamente rimossa nelle altre versioni, in quanto avrebbe eclissato l'immagine quasi divina del re» (p. 17). B.S. approfondisce quindi i rapporti tra i vari testi relativi alla tradizione sul personaggio di Galien. Forse sarebbe stato opportuno approfondire anche i rapporti tra il *Ronsasvals* e le redazioni rimaste del *Roland*, poco sfruttate, salvo in limitati casi⁶.

La distanza sottolineata tra *Roland* e *Ronsasvals* e altre particolarità conducono B.S. a ricostruire il «puzzle per dimostrare la meridionalità del nostro poemetto» (p. 21), cioè «l'esistenza di una letteratura epica in lingua d'oc» (p. 38) concorrente a quella oitanica e su cui si baserebbe il testo di Vaucluse. Il Midi era «il contesto ideale per la creazione di questo canto celebrativo, che potrebbe rifarsi ad una tradizione epica arcaica diffusa e tramandata anche oralmente [...]. È ben possibile, inoltre, che il *Ronsasvals* [...] sia l'espressione di un retroscena sociale, storico e culturale completamente differente da quello tracciato nell'epopea oitanica» (p. 39). Per quanto non vi si faccia mai esplicito e diretto riferimento, è possibile che sia attiva in queste pagine dell'introduzione un'interferenza delle tesi di R. Lafont⁷ sull'esistenza di una epopea provenzale e addirittura sul primato cronologico di questa su quella settentrionale.

⁶ Sintomo di questa omissione è anche l'assenza in bibliografia di un importante studio che valuta il *Ronsasvals* proprio in questa direzione: G. PALUMBO, «Il *Roland* rimato e il *Ronsasvals*: problemi di interferenza», In *Les chansons de geste: Actes du XVIe Congrès International de la Société Rencesvals*, ed. Carlos ALVAR, Granada, Editorial Universidad de Granada, 2005, pp. 475-97.

⁷ La teoria di R. Lafont assegna una origine navarrese all'epica occitanica – in particolare grazie al ruolo attivo degli *scriptoria* di Tudela –, dalla quale sarebbe derivato anche il genere eroico in lingua francese. Si veda soprattutto R. LAFONT, *La Geste de Roland*, Paris, L'Harmattan, 1991.

Uno dei principali argomenti che B.S. adotta per dimostrare l'«eccezione narrativa»⁸ della canzone di gesta occitanica è la penetrazione di elementi catari nella concezione e nella rappresentazione della religione: «gli elementi religiosi riscontrati nel testo sono numerosi, ma molti di loro si discostano largamente dalla visione cristiana per avvicinarsi a quell'ideologia dualista catara che si era propagata in tutto il Sud della Francia» (p. 21).

Il dossier della cultura religiosa del *Ronsasvals* era già stato affrontato da E. Schulze-Busacker in un articolo del 1980⁹, sebbene in quel lavoro si facesse solo un fugace accenno a possibili influenze catare (concernenti peraltro la sola formula con *drechurier*, su cui ritornerò in seguito). B.S. invece cerca di dimostrare che l'impianto ideologico della canzone è fortemente impregnato di catarismi. Gli argomenti addotti da B.S. però non sono sempre convincenti e spesso vengono ascritti al catarismo tratti che possono invece essere ricondotti all'ortodossia del cristianesimo medievale. Si possono fare alcuni esempi.

A p. 22, a commento del v. 1416 («Anb aytan l'arma li vay del cors partir») in cui Roland muore, si legge: «si assiste [...] a un evento altamente spirituale, ovvero la separazione dell'anima dal corpo, il distacco dell'essenza spirituale, generata dal Dio Buono, dalla carne creata dal Dio Malvagio, tema costante del dualismo cataro». Non ci sono elementi sufficienti per una così articolata concezione teologica: prescindendo dal fatto che la dualità spirituale e materiale è un concetto genericamente cristiano, l'anima che si scinde dal corpo è anche un motivo ricorrente nelle scene di morte delle *chansons de geste* francesi¹⁰.

Altrettanto si può dire per quanto si trova scritto a pp. 22-23: «Il momento che maggiormente segna l'impronta dell'eredità catara è quello della cerimonia di confessione dei cavalieri prima della battaglia». Segue una breve descrizione dei riti catari, ma la confessione dei soldati e la benedizione di Turpin non hanno nulla di eterodosso. Anche la confessione di Roland, in cui l'eroe enumera i peccati dei cinque sensi ricalcando – secondo B.S. – le formule penitenziali catare,

⁸ Il riferimento è ovviamente alla fortunata espressione divulgata da A. LIMENTANI, *L'eccezione narrativa. La Provenza medievale e l'arte del racconto*, Torino, Einaudi, 1977.

⁹ E. SCHULZE-BUSACKER, «Particularités des éléments religieux dans *Ronsasvals*», in *Études de philologie romane et d'histoire littéraire offertes à Jules Horrent à l'occasion de son soixantième anniversaire*, éd. J.-M. D'HEUR et N. CHERUBINI, Liège, Les belles lettres, 1980, pp. 397-407.

¹⁰ Gli esempi sono numerosissimi: «L'ame s'en est alee, le cors est deviez» (*Renaut de Montauban*, ed. J. THOMAS, v. 1542); «Li cors s'estent et l'arme s'en issi» (*Raoul de Cambrai*, ed. S. KAY, v. 8262); «L'arme s'en est alee, li cors s'est estendus» (*Chanson d'Antioche*, ed. S. DUPARC-QUIOC, v. 8538); «L'arme s'en part et li cors jus chei» (*Garin le Loherain*, ms. A, v. 14592).

non devia verso concezioni eretiche, poiché è uno schema comune che si ritrova nella dottrina morale medievale¹¹.

Per quanto riguarda l'uso dell'appellativo *drechurier* ("legittimo, giusto") nei confronti di Dio e del sovrano¹², B.S. nota che è sorprendente trovare l'aggettivo in relazione anche a Carlo, «impiegato per riferirsi in egual misura a Dio e all'imperatore» (p. 24); quindi la studiosa aggiunge: «del resto il re, come i catari, aveva rifiutato il potere papale, tanto da autoincoronarsi per evitare la subordinazione del potere imperiale a quello spirituale» (p. 24)¹³. La nota di commento al v. 766 (p. 184) spiega: «È interessante notare come il lemma *drechurier* sia presente in antichi documenti catari e più precisamente in una preghiera occitana del 1323 di Giovanni Maury». Seguono altre occorrenze in Bertran de Born, Bertran Carbonel e Peire Cardenal.

Credo invece che, anziché indicare ambiti meridionali o addirittura catari, l'uso dell'aggettivo *drechurier* sia da ricondurre agli stilemi delle *chansons de geste* francesi. Per esempio l'aggettivo è applicato nel *Gormund et Isembart* a un re, sebbene pagano («sire Gormund, rei dreiturere», v. 344, ed. Ghidoni), e nel *Couronnement de Louis* a Dio («por Deu le dreiturier», ed. Langlois, v. 345, 1275). Per spiegare formule o lessico del poemetto, si deve fare riferimento alle *chansons de geste* oitaniche, poiché è l'epica settentrionale il genere entro cui si muove il *Ronsasvals*, non tanto la poesia trobadorica (il cui influsso è presente, beninteso).

Altri presunti indizi di meridionalità (se non di una «matrice catara») sono i riferimenti assai generici al perdono divino accordato a chi combatte *de s'amor volontos* (v. 297), al culto di san Michele e di san Marziale, a santa Maria Maddalena (in realtà si cita solo una spada, *Magladena la gran* al v. 94, secondo la lezione del ms. con metatesi): tutti elementi che difficilmente possono ricondurre immediatamente al catarismo.

Semmai avrebbe meritato un commento più approfondito la lassa VII, nella quale Turpin – dopo che il conte Angelier gli ha confessato, forse un po' scherzosamente e alludendo alla poesia trobadorica, che ha per *amia* solo *midon sancta Maria* – afferma che è corretto prendere la Madre di Dio per *garentia*¹⁴ ma che

¹¹ Si veda per esempio: C. NORDENFALK, «The Five Senses in Late Medieval and Renaissance Art», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 48 (1985), pp. 1-22; C. CASAGRANDE, «Sistema dei sensi e classificazione dei peccati (secoli XII-XIII)», *Micrologus*, 10 (2002), pp. 33-53.

¹² Cfr. anche E. SCHULZE-BUSACKER, «Particularités des éléments religieux dans *Ronsasvals*», cit., p. 398.

¹³ In realtà Carlo Magno si è fatto incoronare imperatore da Leone III; ad autoincoronarsi è stato Napoleone Bonaparte.

¹⁴ B.S. commenta: «Associare una santa, e in particolare la madre di Cristo, alla guerra non era certo ortodosso e, quindi, sarebbe risultato meno sconcertante se si fosse trattato della Maddalena»

il conte deve ben guardarsi “da considerare il suo corpo follemente” (se si segue la traduzione proposta nell’edizione; v. 354: «que lo sieu cors retraysses ha follia»). Forse sarebbe stato più opportuno interpretare *retrayre* con i significati di “dépeindre, exposer, raconter”¹⁵: Turpin ammonisce il cavaliere a non esagerare con incaute parole. Da questa lassa emerge una concezione religiosa al limite dell’eretico che associa il culto della Vergine alla sensualità del gioco cortese dell’amore. B.S. invece ritiene che si stia parlando di Maria Maddalena¹⁶; ma la menzione di Turpin del *filh sancta Maria* al v. 353 evidenzia il probabile oggetto della venerazione di Angelier. Nonostante le interessanti prospettive in chiave religiosa, meritevoli di una riflessione sui rapporti tra arte trobadorica e culto mariano, il passo non viene preso in considerazione né nell’introduzione né nel commento.

In sostanza, il dossier degli elementi catari presenta evidenti fragilità e forzature¹⁷.

L’introduzione è seguita da una «Nota al testo» in cui B.S. analizza in primo luogo con precisione e accuratezza il manoscritto; altre pagine sono dedicate alla versificazione e allo stile del poema, le cui conclusioni sono già state discusse sopra; infine una sezione è dedicata alla lingua del *Ronsasvals*, «una sorta di lingua artificiale costituita da elementi grafici, fonetici, morfologici, sintattici e lessicali occitanici di base a cui si innestano e si combinano tratti francesi» (p. 51), una «*koiné* [sic] narrativa di tipo occitanico» (p. 57).

Nel capitolo «Criteri per l’edizione» B.S. enuncia le linee guida seguite. Naturalmente, trattandosi di un componimento a testimone unico, si è cercato il rispetto del testo tràdito e le correzioni sono giustificate in base a passi simili contenuti nello stesso testo, in un’ottica comunque conservativa. L’apparato critico non è inserito a piè di pagina sotto le colonne del testo ma è collocato in una sezione separata. Una discussione più ampia con note dedicate a singoli versi o

(p. 28). In realtà la funzione militare della Vergine non ha nulla di sconcertante. Basti pensare all’uso che si faceva dell’icona mariana a Costantinopoli, in particolare dell’icona *Odighitria*, recata in battaglia o sulle mura della città in occasione di assedi.

¹⁵ *Dictionnaire de l’occitan médiéval (DOM)*, s.v. *retrayre*.

¹⁶ Ma come ben dimostra E. SCHULZE-BUSACKER («Particularités des éléments religieux dans *Ronsasvals*», cit., p. 404), esiste la tendenza nella poesia religiosa occitanica ad attribuire alla Vergine i caratteri delle *domna* cortese.

¹⁷ Per quanto inserita solo in una nota (n. 53, p. 33) risulta abbastanza sorprendente la seguente affermazione di B.S.: «La Pentecoste è una delle poche solennità di origine antichissima, forse celtica, riconosciute dai catari e la *Santa-Cros*, anch’essa molto antica, pare sia conosciutissima in Provenza e in Italia». La festa dell’Esaltazione della Croce è una solennità risalente al VII secolo, festeggiata e ben nota in tutto il Medioevo cristiano il 14 settembre ma che nell’uso gallicano cadeva il 3 maggio; la Pentecoste, anch’essa di creazione orientale e protocristiana ma già festa ebraica, non ha assolutamente alcuna origine celtica.

passi – in cui si spiegano le soluzioni ecdotiche adottate o si illustrano altre particolarità di interesse culturale e letterario – si trova in un'altra sezione posta a seguito dell'apparato critico.

«Le integrazioni effettuate concernenti gli errori legati alla copia e le congetture avanzate per ristabilire la lezione originaria sono segnalate con l'uso di parentesi quadre» (p. 59). Genera qualche perplessità il metodo adottato per la segnalazione degli interventi, poiché sembra in certi punti contraddirsi. In primo luogo, sarebbe stata forse più opportuna la segnalazione di tutte le tipologie emendatorie (integrazioni, espunzioni, sostituzioni), con l'adozione di altre parentesi oltre a quelle quadre. In apparato si cerca di distinguere tra correzione, congettura e integrazione, ma sfumano le distinzioni tra queste tre tipologie, poiché mancano chiare definizioni.

Le parentesi quadre vengono usate – a quanto si dice nel passo riportato sopra – solo per le integrazioni e le congetture. Effettivamente, per esempio, al v. 1 leggiamo */S/o* poiché l'iniziale incipitaria non è stata realizzata e quindi l'editore deve procedere al reintegro con */*. Al v. 568 la congettura che mette a testo *ton* al posto di *gran* è debitamente segnalata da parentesi. Ma queste non vengono adottate al v. 513 quando si emenda la lezione *cols* con *colps*, intervento che l'apparato cataloga come semplice correzione: nelle note di commento invece l'emendamento viene definito «integrazione», per cui per coerenza col sistema adottato ci si aspetterebbe una segnalazione. Si può escludere l'errore occasionale poiché mi sembra che incoerenze ricorrono per esempio anche ai vv. 169, 367, 446, 1568, 1569, 1581, 1797, casi di congetture / integrazioni non segnalate a testo (solo in apparato; il che rende difficile accorgersi dell'intervento, a maggior ragione se l'apparato è dislocato rispetto al testo editato). Sarebbe occorsa forse qualche puntualizzazione in più sulla logica seguita.

Concludo con alcune annotazioni a singoli versi, a commento degli interventi di B.S. ma anche con spunti e proposte di riflessione:

– v. 1. La narrazione inizia *in medias res*, nel pieno della battaglia di Roncisvalle. Non vi è lacuna materiale precedente perché era prevista un'iniziale decorata. Tuttavia mi sembra plausibile che il poema non iniziasse senza alcuna spiegazione e che il copista (o la sua fonte) abbia deciso di selezionare un episodio di un testo forse più lungo. L'esordio è *printanier*, secondo stilemi trobadorici, ma potrebbe essere stato composto in fase di copia per conferire un'atmosfera incipitaria al passo con cui si decide di far iniziare il poema¹⁸, con un'interessan-

¹⁸ Cfr. anche H.-E. KELLER, «Propos sur la structure de *Ronsasvals*», in *Studia in honorem Prof. Martín de Riquer*, Barcelona, Quadrens Crema, t. 2, 1986, pp. 567-77.

te interferenza di genere. Il problema della struttura episodica del poemetto, già rilevata da M. Roques¹⁹, avrebbe forse meritato un accenno.

– v. 58. *E lassa bona de fraysse atriant*. B.S., pur menzionando la soluzione proposta da Gouiran-Lafont (*atresi, atretant*), traduce “frassino scelto”, facendo derivare *atriant* da *trier* (“scegliere, distinguere”). In alternativa posso suggerire di riflettere su formule oitaniche con *traiant*, da *traire*, “lanciare”: cfr. *Roman de Troie*, ed. Constans, v. 18749: «Forz est li ars et bien traianz». Tale soluzione però richiede uno slittamento semantico: infatti la lancia è l’oggetto scagliato, non il soggetto (come lo è l’arco). Tuttavia l’uso del participio *lançant* può indurci a qualche riflessione ulteriore. Per esempio in *Roman d’Alexandre*, ed. La Du, vv. 4500-4502 («Mais li home Alexandre li sunt venu davant; / qui la fert de s’espee o de lance trencant / o d’espé esmolu o de dart en lançant») *en lançant* può essere tradotto in senso attivo, ‘che colpisce’, giacché *lancier* può significare tanto il principio quanto la fine dell’azione dell’arma da lancio; cfr. Tobler-Lommatzsch, s.v. *lancier*, che registra il significato ‘jem. treffen’ e riporta tale esempio: «Uns rais de feu me venoit avolant / par mi lo cors me feroit en lançant, / si m’ardoit tot et la char et lo sanc» (*Mort Aymeri*, ed. Couraye, vv. 322-324). Si potrebbe allora forse trasferire il significato di “colpire” anche al francese *traiant* e quindi spiegare con tale esempio pure *atriant*? Traducendo pertanto: “e una buona lancia di frassino, che colpisce” (con *atriant* predicato di *lassa*). La soluzione è complicata, ma vale la pena approfondire.

– v. 78. B.S., sulla scorta di Gouiran-Lafont, corregge la lezione *alla* con *la*; senz’altro la grafia è insolita, ma il fatto che venga ripetuta (cfr. v. 203) potrebbe costituire un fatto di lingua e non un errore da correggere, a maggior ragione in tradizione a testimone unico e nella prospettiva conservativa che guida l’edizione di questo testo.

– v. 91. *eyssamat*. La lezione messa a testo è erronea, frutto di una svista di trascrizione o di un errore tipografico: la lezione nel manoscritto è *eyssamāt*, con evidente *titulus*.

– v. 446. *Tenc ben s’espeya an que fay colps mortals*. Il manoscritto presenta *ben servellas*, lezione che può richiamare il v. 88, in cui una spada viene chiamata *Bat servel la secant* – almeno nell’interpretazione proposta, poiché nel ms. si legge *bat servellas e cant*. La lettura del v. 88 è assolutamente giustificata; forse è invece eccessivo correggere il v. 446 con la congettura *s’espeya*, quando è sufficiente ipotizzare (come è stato fatto da Rohlf²⁰) un errore in *ben servellas* (da

¹⁹ «*Ronsasvals* est donc un poème épisodique extrait d’une composition de plan plus étendu» (M. ROQUES, «*Ronsasvals*, poème épique provençal (Troisième article)», cit., p. 476).

²⁰ G. ROHLFS, «Ci conte de Durendal l’espee», in *Mélanges offerts à Rita Lejeune*, Gembloux, Duculot, t. II, pp. 859-69.

correggere con *bat servel*, o magari anche semplicemente *bat servellas*). Ritengo più plausibile un errore di lettura da parte del copista che banalizza la lezione originaria *bat* che non un travisamento di *s'espeya* con *servellas* (quest'ultima è una sorta di *lectio difficilior*).

– v. 568. *Que [ton] erguelh ha mort Fransa e nos*. Il ms. riporta *gran* e non vedo necessità di cambiare. La lezione si può conservare e funziona perfettamente (“grande orgoglio” in senso assoluto): la congettura di B.S. dà una specificazione in più a *erguelh* ma è assolutamente arbitraria.

– v. 1169. *Sest nos dira dels .xii. bars que fan* (trad.: “Questi ci dirà cosa fanno i dodici baroni”). B.S. scrive nelle note di commento: «Nel ms vi è la forma *vos*, non corretta dagli editori precedenti. Si tratta sicuramente di una svista o del tipico errore di scambio tra *n* e *v*, commesso dal copista durante la lettura della sua fonte. Quindi emendo il testo con *nos* per dare senso al discorso di Carlo fatto a Namò, mentre attendono Gandelbuon, che porta loro il prezioso messaggio di Rolando e la notizia della morte dei dodici pari». Ritengo invece che la lezione manoscritta *vos* sia giustificabile in questo contesto. Carlo – dicendo a Namò: «Costui vi dirà cosa fanno i dodici baroni» – sottintende che sarà Namò ad andare per primo incontro a Gandelbuon, che vedono ancora in lontananza. Infatti dai versi successivi («Anb aytant Nayme s'en vay apropiant, / vay lo sazir a las regnas d'arjant: / “Gandelbuon sira, novellas vos demant”») si evince che è Namò ad avanzare, ad accogliere Gandelbuon e a chiedergli notizie. Carlo è comunque vicino, per cui è anche giustificato il *lur compta* del v. 1173. Ma al v. 1174 Namò si espone ancora una volta in prima persona: *garda non m'o celier* (“bada di non celarmelo”). Dunque la lezione del manoscritto (*vos*) ha senso in questa scena, in cui Carlo e Namò sono sì entrambi presenti all'arrivo di Gandelbuon, ma è Namò che si fa carico, su invito del re, di interrogare il messaggero.

Andrea GHIDONI
Università degli Studi di Macerata

2. Études

Miranda GRIFFIN, *Transforming Tales: Rewriting Metamorphosis in Medieval French Literature*, Oxford, Oxford University Press, 2015, viii + 270 pp.

Il libro di Miranda Griffin (St Catharine's College, Cambridge) esplora da più prospettive il concetto di metamorfosi nella letteratura francese medievale (principalmente narrativa). La trasformazione, il mutamento di esseri viventi e materie inerti, l'uno nell'altro, le essenze e le identità in transizione sono oggetto dello studio in quanto catalizzatori di riflessioni sul trattamento del *topos* della metamorfosi nella pratica letteraria medievale, esaminata attraverso testi di differente genere (*Ovide Moralisé*, un buon numero di *lais*, *Roman de la Rose*).

Il tema, assai generico e non confinato alla sola cultura medievale, si presta, nello studio in questione, a una pluralità di livelli di lettura. Non si tratta solo quindi di individuare gli episodi in cui personaggi o oggetti mutano forma, ma di distinguere in primo luogo la provenienza dei racconti su cui si focalizza l'attenzione dell'autrice. Infatti i testi «can be categorized roughly as those that are written (from Greek and Latin sources) and those that are described under the much less satisfactory heading “folkloric” – tales which feature the supernatural *merveilleux*, and which are only belatedly written down, having been told, retold, remembered, forgotten, and cross-pollinated so much that one original tale may have produced several widely divergent ones, or several traditions may have merged into one tale» (p. 10).

Le fonti del metamorfismo per il Medioevo sono due, la tradizione orale e soprattutto i *Metamorphoseon libri* di Ovidio: la duplice eredità che la letteratura medievale riceve dal mondo antico e dal sottobosco folklorico viene trasformata e fatta propria dagli scrittori medievali. «The process of transmission and reinterpretation are [...] manifested in several ways: as translation from one language to another; as the redeployment of particular motifs; as the adaption of a tale; or as a moralizing commentary on an earlier work – all processes which come under the heading of *translatio* in the Middle Ages [...]. Medieval authors often exploit the inherent ambiguity of language when addressing the change and continuation inherent in tales of metamorphosis» (p. 8). Da qui l'accento posto nel titolo del volume sui *tales* piuttosto che sui personaggi oggetto di trasformazione.

La metamorfosi e i *patterns* narrativi a essa collegati dunque non sono solo oggetto di riflessione e studio di per sé ma forniscono anche la cornice metaforica che permette alla studiosa di proporre riflessioni su altri aspetti “trasformativi”. In primo luogo, la trasformazione materiale del supporto di scrittura: a propo-

sito del *Lai de Yonec*, in cui il padre dell'eroe assume le sembianze di uccello, l'autrice scrive che «[c]hanging one's feathers or one's skin, then, is more than an abstract metaphor for rewriting, since feathers and skin are part of everyday medieval paraphernalia of writing. When Muldumarec changes his feathers for human skin, he is doing so in response to texts which have been written down in the same way to be transmitted to future generations» (p. 8). Inoltre, il motivo della trasformazione è considerato come un modo fruttuoso per esplorare i meccanismi della produzione testuale e soprattutto del significato.

La narrazione di metamorfosi può fornire l'impalcatura logica «about bodily identity and textual production» (p. 15): dunque non solo per una riflessione sulle strutture del testo narrativo ma anche per la plasmazione di un'antropologia medievale. Il libro si dedica tra le altre cose allo sviluppo dei concetti elaborati dal *posthumanism* che caratterizza l'*animal turn* di recenti tendenze negli studi culturali medievali¹: «Humanity [...] is shown in every era to define itself against the animal, which it represents as inhuman, uncultured, and in need of control» (p. 23).

Il concetto che l'autrice cerca di delineare attraverso la cornice metaforica è quello della *translatio*, intesa nel suo specifico significato medievale: «While translation is understood now to mean the transition from one language to another, and metaphor from a literal to a figurative meaning, in the Middle Ages both these senses were covered by the term *translatio*. [...] Translation and metaphor (in their modern use) involve substituting one thing for another: in the Middle Ages, they were themselves thought of as equivalents» (p. 17). La metamorfosi offre un modo per contemplare le modalità di produzione del significato: «The representation of bodily metamorphosis is often, in the texts I examine here, a means of literary self-reflection, as *translatio* and transformation figure one another» (p. 21).

L'analisi della narrazione "metamorfica" è condotta in cinque capitoli, incentrati su aspetti diversi, in cui si passa da letture trasversali che coinvolgono più opere a sezioni focalizzate su singoli episodi, personaggi, motivi.

Il Capitolo 1 («Dismembering Ovid») porta il fuoco dell'attenzione sull'*Ovide moralisé*, interpretato alla luce della teologia dell'Incarnazione divina. Si adotta la prospettiva offerta dal concetto di anamorfosi come ripensato da Lacan², in cui la metamorfosi diventa deformazione per agevolare l'interpretazione teologica e moralizzante dei testi ereditati dalla latinità. I temi chiave per la let-

¹ R. Marchesini, *Post-human*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002; C. Wolfe, *What is Posthumanism?*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2010; R. Braidotti, *The Posthuman*, Cambridge, Polity Press, 2013. Si cita anche un recente lavoro di A. Sciancalepore (*Il cavaliere e l'animale. Aspetti del teriomorfismo guerriero nella letteratura francese medievale (XII-XIII secolo)*, Macerata, Eum, 2018), il quale può essere affiancato al Capitolo 3 del lavoro qui recensito.

² J. Lacan, *Le Séminaire XI: Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1973.

tura dell'opera trecentesca sono la *translatio* del testo ovidiano e l'ambiguità del linguaggio che permette un potenziamento dei significati espressi dal racconto (allegoresi): «The *Ovid moralisé's* readings of Ovidian “fables”, however, allow a glimpse of a divine conception of time which is not anchored in history, not anchored in a fallible body. And yet in order to articulate that reading, tales of transformation are transformed into icons of divine timelessness, bodies which precisely defy time and are “contre nature”» (p. 67).

Nel Capitolo 2 («Reflecting on Echo») la figura dominante è Eco, il cui mito riaffiora (direttamente o per allusione, secondo l'autrice) nell'*Ovide moralisé*, in *Narcissus et Dané* (o *Lai de Narcisse*) e in *Cristal et Clarie*: «Becoming a voice which repeats and recasts, Echo is a fitting and fruitful figure for the medieval practices of quotation, citation, and rewriting» (p. 70).

Il Capitolo 3 («The Beast Without») sfrutta abbondantemente gli *animal studies* e la cornice antropologica del post-umanesimo, che sono stati menzionati sopra. I testi esplorati sono *lais* quali *Bisclavret* e *Melion*, ma anche romanzi come *Guillaume de Palerne* e *Perceforest*. In queste pagine la studiosa adopera idee prese in prestito in particolare da G. Agamben e J. Derrida³, per elaborare una concezione collaborativa tra animale e uomo per costruire l'identità di quest'ultimo, in funzione – aggiungerei – “antropo-poietica”⁴: «the gaze of the beast [...] functions as a call to ethics and a revelation of human nature. [...] What the gaze privileges is the outside: the naked skin, which is visible to the naked eye, and which delineates our human body, is doubled by the animal skin, which encases the werewolf and bear, and clothed also by the armour and fur-lined garments which create human hierarchy. It is also a reminder of the vellum on which these texts were first written down, and of the images of layering and incorporation with which humanity defines itself» (p. 135).

Il Capitolo 4 («Sex and the Serpent»), oltre a riprendere le tematiche abbozzate nel capitolo precedente, rilegge nella prospettiva dei *gender studies* miti come quelli di Melusina, di Pigmaliione e di Medusa (questi ultimi nella loro interpretazione medievale) privilegiando episodi di trasformazioni femminili e “serpentine” (laddove prima ci si era concentrati sui cavalieri e su animali correlati alla forza brutta), con riguardo al *Roman de la Rose*.

Nel Capitolo 5 («Now You See Him... *The Metamorphoses of Merlin*») il personaggio centrale è Merlino, personaggio proteiforme per eccellenza della *matière de Bretagne*. Come già accaduto precedentemente, anche in questa sezione la metamorfosi, secondo M. Griffin, innesca il parallelismo meta-narrativo tra narrazione

³ G. Agamben, *L'aperto. L'uomo e l'animale*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002; J. Derrida, *L'animal que donc je suis*, Paris, Galilée, 2006.

⁴ F. Remotti, «Tesi per una prospettiva antropo-poietica», in *Le fucine rituali: temi di antropo-poiesi*, a cura di S. Allovio e A. Favole, il Segnalibro, Torino 1996, pp. 9-25.

e dispositivo narrante. Come l'ibridismo di Merlino permette al mago di vedere il passato e il futuro, «a text is bound to combine past, present, and future, whose meaning and destiny lie in the hands and the understanding of readers. And like Merlin, who comprises a nonhuman surface and superhuman knowledge, a medieval manuscript is a product of the fusion of the animal body with inspiration» (p. 211).

La Conclusione è molto più che una semplice chiusura, poiché, oltre a riassumere i rilievi effettuati nel corso della trattazione, viene aggiunta una lettura testuale integralmente nuova e che nei fatti ha la medesima densità degli altri capitoli. Il testo su cui si riflette è *La fontaine amoureuse* di Guillaume de Machaut, «since it thematizes in a complex, self-conscious, and beguiling way the notion of literary adaptation and transformation, with references to stories of metamorphosis appropriated from Ovid» (p. 215). In particolare il fuoco dell'attenzione è concentrato sulla figura di Morfeo, sul quale si può intessere un discorso sulla (ri)creazione della poesia, in similitudine con l'ambiguità e le trasformazioni inscenate dai sogni.

La cornice metaforica e l'interpretazione dei testi e degli episodi condotta su più livelli (semiotica, antropologica, filosofica, psicologica ecc.) offre una tale pluralità di suggestioni legate alla aperta semiosi delle figure cangianti che talvolta è difficile seguire il discorso dell'autrice nel momento in cui cerca di definire e delimitare l'oggetto del proprio studio. Per esempio a p. 212 chiarisce che «[m]y argument has been that an investigation of the way in which tales of transformation themselves shift shape and meaning is not simply a question of understanding one sort of change (bodily, fictional) in terms of another (literary, historical); it does not involve mapping transformation of bodies on to unrelated practice of adapting stories in the hope of finding some analogy between these two types of change. Rather, I have used this double focus on physical and textual change in order to draw attention to the specificity on the interaction between metamorphosing bodies and shifting texts, an interaction I have argued is crucial to the medieval notion of *translatio*». Il punto, secondo M. Griffin, è che nel Medioevo l'operazione di scrittura, trasmissione, lettura, ascolto e apprezzamento della letteratura implicava il coinvolgimento del corpo (autore, lettore, ascoltatore, ma anche il corpo dell'animale trasformato in pergamena).

A mio modo di vedere, la condensazione dei numerosi piani interpretativi attraverso un uso estremo della metafora non aiuta a capire *cosa* significhi nella cultura, storicamente determinata, del Medioevo *translatio*, che nel volume qui discusso diventa un concetto-feticcio che ingloba praticamente ogni aspetto che può essere coperto dall'interpretazione del testo («transformation, translation, metaphor and interpretation are all processes and terms which bleed and lead into one another in the literary works I am discussing», p. 16). L'uso insistito della metafora metamorfica – che crea in non poche pagine più un'impressione di ricercatezza letteraria che non di impegno filologico – conduce inevitabilmente a contraddizioni anche a brevi distanza: dopo aver negato (cfr. citazione di p. 212) che il cammino intrapreso non riguarda la ricerca di analogie tra differenti tipi di

metamorfosi attraverso la mappatura delle trasformazioni corporee (narrate nei racconti) e delle trasformazioni testuali (irrelate alle prime), nella pagina seguente (p. 213) si propone la seguente similitudine, che riporta nuovamente il problema dell'insistita comparazione meta-letteraria tra il racconto e il dispositivo testuale (che, mi pare, era appena stata esclusa): «Just as one body can move between shapes (and meanings), so one word can, depending on the context in which we find it, take on more than one signification». Ma se si confronta la definizione che è stata riportata ancora più in alto (dalla p. 17 dell'introduzione) si incontrerà una aporia: far coincidere metafora e traduzione non è lo stesso che «finding some analogy between these two types of change»? La distinzione è troppo sottile perché ne possa emergere la definizione di un concetto storicizzabile.

Il punto debole non è tanto l'uso metodologico della metafora metamorfica e il fatto che la stessa sia oggetto dello studio, causando una proliferazione dei piani interpretativi e delle suggestioni del significato, quanto quei pochi momenti (come quello esibito sopra) in cui si tenta di storicizzare il concetto di *translatio* creato nelle riflessioni dell'autrice e di attribuirlo alla mentalità medievale, facendo ricorso non tanto alla cultura dell'età di mezzo (e in particolare quello della cultura profana e volgare, a cui appartengono i testi esaminati), ma a *tools* contemporanei (Freud, Lacan, Derrida, Agamben, Culler, Howard Bloch, Kristeva e tanti altri), di cui l'autrice mostra senz'altro una competenza lodevole, ma il cui uso risulta troppo unilaterale nello studio della cultura medievale, senza un bilanciamento della ricostruzione storica della temperie in cui questi testi furono scritti (orizzonte che è pressoché assente nel volume e che avrebbe lenito l'astrattezza del discorso).

«[A]s the texts I have dealt with here show, as stories are rewritten and retold throughout the Middle Ages, the transformations they evoke and the transformations they undergo can make a number of beneficial and illuminating observations on our existence. They draw our attention to aspects of humanity which touch on the savage, the divine, and the diabolical; the physical and the spiritual; they console, alarm, divert, warn, and cheer; and they are a constant reminder of the power of literature to transform itself and its readers» [corsivi miei] (p. 235). L'evanescenza che talvolta non si fa a meno di percepire (da un punto di vista storico-filologico, laddove invece il lavoro di M. Griffin sembra consistente da una prospettiva filosofica) è forse dovuta a una concezione del testo letterario medievale come documento di un pensiero che può essere attualizzato (spia ne è quel *readers*, incongruo per un'epoca in cui pochissimi leggevano, tantomeno quelli per cui spesso si scriveva), privando la letteratura del XIV secolo di un suo proprio spessore *tecnico*⁵ (si privilegia il significato simbolico delle metamorfosi

⁵ Per esempio, la tecnica del rimaneggiamento, della citazione, della formularità, dello stereotipo ripetuto, tutte pratiche ben note al medievista, più che affrontate direttamente, nel Capitolo 2 vengo-

a scapito del modo in cui queste sono costruite attraverso una specifica semiologia), obliterando il primo dei due aspetti messi in luce nella letteratura medievale dalla famosa endiadi jaussiana – *alterità* e modernità.

Andrea GHIDONI
Università degli Studi di Macerata

Les cinq sens entre Moyen Âge et Renaissance. Enjeux épistémologiques et esthétiques, sous la direction de Olga Anna DUHL et Jean-Marie FRITZ, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2016, 186 pp.

Questo volume, che raccoglie gli atti del convegno dallo stesso titolo tenutosi all'Université de Bourgogne nel 2011, si differenzia dagli studi precedenti – come, ad esempio, *Penser les cinq sens au Moyen Âge* e il volume di *Micrologus I cinque sensi*¹ per la sua focalizzazione sui secoli XV e XVI. Questi secoli, a causa della loro posizione a cavallo tra le due categorie storiografiche di Medioevo e Rinascimento, posseggono ciononostante, soprattutto in Francia, dei caratteri unificatori – le guerre d'Italia e la crisi economica che le accompagna, la nascita e lo sviluppo dell'industria libraria, l'elaborazione dell'Umanesimo nordico – che ne permettono un'analisi separata, pur nella consapevolezza dei numerosi elementi di continuità con le forme letterarie medievali.

I *Préambules* che aprono la raccolta sono costituiti da due articoli introduttivi a opera dei curatori. Il saggio di Jean-Marie Fritz («Les cinq sens au prisme de la littérature: allégorie et sérialité», pp. 7-18) offre uno stato dell'arte, invocando i *sensory studies* e le piste offerte da questi, per poi focalizzare più nettamente l'ambito di interesse dal volume: lo sviluppo di un discorso sui cinque sensi, inteso sia come motivo letterario sia come riflessione filosofico-estetica. Alla fine del

no annacquate nella figura di Eco («Echo would seem to be an attractive figure for this characteristically medieval practice of reiterating and reworking», p. 87), che unifica le tecniche della poetica medievale in senso metaforico, anche laddove Eco non è presente: «Also she is absent from *Narcissus* and *Cristal et Clarie*, the resonances of Echo persist in both French texts. In this section, I have shown that Echo's transformation also involves her becoming poetry: whereas in the *Ovide moralisé* she becomes rhyme, in these twelfth-and thirteenth-century texts, she has metamorphosed into the patterns of reflection, repetition, quotation, and citation» (p. 90). La tecnica poetica medievale è filtrata soltanto attraverso figure metaforiche.

¹ *Penser les cinq sens au Moyen Âge: poétique, esthétique, éthique*, sous la direction de Florence BOUCHET et Anne-Hélène KLINGER-DOLLÉ, Paris, Garnier, 2015; *I cinque sensi / The Five Senses*, Firenze-Tavernuzze, SISMEL, 2002.

Medioevo, ci ricorda Fritz, i cinque sensi sono parte di una rete analogica che li collega ai cinque elementi, ai pianeti e alle regioni del mondo, alle virtù teologali e ad alcune parabole bibliche; allegorizzati, sono messi in scena in diverse forme della produzione culturale dell'epoca, dal teatro alla letteratura scientifica, dalla scrittura didattico-morale all'iconografia. In tutte le loro configurazioni, essi hanno un ruolo chiave nel processo di conoscenza dell'universo e della verità divina e morale. Olga Ann Duhl («Vers une esthétique du sensible», pp. 19-27) dona invece una panoramica dei cambiamenti nella rappresentazione dei sensi nel corso del XVI secolo: se a partire dal XIV secolo crolla a poco a poco la fiducia nella possibilità di controllare i sensi, nel XV secolo il trattamento dei sensi abbandona il quadro morale o epistemologico per passare al campo dell'estetica, dove osserviamo una valorizzazione dei sensi che va al di là della morale, per diventare l'occasione di un rovesciamento della precedente interpretazione scolastica.

I saggi raccolti nel volume propongono un percorso di analisi su alcuni autori e opere cruciali di questo nuovo centramento sui sensi nel passaggio verso l'età moderna.

Christine de Pizan è l'imprescindibile punto di partenza di questo percorso, per il suo ruolo decisivo nel definire la dialettica tra sensi e conoscenza all'inizio del XV secolo. Due articoli le sono dedicati: Ana Pairet investiga il *Chemin de longue étude* (1402-1403), per interrogarsi sul ruolo dei sensi e del corpo – in particolare il corpo femminile dell'io-narrante e delle co-protagoniste – nel percorso sapienziale di Christine («'Maistrece de tous ses sens': expérience et connaissance dans le *Chemin de longue étude* de Christine de Pizan», pp. 29-36); Gabriela Tanase si occupa del paradosso creato dalla rivendicata interiorizzazione dei sensi e la loro simultanea esaltazione negli altri due testi della trilogia, *La Mutacion de Fortune* (1402) e *L'Advision Cristine* (1405) («'Les portes des sens fermées': acquisition d'une connaissance et esthétique d'une écriture dans la *Mutacion de Fortune* et l'*Advision Cristine*», pp. 37-52). In queste tre opere, in cui Christine elabora le tappe di un percorso di ascesa verso il sapere riscrivendo modelli celebri, che includono Boezio, Dante e la letteratura visionaria, il rimando ai sensi serve a valorizzare la funzione dell'esperienza e del corpo nel percorso di conoscenza. Nel *Chemin de longue étude*, come evidenziato da Pairet, è grazie al riferimento ai sensi, nelle descrizioni così come nell'incontro con la Sibilla, che l'autrice può collegare esperienza soggettiva e discorso esemplare. Tanase invece dimostra come, nell'*Advision* e nella *Mutacion*, l'interiorizzazione dei sensi permetta di celebrarne il valore morale ed epistemologico: la vista, seguita dall'udito e, in misura minore, dagli altri tre sensi, sono strumenti chiave dell'aspirazione di conoscenza e trasmissione del sapere di Christine. Entrambe le ricercatrici, tuttavia, sottolineano come il riferimento sensoriale nelle tre opere inneschi una ridefinizione del corpo della protagonista-narratrice: se nel *Chemin* la visione provoca soltanto

un generale rinvigorimento corporeo, nell'*Advision* e nella *Mutacion* è la dichiarata chiusura o interiorizzazione dei sensi a permettere, rispettivamente, la metamorfosi in uomo e una nuova nascita.

La trilogia di Christine de Pizan si inserisce in una tradizione di opere allegoriche che utilizzano più o meno esplicitamente i cinque sensi come strumenti del viaggio dell'individuo verso la conoscenza. Tuttavia, come anticipato dai curatori nei preamboli, tra la fine del XV secolo e l'inizio del XVI in queste opere si osserva un cambiamento cruciale nell'interpretazione allegorica dei cinque sensi. Tale passaggio è particolarmente visibile nella comparazione, proposta da Isabelle Fabre e Gilles Polizzi («Le bal en forme de jeu d'échecs et le bain des sens: variations d'un *topos* de Gerson à Colonna», pp. 53-69), tra l'*Hypnerotomachia* di Francesco Colonna (1499) e i suoi antecedenti diretti, tra cui le glosse degli *Échecs amoureux* di Evrart de Conty (redatte attorno al 1410) e il *Canticordion* di Jean Gerson (circa 1420). Nell'opera di Colonna, in cui il protagonista deve scegliere l'oggetto del suo amore, l'episodio del ballo in forma di partita di scacchi permette di esaltare la musica come simbolo di una ritrovata armonia nelle relazioni tra sensi e libero arbitrio. Tale motivo era stato già messo in scena da Gerson nel *Canticordum*, nel quale egli aveva delineato un complesso schema di corrispondenze tra i pezzi da gioco, le virtù e i vizi umani e i cinque sensi. Tuttavia, mentre Gerson aveva utilizzato la corrispondenza tra musica, scacchi e libero arbitrio per sottomettere i sensi al percorso epistemologico e teologico, in Colonna il ballo in forma di partita di scacchi è l'atto finale di un percorso che esalta l'esperienza sensoriale e giustifica la scelta della vita amorosa sopra la gloria del mondo o la vita religiosa.

Anne-Marie De Gendt («Du masculin au féminin: le changement de sexe des cinq sens au seuil de la Renaissance», pp. 71-93) sottopone una ricerca sull'evoluzione del sesso attribuito alle personificazioni allegoriche dei cinque sensi, che, a partire dalla fine del XV secolo, iniziano a essere rappresentati nelle incisioni come donne anziché come animali o uomini. Le ragioni di tale evoluzione sono efficacemente rintracciate nel giro di anni tra il 1494 e il 1498, nella tradizione testuale che dalla *Narrenschiff* di Sebastian Brant porta alla *Stultiferae Naves* di Badius e alla sua simultanea versione in francese, la *Nef des Folles* di Jehan Drouyn. De Gendt trova quattro concause del cambiamento di sesso: la corrispondenza agostiniana tra le cinque vergini stolte della parabola evangelica (*vierges folles* in francese) e i sensi, riattivata dall'interesse umanistico per il tema della follia; il rafforzamento del legame tra i cinque sensi e le allegorie dei vizi, e in particolar modo tra i cinque sensi e la lussuria; l'assimilazione dell'esperienza sensoriale con la *Voluptas*, a sua volta allegoricamente identificata con Venere ed Eva.

Proprio il ruolo di Eva e la moralizzazione misogina nelle stesse *Navi* è l'oggetto degli articoli che seguono, rispettivamente di Yona Pinson («Conduite par

Ève – la *Nef des folles* et les cinq sens, Jehan Drouyn, c. 1500», pp. 95-116) e di Annie-Laure Metzger-Rambach («La part des sens dans la satire: le cas de la *Nef des folles* de Jean Drouyn d'après Josse Bade», pp. 118-30). Il primo articolo ha una focalizzazione maggiormente iconografica: Pinson sottolinea l'influenza degli incisori illustratori dei testi nello spostare i temi della *Narrenschiff* verso un sempre maggiore legame tra sensi, peccato e follia femminile, al punto che sarebbero proprio le Vergini Stolte illustrate dall'incisore del testo di Brant ad aver ispirato la composizione di un *pendant* femminile del testo. Per mettere in scena la follia femminile come una peccaminosa perversione dei sensi, Badius e Drouyn trasformano la nave di Brant in cinque navicelle, una per ogni senso, precedute da una nave capitanata da Eva. Tuttavia, è soprattutto la *Nef des Folles* – il testo, ma ancor più il ciclo di incisioni che lo illustra – che esaspera il messaggio moralizzatore diretto al pubblico femminile contro i pericoli della sensualità, rappresentando Eva affiancata da Satana e da un albero dei frutti proibiti, marchiato da simboli di morte.

L'articolo di Metzger-Rambach conduce un'analisi testuale sull'opera di Drouyn, inserendola prima di tutto nel contesto delle altre *Navi* pubblicate dall'editore Angilbert de Marnef: la fonte di Drouyn non sarebbe stata solo lo *Stultiferae naves* di Badius, dunque, ma anche *La grant nef des folz du monde*, traduzione in prosa francese del *Narrenschiff*. Esaminando le selezioni operate da Drouyn sulle sue fonti, Metzger-Rambach mette in evidenza l'espressione satirica dell'autore della *Nef des Folles* nei confronti delle donne e dei piaceri dati dai sensi, e la sua diffidenza totale verso l'esperienza corporale; tuttavia, lo stile composito dell'opera, in cui versi e prosa si alternano e permettono la presa di parola delle tentatrici stesse, rivela anche una tacita esaltazione dei sensi come fonte d'ispirazione lirica, al di là delle considerazioni morali del satirista.

Con l'articolo di Ariane Bayle («Scènes de diagnostic au XVI^e siècle: les cinq sens, le savoir et le bon sens», pp. 131-44) i cinque sensi sono affrontati dal punto di vista della pratica medica, per come questa è rappresentata nei trattati di medicina e – comparazione particolarmente vivificante – nei testi comici. I cinque sensi, per quanto sempre sottoposti alla gestione del Senso comune, sono considerati gli strumenti primari dell'indagine diagnostica nei trattati di medicina rinascimentali; ma è proprio l'utilizzo diagnostico dei sensi a essere preso di mira comicamente nella letteratura dello stesso periodo. Gli odori ripugnanti e il contatto con gli escrementi, *leitmotif* della satira anti-medica, sono utilizzati dalla novella di Till Eulenspiegel nel *Parangon des nouvelles honestes et delectables* (1531), ma diventando l'occasione di una terapia morale, che permette di distinguere la verità dall'imbroglio; nella novella dei due medici nelle *Piacevoli notti* di Straparola (1556) e nella novella XI del *Nouvelles Récréations et Joyeux Devis* di Bonaventure di Périers (1558) l'uso clinico dei sensi è oggetto di scetticismo, e

sempre superato dall'intelligenza, o piuttosto da un'acuta percezione della psiche e del contesto del malato da parte del medico.

A conclusione del percorso, Giuseppe Sangirardi («Le *Ragionamento* de l'Arétin: une écriture des sens?», pp. 145-59) aggiunge Pietro Aretino alla costellazione di autori chiave nella riconsiderazione dei sensi dell'inizio del '500. Nel suo *Ragionamento della Nanna e dell'Antonia* (1534), parodia i modelli di Bembo e Castiglione per rappresentare gli uomini e le donne in termini animalizzanti, come ridotti alle loro funzioni fisiologiche, e il cui appiattimento alla sola sensualità è accentuato dalla scrittura stessa, che predilige l'accumulazione, le descrizioni dalla ricchezza sinestetica, la teatralità dei corpi, lo stile oraleggiante. L'acuta analisi condotta da Sangirardi sul testo dell'Aretino arricchisce di un nuovo aspetto la ricerca sui sensi nel XVI secolo: la celebrazione sensoriale serve qui a distruggere il discorso dell'autorità letteraria, a desacralizzare l'anima e a fornire il ritratto pessimista di una natura snaturata e brutale, all'interno di un mondo inquietante e violento.

La conclusione («Conclusion. Partages du sensible», pp. 161-69) è affidata a Carl Havelange, il quale, grazie al suo profilo di storico della cultura, astrae il lettore dall'indagine letteraria per condurlo in una riflessione a volo d'uccello sulla storiografia novecentesca e la sua considerazione della vista nel XVI secolo. L'intenzione di Havelange è prima di tutto di sconfessare l'affermazione di Lucien Febvre, secondo cui la vista avrebbe cominciato ad essere valorizzata solo a partire dal XVII secolo, e sottolineare invece l'esistenza di tutta un'«économie du regard et du sensible» nel XVI secolo, ben al di là della visione semplicistica e ormai superata del Rinascimento come età di preparazione del pensiero scientifico.

Per quanto stimolante per le questioni metodologiche e storiografiche che affronta, questo scritto finale ignora volontariamente gli interventi che lo precedono, lasciando una lieve sensazione di insoddisfazione rispetto alla sua dichiarata funzione di conclusione. Nondimeno, i nove articoli di questo volume mostrano un'inevitabile compattezza tematica, cronologica e disciplinare, che permette al lettore di apprezzare gli echi tra i diversi articoli e di rintracciare i fili conduttori del volume. Molti sono i temi ricorrenti che affiorano nella raccolta: la formazione dei generi letterari, specialmente la parte dei sensi nella trasformazione del genere didattico-allegorico e di quello satirico; il rapporto a volte contraddittorio tra la moralizzazione dei sensi e lo stile sensoriale con cui gli autori la realizzano; il genere sessuale, e in particolar modo il ruolo del femminile nella rappresentazione dei sensi, siano questi esaltati, sublimati o demonizzati; le oscillazioni nella gerarchia dei sensi e il peso maggiore o minore attribuito all'udito e al tatto rispetto al tradizionale primato della vista.

In definitiva, il volume collettaneo proposto da Duhl e Fritz è lodevole non solo per il valore scientifico degli interventi raccolti, ma soprattutto per l'ango-

lazione tematica proposta, che, anche quando applicata ad un gruppo ristretto di testi come in questo caso, riattiva la riflessione sulla relatività storica della percezione sensoriale, cruciale in un contesto tanto profondamente marcato dai sensi come l'esperienza estetico-letteraria.

Antonella SCIANCALEPORE
Université Catholique de Louvain

***Manual de Linguística Portuguesa*, ed. Ana Maria MARTINS and Ernestina CARRILHO, Berlin, de Gruyter, 2016, XI+703 pp.¹**

When I first made my way to Portugal in 1972 as a raw Linguistics post-graduate, the only place to be was Lisbon, where the Faculdade de Letras and the Centro de Estudos Filológicos, still directed by the great Luís Filipe Lindley Cintra, were the main research hubs. There were murmurs of modernity clustered around individual young academics, with generative linguistics being brought back from America by Maria Helena Mateus, experimental phonetics cultivated by Raquel Delgado Martins and corpus construction pioneered by Fernanda Bacelar, both trained in France. And there was not a Handbook of Portuguese Linguistics in sight, the nearest reference works being the *Gramática Portuguesa* co-authored by the great Galician linguist Pilar Vázquez Cuesta, and Joaquim Mattoso Câmara's *The Portuguese Language*, beside the great handbooks of Romance Linguistics². Forty-five years later we have a profusion of handbooks, with two appearing within a year and a third begun in 2013 and still awaiting its final volume³.

This book is part of an impressively large collection of Manuals of Romance Linguistics. The label *Manual* is nevertheless a significant label, as it

¹ This article is based on the presentation of the *Manual* at its launch in King's College, London, in February 2017. Some but not all of the personal reminiscence has been removed.

² Pilar VÁZQUEZ CUESTA and Maria Albertina MENDES DA LUZ, *Gramática Portuguesa*, 2 vols, Madrid, Gredos, 3rd edn, 1971, translated (poorly) as *Gramática da língua portuguesa*, Lisbon, Edições 70, 1980; Joaquim Mattoso CÂMARA (trans Antony J. NARO), *The Portuguese Language*, [Chicago], Chicago University Press, 1972, eventually issued in Portuguese as *História e Estrutura da Língua Portuguesa*, Rio de Janeiro, Padrão, 1975.

³ In addition to the *Manual*, we now have the *Handbook of Portuguese Linguistics*, ed. Leo WETZELS, João COSTA and Marco MENUZZI, [Oxford], Blackwells, 2016, and *Gramática do Português*, vols 1-2, ed. Eduardo Buzaglo Paiva RAPOSO *et al.*, Lisbon, Fundação Calouste Gulbenkian, 2013.

effectively distinguishes this book from the lineage of reference books called *Gramática*. These started with Vázquez Cuesta and Luz, progressed through the many editions of Maria Helena Mateus's *Gramática da Língua Portuguesa*, which ballooned from a neat volume in 1983 to a 1100 page doorstop in 2003, and have ended up in the even larger *Gramática do Português* whose first two volumes have reached 2400 pages⁴. It also distinguishes it from a "Handbook" or a "Companion". There is an important division here, which only the diversified lexicon of English can do justice to: while a *Gramática* describes the language, "Handbooks" and "Companions" accompany you while you describe the language, and a *Manual* tells you how it is done. This volume has elements of all four, but it is particularly valuable as an academic resource. In this context I now understand the initially surprising comment by the editors that there should have been a section on Forensic Linguistics: while Forensic Linguistics is not a part of Portuguese Linguistics, it is an activity which linguists should know about.

Editors of a linguistic manual have to make a large number of choices. Do you cover the whole of the language or one national variety? Do you aim for an exhaustive coverage or select relevant areas and themes? Do you unify the manual around an overarching linguistic theory or let a thousand flowers bloom? Do you leave each contributor to plough their own furrow or do ask them to work as a team? Do you recruit a diverse international body of authors or work with a cohesive group of linguists?

In the case of this book, a judicious middle way has been steered. Brazilian Linguistics will have its own Manual⁵, so that decision was made: this manual makes clear where significant differences lie, and has a structure to which a Brazilian volume can and I hope will refer. Creoles are covered by surveys of language contact, leaving Creole Linguistics to a separate manual⁶. Theoretically the volume is refreshingly neutral, though a little more of the cut and thrust of debate between theories might have been illuminating. The team is clearly centred on Lisbon, which has undoubtedly helped eliminate divergences of ap-

⁴ *Gramática da Língua Portuguesa: Elementos para a descrição da estrutura, funcionamento e uso do português actual*, ed. Maria Helena Mira MATEUS, Ana Maria BRITO, Inês Silva DUARTE and Isabel Hub FÁRIA, Coimbra, Almedina, 1983¹; *Gramática da Língua Portuguesa*, ed. Maria Helena Mira Mateus, Ana Maria Brito, Inês Silva Duarte and Isabel Hub Faria, Lisbon, Caminho 1989², reprinted 1992³, 1994⁴, 1998⁵, new edition 2003^{6[3]}.

⁵ *Manual of Brazilian Portuguese Linguistics*, ed. Johannes KABATEK, José da Silva SIMÕES, and Albert WALL, Berlin, de Gruyter, forthcoming 2019.

⁶ For the moment, we have to be content with the excellent survey of Romance creoles by Iris BACHMANN, «Creoles», in *The Cambridge History of the Romance Languages*, ed. Martin MAIDEN, John Charles SMITH and Adam LEDGEWAY, vol II, Cambridge, Cambridge University Press, 2013, pp. 400-44.

proach or inconsistencies in the reference to key items, but does mean that a few non-Lisbon names are absent from references, and that most of the unpublished theses cited are from Lisbon.

The book has two complementary halves, one organised by linguistic areas where survey chapters give a mixture of states of the art and personal overviews, and the second providing closely focused accounts of topics which have acquired prominence in Portuguese linguistics. This in itself makes it significantly different from a Grammar, which just describes and the Handbooks, which commentate. Crucially, in both halves there is a large amount of added value, which is where this review will focus.

The survey articles do two rather different things. One set give an overview which puts the field and work in into a particular perspective; a second set introduce both established and recently emerging techniques, and spell out their applications to Portuguese Linguistics.

In the first group we have Ana Maria Martins's excellent introduction, «O português numa perspectiva diacrónica e comparativa», a model of clarity, which puts the overall history of the language in the context of the recent periodization which identifies a Middle Portuguese (*português médio*) period between Old Portuguese (*português antigo*, *português arcaico*) and Classical Portuguese, as well as in the contexts of Romance Linguistics and Brazilian⁷. The chapters on language contact (Tjerk Hagemeijer, «O português em contacto em África»; Hugo Cardoso, «O português em contacto na Ásia e no Pacífico») draw together creoles and varieties in the two very different areas of Africa and Asia-Pacific (the first where Portuguese is just one of many languages, the second where it is peripheral and historic). Celeste Rodrigues's chapter «Variação sociolinguística», unencumbered by the need to apologise for the lack of the kind of quantitative data in which Brazilian sociolinguists is so rich, shows how the subject is slowly moving away from traditional dialectology to social variation, while remaining anchored in phonology. Maria Antónia Mota («Morfologia nas interfaces») puts morphology squarely in the middle of the linguistic system, using the concept of interface to show its connections with phonology and syntax, and with the lexicon. The old division between inflection and derivation comes naturally. Telmo Mória's chapter on semantics and pragmatics mercifully steers away from linguistic philosophy to focus on sentence meaning and draw together a host of features of grammatical meaning and reference which are determined in part by context.

In the second group, of surveys of emerging areas, we have the chapters which most distinguish this manual from others. The chapters on Prosody

⁷ Esperança CARDEIRA, *Entre o português antigo e o português clássico*, Lisbon, INCM, 2005.

(Ana Isabel Mata and Helena Moniz, «Prosódia, variação e processamento automático») and Lexicology (Raquel Amaro and Sara Mendes, «Lexicologia e linguística computacional») focus on approaches that are not necessarily new but are central to work in the field: if you do not know the ToBi system of intonation analysis or the WorldNet system of semantic webs, here is where you can find out. Both involve an evolving technology with computing power harnessed more and more. Similarly the chapters on Clinical Linguistics (João Costa, Maria João Freitas and Anabela Gonçalves, «Linguística clínica: alguns dados sobre o português») and Psycholinguistics (Armanda Costa, «Psicolinguística e ciência cognitiva») show how the new interface disciplines can be applied to Portuguese. This is where the missing chapter on Forensic Linguistics was meant to go, and where a chapter on Child Language and Language Acquisition could have gone, had the approach not been embedded in several other chapters. Amália Mendes's chapter on corpora («Linguística de corpus e outros usos dos corpora em linguística», surely one of the main growth areas, gives an invaluable resource list (including child language databases) which links to many other chapters. The chapter on Lexicography, by João Silvestre, takes us into the craft of dictionary making to show how the Portuguese dictionary tradition has evolved. (It also contains the sole mention of the *Acordo Ortográfico*, which the volume discreetly observes but wisely does not discuss). Finally, and again drawing many things together, Rita Marquilhas and Iris Hendrickx's chapter on digital humanities («Avanços nas humanidades digitais».) shows how philology and textual editing have come into the 21st century, as an act of resistance to academic tradition and commercial editorial *diktat*. This also provides an accessible introduction to topics like text encoding, mark-up and programming, to calm any latent technophobia.

The specific sections of the second half have a different virtue, that of identifying topics which are key to the understanding of the Portuguese linguistic system. The presentation involves making key distinctions and showing how complex subsystems have evolved diachronically and how they develop in acquisition, thus providing a model for analysis in other areas. These are topics which often cut across the rigid subdivisions of an encyclopaedic grammar.

Here we have Ana Maria Martins and João Costa, «Ordem dos constituintes frásicos: sujeitos invertidos; objetos antepostos», an enlightening presentation of word order, which forces us to be clear on the difference between Topic and Focus, and on inversions and antepositions; a comparativist chapter on complex predicates (Anabela Gonçalves. Ernestina Carrilho, Sandra Pereira) which turns out to have the key to the difference between auxiliaries and what I used to call semi-auxiliaries; and Rui Marques's chapter «O modo con-

juntivo» on the subjunctive, the centre of any study of mood and modality, which is considered neither as a rule-governed morsel of morphosyntax nor as a problem in defining the abstract semantics of a verbal category, but as a part of a complex semantic/pragmatic system where real and possible worlds meet. Diachrony, variation and acquisition provide the context for other key properties. Clitics get the full treatment, with separate articles covering diachrony and variation on the one hand (Ana Maria Martins) and acquisition on the other (João Costa, Alexandra Fiéis, Maria Lobo), also giving a valuable introduction to pictorial elicitation techniques. Null subjects, that feature which so clearly divides European and Brazilian Portuguese, are put in the context of variation and acquisition (Maria Lobo, «Sujeitos nulos: gramática do adulto, aquisição de L1 e variação dialetal»). The inflected infinitive is similarly approached from the points of view of acquisition and variation (Inês Duarte, Ana Lúcia Santos, and Anabela Gonçalves, «O infinitivo flexionado na gramática do adulto e na aquisição de L1), which finally, though without fanfare, settles why we should refer to it as an *inflected infinitive*; a *personal infinitive* is a different syntactic entity where there is a defined subject but no inflection to mark it. Question and answer sequences, another meeting point of many structures, so often dispersed over different sections or hidden away under the forbidding title of ellipsis, are insightfully covered in the chapter on «O sistema responsivo» by Ana Maria Martins. Finally the syllable, that key phonological unit which took so long to find its way back into linguistics, is shown to be an element of structure which emerges gradually in child language (Maria João Freitas).

Beside these integrative chapters we have smaller-scale descriptions: unstressed vowel systems, the key to Portuguese pronunciation, are approached with the apparatus of a less well-known phonological theory, by João Veloso; the inflected *gerúndio* has its own chapter by Maria Lobo, and the pitfalls of verb agreement with multiple coordinated subjects are fully worked out by Madalena Colaço. This selection of focused articles does not deliver a comprehensive grammar, but a rich set of phenomena which interconnect. Phonetics and phonology, covered at great length in most manuals, have less prominence but are properly integrated: I might complain that nasal vowels, that other key phonological feature of Portuguese, are not given due prominence, but they come to the fore in the discussions of syllable structure and morphology.

Each chapter has a separate bibliography, a necessary evil for a volume of freestanding surveys, but one which generates substantial repetition and local unevenness, which might have been mitigated by the extraction of a core bibliography to accompany the useful index.

The acid test for a manual is of course its usefulness. It is too late for me to try this one out on students, but I can be sure that it will prove not just citable but

a central reference. Having in the past recommended big reference works with trepidation, apology or a health warning, I can certainly say that I wish I had had this book to draw on when I was teaching. It will serve the next generation of students and teachers well.

Stephen PARKINSON
 Portuguese Language and Linguistics
 University of Oxford
 stephen.parkinson@mod-langs.ox.ac.uk

'Par estude ou par acoustumance'. Saggi offerti a Marco Piccat per il suo 65° compleanno, a cura di Laura RAMELLO, Alex BORIO et Elisabetta NICOLA, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2016 (I libri del Cavaliere Errante, 3), XXI + 692 pp.

Nous avons tous, un jour ou l'autre, croisé les recherches ou les réflexions de Marco Piccat sur tel ou tel autre sujet, question ou document. Nous en avons tiré l'impression d'un chercheur attentif aux analyses pénétrantes. Mais c'est en lisant le beau recueil de contributions que ses élèves et proches lui ont dédié récemment que nous prenons la mesure de la variété de ses intérêts et de l'imbrication constante de ceux-ci. La liste de ses travaux majeurs (pp. IX-XXI) en donne déjà une idée satisfaisante, fortifiée par la diversité – en termes de compétences, d'approches, d'objets et d'intentions – des trente-neuf contributions ici réunies. Nous renonçons d'emblée à rendre compte de façon détaillée de tous ces témoignages d'affinité ou de fidélité intellectuelle, pour en sortir du lot une dizaine qui montrent à merveille la fécondité des parcours de recherche engagés ou tracés par le destinataire de l'hommage.

Parmi ceux-ci, trois sont intimement liés à la biographie de Marco Piccat, à savoir les études piémontaises, l'œuvre de Thomas de Saluces et l'intérêt pour la culture et la littérature slaves, que l'on imagine stimulé par le point d'observation privilégié que représente l'Università di Trieste. Sur le premier versant, Alda Rossebastiano («Champagne e altri liquidi conforti», pp. 627-40) nous guide parmi la terminologie associée aux vins (français et piémontais) depuis la fin du XVII^e siècle, quand le vin dit de *Chiampagna* coulait déjà à la cour de Savoie. Pour sa part, Hélène Bellon-Méguelle («Sauvagerie et courtoisie. L'épisode des hommes sauvages dans le *Livre du Chevalier errant* de Thomas III de Saluces», pp. 57-75) revient au traitement du motif de l'homme sauvage dans le *Chevalier errant*, pour conclure qu'en bon moraliste, Thomas de

Saluces s’abstient d’idéaler, voire de valoriser ses hommes sauvages et qu’il en fait plutôt «un miroir grossissant reflétant la brutalité des rapports humains et l’intempérance qui règnent dans le monde policé de la cour» (p. 75). C’est avec Marija Mitrović («Il principe ottomano Gem nella storia e nel romanzo di Ivo Andrić», pp. 513-23) que nous plongeons dans l’univers littéraire de l’un des géants de la culture slave au xx^e siècle, Ivo Andrić (1892-1975), dans son obsession pour la triste parabole du prince Djem (1459-1495) – la spécialiste en retrace les étapes depuis 1926, à l’aide de pièces d’archives –, et enfin dans la mise en abyme que l’histoire du prince ottoman connaît au sein du roman *Prokleta avlija* (*La Cour maudite*), paru en 1954.

Deux centres d’intérêts ont absorbé durablement les énergies et la curiosité de Marco Piccat. Le premier, qui l’occupe depuis ses débuts, a pour noyau les traditions iconographiques et leurs connexions avec la textualité médiévale, puis leur postérité figurative et textuelle. Dans cet esprit, la riche contribution de Marco Infurna («Il duello sul ponte di Rolando e Feraguto in un affresco lombardo del Quattrocento», pp. 367-84) s’attarde sur un témoignage artistique peu et mal connu – les fresques qui ornent jusqu’en 1961 l’intérieur d’un édifice rural sis dans le hameau de Bilate, près de Carlazzo (prov. de Côme, en Lombardie) –, il en identifie la source textuelle probable – la *Spagna minore* du témoin de Côme, daté de la seconde moitié du xv^e siècle –, il le date de la même époque et s’interroge fort à propos sur la présence de cette représentation dans un contexte à la fois excentré et modeste: la réponse est probablement à chercher dans le fait que l’humble construction pouvait bien servir, à la fin du Moyen Âge, de bureau de police ou de justice et dans la circonstance qu’en 1470 ces terres échurent à un personnage important du duché de Milan, Ambrogino di Longhignana, un militaire déterminé et sans scrupules qui devint le bras droit de Galeazzo Maria Sforza, duc de Milan de 1466 à 1476. En partant des textes, cette fois-ci, Nerida Newbiggin («Il piede di Ottaviano e la circolazione di un gesto tra il XIV e il XVII secolo», pp. 525-42) retrace la fortune d’un geste rituel surprenant – l’injonction faite par la Sibylle à l’empereur Octavien, au moment où elle s’apprête à lui dévoiler la vérité divine, de poser son pied nu sur celui de la prophétesse («pone el tuo pede ora sopra el myo», selon la *Passione di Revello* [v. 1.2241], datée de 1481) – entre la fin du Moyen Âge et le début de l’époque moderne: une représentation sacrée florentine du milieu du xv^e siècle, la *Festa di Ottaviano*, transcrite et imprimée à plusieurs reprises jusqu’en 1648, serait à l’origine de la dissémination textuelle et figurative du geste.

L’autre centre d’intérêt majeur, cultivé par Marco Piccat depuis une trentaine d’années, est celui du pèlerinage médiéval et de la textualité qui s’y rapporte, de près ou de loin, avec un penchant particulièrement développé pour

Saint-Jacques-de-Compostelle. C'est donc fort à propos que Mercedes Brea («Santiago, de pescador y apóstol a caudillo militar», pp. 109-22) s'interroge sur la lente construction de l'image de l'apôtre comme *miles Christi*, «un caballero [...] que contribuye de modo eficaz en la conquista de territorios ocupados por infieles, por lo que se hace acreedor a recibir un tributo estable» (p. 121), et lie étroitement cette opération à la primauté – spirituelle, ecclésiastique et politique – à laquelle aspirait au XII^e siècle le siège compostellan dans le contexte ibérique. De son côté, Alison Stones revient sur la *vexata quaestio* des auteurs ou des compilateurs du *Liber sancti Jacobi* et de son cinquième livre, le guide de pèlerinage («Who Wrote the Pilgrim's Guide?», pp. 663-70), pour soutenir la candidature du *Rainerius* mis en avant par le ms. de Pistoia, Archivio di Stato, Documenti vari 27 – un clerc bien instruit et encore mieux introduit dans les cercles ecclésiastiques européens, qui finit sa carrière à Compostelle, sous Diego Gelmírez († 1140).

Hagiographie, traditions apocryphes et théâtre religieux ont nourri depuis toujours les enquêtes du savant honoré et il était donc attendu que de nombreuses contributions en fassent leur point de départ. On lit ainsi le rapport d'une plongée dans les *Flores Sanctorum* – les transpositions vernaculaires de la *Legenda aurea* rédigées en Espagne dans la seconde moitié du XV^e siècle ou plus tard – pour débusquer la part du macabre dans ces recueils, notamment dans les vies de saint ajoutées, qui s'avère tirer pour l'essentiel son origine de l'atrocité des hommes (Alex Borio, «I contenuti macabri nei *Flores Sanctorum*», pp. 99-107). Ou bien nous découvrons, grâce à Guido Gentile («Il buon ladrone nella raffigurazione del *descensus Christi ad inferos*», pp. 299-313), l'étonnante fortune dont a joui en Occident la figure du bon larron dans la représentation de la descente du Christ aux Enfers, entre le IV^e et le XVI^e siècle, lorsque la Contre-Réforme eut raison de ce personnage encore chéri par Albrecht Dürer ou Agnolo Bronzino, mais devenu suspect en raison de son lourd dossier apocryphe. Enfin, nous suivons avec délectation Franco Cardini («Un *ludus*, una *translatio* e una *epistula*. La teologia politica di Federico I fra l'Anticristo, i Re Magi e il Prete Gianni», pp. 123-44), qui, en partant des questions ardues de datation que pose le célèbre *Ludus de Antichristo* – le jeu du Jugement dernier sous-tendant, d'après le médiéviste, la mission de l'empereur, à savoir «chiudere l'era dell'esilio dell'umanità e ricondurla, con la Seconda Venuta del Cristo, alla Gerusalemme celeste» (p. 127), donc à dater de 1158-1167 –, raccorde plusieurs faits à haute teneur symbolique intervenus à la même époque (la translation des reliques des Rois mages de Milan à Cologne en 1164, la canonisation de Charlemagne par l'antipape Pascal III en 1165, la première diffusion en Europe de la *Lettre du prêtre Jean* [1164-1165], etc.) et dessine ainsi les contours eschatologiques et messianiques de la mission impériale telle que

conçue par Frédéric I^{er} Barberousse (1155-1190) et alimentée par la réflexion, la stratégie et les visées du puissant archevêque de Cologne, Renaud de Dassel († 1167).

Marco Piccat s'est assurément réjoui des mélanges riches et véritablement variés qui ont été publiés en son honneur. Nous partageons la même satisfaction.

Gabriele GIANNINI
Université de Montréal

***Les paysages sonores du Moyen Âge à la Renaissance*, sous la direction de Laurent HABLOT et Laurent VISSIÈRE, Rennes, Presses universitaires de Rennes (Histoire), 2016, 310 pp.**

Il volume miscellaneo *Les paysages sonores du Moyen Âge à la Renaissance*, curato da L. Hablot (École française de Rome – Université de Poitiers – CESC) e da L. Vissière (Université de Paris-Sorbonne – Institut universitaire de France) intende, attraverso il contributo di diversi autori, storici, musicologi e filologi medievali, di ricostruire il “paesaggio sonoro” della realtà quotidiana e di alcune specifiche situazioni (la guerra, il torneo, la festa ecc.) del Medioevo e del Rinascimento.

In «Introduzione» (scritta congiuntamente dai due curatori) ci si ricorda al concetto di *soundscape* formulato da Raymond Murray Schafer¹ negli anni Settanta del secolo passato, nozione che si riferisce alla componente acustica del sensibile percepita dall'uomo in un dato ambiente e che è stata punto di partenza di diversi studi. «C'est évidemment sur leur modèle qu'on a recherché les matériaux d'une histoire sonore depuis la plus haute Antiquité» (p. 10): tuttavia gli *historiens du sensible* (in particolare A. Corbin) hanno incontrato difficoltà maggiori nella ricostruzione di epoche antecedenti gli ultimi due secoli, a causa dell'aleatorietà dei documenti esistenti, della loro eterogeneità.

Il Medioevo ha scontato un'eccessiva superficialità nella considerazione dei suoi ambienti sonori, nonostante la centralità che il suono – e soprattutto la voce – deteneva nella cultura e nella percezione degli uomini di quei secoli, la cui vita era scandita da suoni di campane, il cui intrattenimento, come anche le informazioni, era veicolato attraverso dispositivi, se non meramente orali, comunque *aurali*, cioè condizionati dall'oralità e concepiti per essa al di là della loro com-

¹ R.M. SCHAFER, *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, New York, Knopf, 1977.

posizione per iscritto. La ricostruzione del “sensibile” medievale permette così il ripristino delle condizioni della cultura e della psicologia dell’uomo medievale, per cui «l’histoire du sensible rejoint celle des affects» (p. 11).

La prospettiva acustica permette di focalizzare l’attenzione degli storici sui rumori e i suoni che invadono, per esempio, lo spazio urbano, e soprattutto sulle attività umane attraverso i *cris* dei loro attori: «Les cris de Paris, qui relèvent autant de l’histoire que de l’histoire littéraire, de la musicologie et même de l’histoire de l’art, permettent des approches croisées» (p. 13). Lo studio dell’acustica medievale richiede dunque una riflessione condivisa da specialisti di diverse discipline.

L’altro centro del presente volume, oltre al *soundscape* cittadino, è la guerra e il gioco delle armi, il torneo cavalleresco: da una caratterizzazione ambientale si passa allo studio di una serie di attività umane caratterizzate dall’uso delle armi e della violenza (per quanto talvolta fittizia), alle loro espressioni sonore. Infine in rilievo sono messi anche una serie di “prodotti”, convenzionali e sociali, della vocalità medievale, cioè le bestemmie e i canti. Dunque si può dire che le tre parti in cui sono organizzati i contributi di questo libro ruotano rispettivamente attorno a tre fuochi: l’ambiente (*Ordre et désordre de l’espace sonore*), una specifica attività umana, nella fattispecie la lotta armata (*Chants de guerre et cris d’armes*), infine su determinati prodotti della vocalità (*De l’onomatopée au chant*).

Il primo intervento è firmato da Frédéric Billiet («Entendre les paysages sonores du Moyen Âge et de la Renaissance. L’approche musicologique»). Viene posta una sottile distinzione tra *environnement sonore subi* (suoni della natura, attività umane, trasporti) e *paysage sonore*, che esiste in quanto oggetto di descrizione, appropriazione ed elaborazione umana: «il s’agit d’abord de recenser les sons cités dans les archives afin de définir la culture auditive ordinaire des membres d’une communauté donnée et de comprendre les codes sonores partagés» (p. 20). Le fonti per la ricostruzione del paesaggio sonoro così definito, dei codici sonori, sono in primo luogo gli archivi, contenenti per esempio documenti con le disposizioni giuridiche relative alla regolamentazione dei suoni delle campane o delle attività giullaresche. Altrettanto utili allo scopo sono inoltre le immagini (si parla di «sonorité de l’image», p. 24), soprattutto degli strumenti musicali: riducendo la nozione di paesaggio sonoro ai soli suoni prodotti nello spazio pubblico, lo studioso può trovare indizi nelle raffigurazioni, poiché l’immagine permette di comprendere la collocazione entro lo spazio urbano dei suoni e dei dispositivi atti alla produzione dei suoni. I suoni del campanile, della festa, dello spazio urbano assumono per l’uomo medievale la forma di codice, essi sono segni che sa decifrare. Parallelamente allo studio delle opere musicali, la musicologia focalizza l’attenzione anche sulle condizioni della creazione della musica: in relazione a committenza e luogo della *performance*, l’opera musicale può assumere forme e caratteri diversi.

Per esempio basti pensare che «il faudra attendre la fin du XVI^e siècle pour que le silence soit exigé pour écouter les musiciens et inventer le concert au sens moderne du terme» (p. 38).

Laurent Vissière si occupa del «Paysage sonore de la ville assiégée». Egli ha «resserré [s]on champ d'investigation et privilégié un type de sources assez peu étudié en France, mais qui commençait à devenir important au XV^e siècle: le journal» (p. 44). In particolari si prendono in considerazione i diari quotidiani dell'Anonimo che descrive l'assedio di Orléans del 1429, quello relativo all'assedio di Rodi da parte dei Turchi (1480) e quello di Sancerre scritto da Jean de Léry (1573). L'obiettivo – richiamando le felici espressioni di J. Le Goff *tempo del mercante e tempo della Chiesa* – è ricostruire il paesaggio sonoro della città assediata, «le temps de la guerre». A ritmare la vita durante gli assedi sono i campanili, che avvertono la popolazione degli assalti e dei bombardamenti (a Rodi le campane segnalano anche il tipo di artiglieria usata dagli attaccanti). La *vie en mode obsidional*, all'interno della città, in cui sono asserragliati uomini e animali, è marcata da grida, musiche di guerra e dai dialoghi tra gli ambasciatori dei due schieramenti dall'alto e dal basso delle mura.

In «Le cri de la cité, le souverain et le chevalier dans quelques romans arthuriens», Sophie Albert analizza in alcuni romanzi cavallereschi i rapporti tra sovrano, eroe e popolo attraverso il *rumor* della folla urbana che parteggia di volta in volta per il re (e la sua fallace giustizia) e l'eroe (colpevole agli occhi degli uomini ma nelle grazie di Dio). *Li criz live par la cité* (v. 827) è il verso del *Tristan* di Bérout che esprime la diffusione delle dicerie, che gli autori del romanzo cavalleresco (gli altri testi oggetto di studio sono il *Tristan* in prosa e il *Roman de Guiron*) valutano in un'ottica aristocratico-cavalleresca: l'eroe non è mai colpevole e la «voix collective [...] peut être favorable ou hostile au héros accusé, [...] les rois peuvent choisir ou refuser d'accorder leur crédit. Cette voix peut être interprétée comme une mise en scène fictive de la *fama*, incarnée dans l'espace de la ville» (p. 71).

Il paesaggio sonoro della giustizia è l'argomento del saggio di Romain Tellez («À cor et à cri. Le paysage sonore de la justice, en France à la fin du Moyen Âge»): «la justice ancienne prêtait attention aux sons... elle met en œuvre tout une gamme de messages vocaux ou sonores (proclamations, cris, sons de trompe ou d'autres, instruments) et prête une oreille attentive aux expressions sonores du public (murmures, rumeurs, clameurs, injures, énoncés performatifs, probatoires ou répréhensibles)» (p. 73). La coerenza di questo paesaggio sonoro viene illustrato attraverso le diverse funzioni dei messaggi sonori ufficiali: pubblicazioni di decisioni giudiziarie, atti, aste dei beni venduti in pubblico. Un'altra sezione si occupa della *mise en œuvre* di questi messaggi grazie a un personale specializzato, a determinati mezzi materiali, a una cerimonialità. Infine viene presa in considerazione la gestione dello spazio sonoro: chi ha il diritto di parlare o il dovere

di restare in silenzio, l'importanza delle occasioni e dei luoghi in cui i messaggi vengono trasmessi, la reazione dei singoli o del pubblico alle sentenze.

Karin Ueltschi si occupa invece di un paesaggio sonoro di genere completamente diverso: quello dei morti («Oui ou non, les morts font-ils du bruit?»), quindi non suoni reali, ma che divenivano tali nel folklore e nella superstizione medievale. L'esempio scelto è la sonorità della *Mesnie Hellequin*, il corteo chiasoso dei defunti, comprendente uomini, guerrieri, donne e bestie, animati da uno spirito demoniaco. Ma nella versione di Gautier Map, comunque minoritaria, la *familia* dei defunti atterrisce i vivi con un *attonitus silencius*. Tale «dimension carnavalesque et mythique», costituisce una emanazione dell'inferno: il corteo è accompagnato dai rumori della furia degli elementi, tempeste per esempio. La processione demoniaca è associata anche alle *artes mechanicae*, in quanto a provocare strepito sono anche gli strumenti e gli oggetti che gli esseri oltremondani usano per atterrire i vivi. Il rumore, il suono che non conosce limiti, «c'est là l'outil le plus commode dont peuvent disposer les morts, plus commode que l'apparence qui nécessite la clarté du jour» (p. 110).

Il primo saggio della seconda parte – dedicata in modo specifico ai suoni della guerra – è curato da Alain Marchandisse e Bertrand Schnerb («Chansons, ballades et complaintes de guerres au xv^e siècle: entre exaltation de l'esprit belliqueux et mémoire des événements»). Il tema è quello dei componimenti poetici scritti all'indomani di una battaglia, che si possono ripartire tra compianti e lamenti (in caso di sconfitta) e canzoni che esaltano i fatti e il principe che è uscito vincitore dallo scontro. Adottando un principio cronologico, gli autori passano in rassegna la produzione poetica borgognona alla metà del XV secolo, avente in particolare per argomento le lotte tra inglesi e francesi. Gli esempi scelti «montrent que, dans la production des chansons de guerre, la variété vient surtout du fait que chaque chanson est une "pièce d'actualité", collant à des événements présentés de manière à soutenir le moral des combattants, à railler et avilir l'ennemi et, éventuellement, à délivrer un message simple lié à la propagande de guerre» (p. 123). Questo carattere effimero non esclude però che alcuni testi, specialmente quelli composti in lode di un signore, potessero avere una posterità, sancita anche dalla messa per iscritto delle parole e del loro accompagnamento musicale.

Si muove nell'ambito della cultura e della pubblicitaria borgognona anche Élodie Lecuppre-Desjardin («L'histoire de la principauté de Bourgogne en chansons: une propagande bien orchestrée»). Il contesto della Guerra dei Cent'Anni e delle guerre civili del XV secolo che scossero la Borgogna e le terre limitrofe fu l'occasione e il motivo di un'accelerazione della produzione di canzoni a scopo di propaganda o strettamente legate a fatti d'attualità – morti di personaggi eccezionali, rivolte, battaglie, tradimenti, feste. Dopo una breve definizione della documentazione utilizzabile, si passa a una sintetica rassegna delle caratteristiche

di questa arte della comunicazione che si sviluppa in particolar modo alla corte di Carlo il Temerario.

Jonathan Dumont («Expressions verbales de la présence française en Italie entre XV^e et XVI^e siècles») riflette sulla poesia politica e di propaganda composta negli anni delle Guerre d'Italia, nelle quali poeti come Luigi Alamanni – italiano ma al servizio di Francesco I – si facevano portavoce dell'ideologia della “Franco-Italia”, un'assimilazione morale delle popolazioni italiane ai sudditi francesi con cui i sovrani d'Oltralpe mascheravano le loro pretese territoriali nella Penisola presentandosi come liberatori dal giogo straniero. Lo scopo dell'articolo è analizzare le manifestazioni vocali (grida, esclamazioni, lamenti, pianti) con cui tale produzione poetica cerca di propagandare quell'ideologia; tale esame è condotto attraverso i contesti (militari: prima, durante e dopo la battaglia; urbani: le manifestazioni delle folle in favore dei francesi e dei sovrani) e i temi che sono sfruttati per propugnare la fusione degli italiani con i francesi (l'amore, la pace, la libertà), ideologia destinata a essere superata dagli eventi stessi della guerra.

Laurent Hablot in «Cris de guerre et armes. Formes et fonctions de l'emblème sonore médiéval» descrive la realtà del grido d'armi, laddove questo abbia nel Medioevo feudale e cavalleresco una funzione di “segno” (le fonti parlano per questa tipologia di suoni di *signum* o *enseigne*), di emblema, assieme alle bandiere o alle divise indossate, all'interno della panoplia araldica; gridi che permettono di riconoscere un partito, una famiglia, un singolo cavaliere nella mischia della battaglia o nel torneo; voci che non sono più solo *paysage sonore* ma anche *patrimoine sonore*.

«“Or oyez...”». Les hérauts d'armes dans l'espace sonore» di Torsten Hiltmann tratta il tema della miscellanea attraverso uno studio degli araldi: nella prima parte del lavoro essi sono esaminati in relazione alla comunicazione orale in generale, nella seconda parte ci si concentra su alcune situazioni specifiche e su alcuni determinati compiti di questa figura professionale. L'araldo infatti non si limita a riferire con la propria voce un messaggio, ha anche una funzione visuale (è presente alle cerimonie pubbliche), è un simbolo (porta le insegne di qualcun altro) ed è anche produttore di testi, in quanto è incaricato, alla fine del Medioevo, di scrivere relazioni sui tornei a cui presenzia. L'araldo è dunque il centro di un «véritable paysage de représentation» (p. 182); «le paysage sonore était, au Moyen Âge, un espace public utilisé à des fins politiques, non seulement dans le cadre de la communication, mais aussi, en particulier, dans celui de la représentation» (p. 184): tale paesaggio sonoro, e con esso anche la figura dell'araldo, sono destinati a declinare con la diffusione della scrittura a tutti i livelli operata dalla stampa.

La produzione teatrale comica francese attorno al 1500 è il tema affrontato da Olivier Halévy («Paysage sonore et écriture dramatique: les onomatopées dans le théâtre comique autour de 1500») ed apre la terza sezione del volume, dedicata

ai testi musicati, cantati e recitati. «Alors que les onomatopées étaient jusque-là presque toujours cantonnées à l'imitation épisodique de quelques cris d'animaux, elles sont subitement utilisées pour représenter sous des formes parfois très développées des bruits beaucoup plus variés, qui vont de la sonnerie des cloches au grincement des chaussures ou à l'eau qui coule» (p. 187). Le onomatopee del teatro comico (una vera e propria *sonographie*) rivelano, oltre che il paesaggio sonoro dell'"autunno del Medioevo", anche l'espressività della cultura popolare orale, che si appropria in maniera ludica dell'universo sonoro.

David Fiala apre il suo scritto «Cris et mots crus de la polyphonie du XV^e siècle. Contribution à la généalogie du réalisme musical avant Janequin» con una riflessione dedicata agli stimoli prodotti dal concetto di *soundscape* formulato da Schafer nel 1977 all'interno della musicologia, per la quale i prodotti musicali sono l'oggetto centrale della ricerca. L'esame del rapporto tra musica e paesaggio sonoro consiste nel collocare nel loro contesto sociale, fatto di suoni e rumori, i canti e le canzoni d'una determinata epoca. Secondo D. Fiala, il presente volume è l'occasione per proporre «une autre écoute de la musique, conçue non comme un élément de ces paysages parmi d'autres, mais, à un second niveau, réflexif, comme un témoignage, une source d'information, voire une forme de discours sur ces paysages» (p. 204). Infatti il Rinascimento francese offre nella produzione canora di Clément Janequin una serie di canzoni definite *descriptives* o *imitatives*, in cui vengono riprodotti suoni di ambienti o eventi. Lo studio proposto da Fiala si mette alla ricerca di tracce di realismo musicale nella produzione dei compositori che precedono Janéquin, il quale iniziò la sua attività attorno al 1510.

Martine Clouzot in «Cris et musicalités des jongleurs et des fous dans les manuscrits enluminés (XIII^e-XIV^e siècles)» sceglie «d'étudier la musicalité des images à partir des figurations des jongleurs et des fous musiciens dans les livres de prières» (p. 229) dei secoli XIII e XIV, cioè salteri e libri d'ore. La ricerca, inevitabilmente interdisciplinare, intende far emergere le forme visuali della produzione sonora, come il paesaggio sonoro venga mediato ai lettori attraverso l'immagine miniata. In aggiunta, vengono anche prese in considerazione le raffigurazioni naturalistiche di animali e uccelli che contribuiscono a creare una sovrapposizione visuale e sonora tra macrocosmo della Creazione e microcosmo della pagina scritta e del canto religioso.

Il saggio «"A chant et à cris": l'interprétation des *cacce* italiennes du XIV^e siècle dans les enregistrements discographiques» di Isabelle Ragnard continua la riflessione dei saggi precedenti sull'onomatopea e la registrazione letteraria di gridi e suoni realistici. Il genere letterario e musicale di cui si occupa è quello delle cacce italiane trecentesche, forme artistiche in cui vengono riprodotte in forma naturalistica pittoresche situazioni venatorie, anche se il termine tecnico *caccia* finisce per estendersi alla rappresentazione di altre tipologie di scene (pe-

sca, incendi ecc.). Tali componimenti erano farciti spesso con suoni che imitavano le “voci” che animavano tali situazioni nella realtà. Il problema che viene sottolineato è quello della riproduzione di questo aspetto espressivo delle cacce nella registrazione con tecnologie odierne.

Christelle Cazaux-Kowalski («Éclats de voix, éclats de joie: le chant liturgique et le cri de la foi») affronta la questione dell’espressività dei canti liturgici che, lungi da richiedere sobrietà da parte dei cantori, potevano invece stimolare espressioni emotive. Tali irruzioni vocali nel canto liturgico potevano realizzarsi in due modi: attraverso una vocalità non verbale, passaggi del canto puramente melismatici e privi di supporto testuale; attraverso quei testi che si basano su melodie che si staccano per forma e stile dal canto gregoriano e che quindi permettono una maggiore espressione vocale per i cantori.

Il saggio di Nelly Labère («“Retiens la nuit pour nous deux...” Réflexions sur la chanson d’aube de la langue d’oïl») è incentrato sul genere dell’*alba* nella poesia oitanica. Il genere si basa su una situazione sonora e vocale, ossia le espressioni di dolore degli amanti costretti dall’avvento dell’alba a separarsi. «Notre proposition, entend donc utiliser *Gaite de la Tour* non pas comme une étude de cas destinée à illustrer le lien entre cri et chanson, mais comme un parcours heuristique autour d’une chanson hapax qui interroge les limites entre la théâtralisation et la performance, la nuit et le jour, la chanson et le cri, le langage figuré et l’onomatopée» (p. 280). La continuità di genere tra Sud e Nord della Francia avviene nel quadro di una proposta polifonica: «C’est la confrontation de ces deux voix, poétique et structurée, onomatopéique et plurielle, qu’oscille cette chanson tout à la fois combat poétique et cri d’amour» (p. 285).

L’ultimo saggio è a opera di Jean-Marie Fritz («Paysages sonores et littérature médiévale: fécondité et fragilité d’une rencontre») e svolge quasi la funzione di conclusione. Infatti si riprende la riflessione, abbozzata nell’introduzione, sulla effettiva possibilità di realizzazione di *sounds studies* nell’ambito storico e storico-letterario. Le fonti sono di tre generi – materiale archeologico (oggetti e strumenti), iconografico (immagini di strumenti musicali) e testi (che evocano un fenomeno sonoro) – ma «le paysage sonore ne peut être qu’*imaginé*» (p. 290) e resta virtuale. Come può essere allora risolto il problema dell’approccio al paesaggio sonoro attraverso la letteratura? «Deux démarches s’offrent au chercheur: la première consisterait à prendre en compte le son *du* texte, le texte comme événement sonore, à savoir les jeux de sonorité [...]; la seconde privilégie les sons *dans* le texte. [...] ici l’on se concentre sur la *re-présentation* du son dans le corps-même, dans la gangue du texte» (p. 292), strada che l’autore ritiene più feconda, poiché nei testi domina una *estetica* (nel senso di “sensazione”) sonora oltre che visuale. Le descrizioni sonore – nonché lo stesso concetto di *paesaggio* – cominciano a emergere nel XIV secolo, sulla scorta della pittura duecen-

tesca del paesaggio e dell'interesse umanistico per l'ambiente che circonda il soggetto narrante, come dimostrano alcune descrizioni soggettive di Petrarca del paesaggio sonoro.

In chiusura si può dire che la miscellanea affronta coraggiosamente un problema pressoché insolubile (il recupero del suono attraverso la parola scritta) attraverso una pluralità di approcci interdisciplinari – anzi, si dovrebbe dire, in coerenza con l'argomento trattato, una pluralità realmente *polifonica*. A monito ed emblema della natura ipotetica, quasi illusoria, di questo faticoso sforzo ricostruttivo, vengono menzionati idealmente *in limine* (nell'introduzione) e *in cauda* (nell'ultimo saggio) due *adynata* tratti da Boccaccio e da Baldassarre Castiglione: da una novella del primo, l'immagine dell'ampolla di frate Cipolla contenente i rintocchi delle campane del Tempio di Salomone; dal secondo, l'aneddoto delle parole che in Russia gelano a causa del freddo e che “fluiscono” solo quando scongelate.

Andrea GHIDONI
Università degli Studi di Macerata

Ponctuer l'œuvre médiévale. Des signes au sens, études réunies par Valérie FASSEUR et Cécile ROCHELOIS, Genève, Droz, 2016 (Publications romanes et françaises CCLXVII), 718 pp.

L'ouvrage collectif, dont les études ont été réunies par Valérie Fasseur et Cécile Rochelois, porte sur la ponctuation au Moyen Âge, et plus précisément sur la lecture et la compréhension de la ponctuation des œuvres médiévales et l'établissement de cette dernière dans les éditions de ces textes.

Les deux chercheuses dressent, en introduction, un état de l'art succinct de la ponctuation en rappelant les études majeures qui, ces trente dernières années, ont fait de ce sujet un véritable champ de recherche en linguistique et en philologie, mais aussi en littérature. Elles illustrent de quelques exemples bien choisis les problèmes qui concernent à la fois l'interprétation de la ponctuation médiévale et les choix de l'éditeur moderne concernant cette dernière (la conserver, la modifier), sur lesquels les auteurs reviendront au long de l'ouvrage. Elles soulignent que le recueil rend compte de la variété des pratiques de ponctuation – imputable au lieu, à l'époque, mais aussi à la langue, au genre et à la forme (vers et prose).

Ce volume propose trente-cinq contributions, réparties en trois parties. La première porte sur le rôle de la ponctuation dans l'oralisation du texte; la question du rapport entre écrit et oral est toujours prégnante. La deuxième et la troi-

sième se recourent un peu puisqu'elles interrogent toutes les deux les rôles de copiste et d'éditeur, acteurs de premier plan dans la transmission d'une œuvre. La différence entre l'une et l'autre réside dans le contraste des objets d'étude et des approches: les enquêtes de la deuxième partie sont plus philologico-linguistiques et certaines d'entre elles sont élaborées à partir de corpus, alors que les articles de la troisième partie, peut-être plus littéraires, se concentrent sur l'étude d'une tradition textuelle et de ses spécificités. Toutefois, la distinction est ténue et les deux parties forment en fait un ensemble cohérent. Nous soulignons l'agencement méticuleux des contributions: chacune d'entre elles semble avoir un lien avec celle qui la précède ou la suit. Le grand nombre d'articles engendre de nécessaires répétitions, qui tendent toutefois à renforcer les hypothèses des chercheurs.

La première partie, intitulée «Donner à voir et à entendre le sens», comprend dix contributions et traite des rapports entre la ponctuation, le rythme et la diction ainsi que de la ponctuation de la musique. En cela, très spécialisée, elle est parfois difficile à suivre pour un lecteur qui ne serait pas familier du vocabulaire de l'écriture musicale (et plus généralement pour qui ne connaîtrait pas la musique médiévale).

L'ouvrage s'initie par une contribution de Gilbert Dahan, portant sur la ponctuation de la Bible aux XII^e et XIII^e siècles. Il y explique d'abord la fonction des signes de cantillation dans la lecture critique de la Bible hébraïque, puis celle des signes de ponctuation dans les textes de la Bible latine. Gilbert Dahan esquisse quelques réflexions sur le lien entre ponctuation et intonation en analysant le lectionnaire de l'office dominicain du ms. XIV LI Santa Sabina de Rome et établit une comparaison entre les signes massorétiques et les ponctèmes du lectionnaire. Ensuite, il mène une enquête convaincante portant sur un objet d'étude original: les correctoires dominicains du XII^e siècle. L'auteur focalise son attention sur les remarques des médiévaux qui portent sur la ponctuation des lieux censés attirer un marquage: les interrogatives et les coupures de verset. La présentation semble indiquer que les exégètes du Moyen-Âge, comme les chercheurs qui contribuent à cet ouvrage, portaient une véritable attention à l'interprétation de la ponctuation. Ainsi, en s'appuyant sur une diversité de sources bibliques impressionnante mais en maintenant une trajectoire de recherche rectiligne, Gilbert Dahan montre bien combien le sens dépend de la ponctuation, *a fortiori* dans un texte aussi sujet à l'interprétation.

L'enquête d'Elsa Marguin-Hamon se situe dans la lignée directe de celle de Gilbert Dahan puisqu'elle porte sur l'*Ars lectoria Ecclesie* (1234) de Jean de Garlande, texte visant à enseigner la lecture à l'Église. La chercheuse rend d'abord compte des réflexions autour de la modulation de la voix et des pauses contenues dans le traité, puis, en comparant l'*Ars lectoria Ecclesie* à d'autres écrits, plus anciens, elle montre que le texte de Jean de Garlande témoigne d'une évolution

lexicale et théorique et est enrichi de nouveaux outils de ponctuation (empruntés à différents champs, dont la métrique et la musique).

Violaine Anger, dans un article assez conséquent, présente plusieurs façons d'envisager la profération des textes à partir de l'analyse de trois textes. Elle confronte l'*Évangile selon saint Matthieu* (ms. BnF latin 8849), supposément copié pour être lu la nuit de Noël, à l'*Évangile de saint Luc* (BSB Clm 9543), et plus particulièrement au chant *Psalle modulamini* qu'il contient. La grande originalité du travail tient en la comparaison entre ces deux textes copiés au IX^e siècle avec un traité d'apprentissage de la lecture du XIX^e siècle à destination des enfants et que l'on doit au Révérend père Louis Dominique Champeau. Ce corpus constitué de trois documents qui témoignent de proclamations différentes et diversement marquées lui permet de dépasser largement le cadre de son enquête et de proposer des réflexions sur le rôle de la ponctuation dans le passage d'un *medium* à un autre et sur ce que la ponctuation dit de la conception du rapport entre l'écrit et l'oral, entre le lire et le dire. La question de la construction du sujet lisant est aussi posée, dans une perspective diachronique. Violaine Anger interroge la fonction de l'écrit et le rapport d'un texte à son oralisation en faisant quelques détours par l'histoire de l'écriture, ou plutôt de la mise en texte. Enfin, elle fait résonner la *parole* et le *chant*, et évoque les évolutions d'abord conjointes de deux systèmes: celui de la notation musicale et celui de la ponctuation. En s'autonomisant progressivement l'un de l'autre, le premier se rapprochera de la diction, l'autre de la syntaxe.

C'est la musique qui fait le lien entre l'article de Violaine Anger et celui de Florence Mouchet. Cette dernière chercheuse retrace les pratiques de ponctuation musicale (religieuse et profane) en diachronie à partir du IX^e siècle et montre, reproductions de manuscrits à l'appui, l'évolution de l'organisation de la page vers plus d'ajustement et de clarté entre la ligne musicale et le texte et vers plus de sens rythmique. Comme l'évoquait aussi Violaine Anger, l'évolution dans les pratiques de ponctuation (du texte et de la musique) témoigne d'une disjonction progressive – ou d'une possibilité de disjonction – entre les deux rôles de poète et de musicien.

Olivier Bettens examine le ms. BnF fr. 25566 contenant les œuvres d'Adam de la Halle et rend visibles les différents systèmes de mise en page et de ponctuation qui cohabitent dans le manuscrit, selon qu'il s'agit de passages avec ou sans musique. Il en rend compte en faisant préalablement une distinction explicite entre les réseaux *graphique*, *métrique* et *musical*, déjà sous-tendue, parce que nécessaire pour analyser ces textes à lire et à chanter, dans les contributions précédentes.

L'article de Federico Saviotti se distingue des précédents. Il ébauche une réflexion sur la ponctuation dans les *Vers de la Mort* d'Hélinand (fin du XII^e siècle) et les *Vers du Monde* de Watriquet de Couvin (début du XIV^e siècle) à

la lumière d'une étude de la scansion de ces vers et en adoptant une approche philologique; l'enquête – même s'il est question de rythmique – aurait ainsi pu trouver sa place dans une autre partie. La position de l'auteur est audacieuse puisqu'il émet l'hypothèse (toutefois nuancée), en s'inscrivant contre Malcolm B. Parkes, que la ponctuation pourrait être conservée, au moins partiellement, dans le processus de copie d'un manuscrit. Son travail en tout cas semble le montrer, même si les lieux ponctués communs aux différents témoins n'étonnent pas; la ponctuation y est utile pour l'interprétation de la syntaxe ou du rythme des vers et pourrait donc s'expliquer par polygénèse (enjambement, coupe).

Pascale Bourgain, dans la contribution suivante, affirme également qu'un scribe peut être influencé par la ponctuation de son modèle (p. 152). Elle explore le *Corpus rhythmorum musicum saec. IV-IX* édité par Francesco Stella afin d'analyser le fonctionnement de la ponctuation dans les poésies rythmiques latines d'époque mérovingienne ou carolingienne dans une perspective diachronique. Les très nombreux exemples qu'elle présente illustrent la variance des pratiques de ponctuation de ces textes, imputable à la fois aux habitudes des scribes, à leur compréhension du texte (qui n'est pas nécessairement bonne; la ponctuation peut-être fautive) et à l'influence du modèle. L'analyse de ce corpus, homogène sur le plan générique, permet de souligner quelques récurrences et de dessiner une évolution dans les usages de ponctuation. D'un côté, ces textes sont assez peu ponctués, surtout en comparaison avec la prose. D'un autre, en diachronie, on remarque que, d'abord rythmique, la ponctuation tend à devenir syntaxique lorsque les textes sont interprétés comme de la prose et que le rythme n'est plus perçu. L'enquête révèle les possibles des études de corpus pour des analyses contrastives; les ressemblances et différences mises à jour permettent de comprendre le système de ponctuation de la poésie rythmique dans sa variance et son évolution.

Plus ciblé, le travail d'Anne-Zoé Rillon-Marne se concentre sur un signe musical de la notation carrée, le *tractus*, dans le conduit monodique. Elle s'appuie pour cela sur un manuscrit de musique latine copié au XIII^e siècle (Biblioteca Laurenziana, Pluteus 29.1). La chercheuse distingue trois types de lieux où apparaît le *tractus*. En fin de vers, le *tractus* ne marque pas seulement la respiration mais aussi la structure. Lorsqu'il est confronté aux apparitions des points, sur la chaîne textuelle de ponctuation, la concordance entre les deux systèmes de ponctuation peine à être révélée, ce qui indiquerait que la structure du texte est indépendante du mouvement mélodique. À l'intérieur du vers, le *tractus* est véritablement polyfonctionnel et peut avoir une fonction visuelle et participer de l'expression ou de l'intention musicale. Enfin, en contexte mélismatique, il est séparatif et finit par figurer un silence. Le cadre de cette étude est resserré, ce qui rend fine l'analyse des exemples.

L'article de Gilles Dulong doit se penser dans la continuité du précédent. Comme Anne-Zoé Rillon-Marne, il compare la ponctuation textuelle et la ponctuation musicale, sans néanmoins se limiter au *tractus* et à partir d'un corpus plus large de chansons du XIV^e (plus particulièrement dans la ballade). Il établit des parallèles entre ponctuation musicale, rythmique, versification (à l'intérieur du vers, elle peut marquer les césures et le rythme des vers, à l'extérieur la structure poétique) et expression. À l'instar d'autres chercheurs dans cette section, il souligne qu'il arrive que la ponctuation musicale soit complètement indépendante du texte – dissociation d'autant plus forte que musique et texte ne sont pas copiés par le même scribe.

La recherche d'Estelle Ingrand-Varenne, si elle est cohérente avec le titre de la première partie, vient rompre le continuum bien mené de la section dans laquelle les études musicales avaient suivi celles portant sur les textes sacrés. Elle porte sur l'interponctuation, ou acte de séparer les mots, souvent par l'usage des trois petits points verticaux dans les documents épigraphiques médiévaux – ce qui diffère donc grandement de la ponctuation des textes contenus dans les manuscrits à la même époque. Pour elle, c'est l'usage de la capitale qui amène l'utilisation d'une ponctuation plus marquée qu'un blanc. Sporadiquement, d'autres signes accompagnent les trois petits points: ils peuvent parfois encadrer des notations numériques, indiquer les bornes du texte ou marquer la frontière entre les vers. Comme le signale l'auteure en conclusion, les enquêtes portant sur l'épigraphie gagneraient à être multipliées, puisqu'elles révèlent des informations sur ce qu'elle appelle le «donné à lire» (p. 229), sur les pratiques de lecture qui diffèrent de celles des manuscrits.

La deuxième partie du recueil, «Copistes et éditeurs à l'œuvre», comprend treize articles et prend deux directions. Elle est d'une part une réflexion sur le travail de ponctuation des copistes et sur l'interprétation de leurs systèmes (nous soulignons la pluralité de *systèmes*). D'autre part, elle collecte des observations concernant le rôle de l'éditeur dans l'établissement du texte et de sa ponctuation. C'est dans cette section que sont majoritairement contenues les contributions présentant des considérations linguistiques, relativement peu nombreuses au vu du nombre d'articles. On peut peut-être l'expliquer par un effort constant de penser conjointement les deux facettes du titre: «Ponctuer l'œuvre médiévale» en tant que scribe et en tant qu'éditeur, ce qui donne la priorité aux approches philologiques.

Francis Gingras, dans le premier article de cette deuxième partie, interroge les fonctions des signes de ponctuation à la lumière du genre littéraire et de la forme (en vers ou en prose). L'étude comporte deux volets distincts et se situe toujours dans une perspective contrastive. Dans un premier temps, il étudie la ponctuation dans un corpus homogène sur le plan générique, le *Nouveau Recueil*

*complet des fabliaux*¹. Il remarque que la ponctuation est rare dans ces textes en vers et dépend, comme attendu, des habitudes du copiste. Il dégage quelques éléments intéressants pour la diachronie du français. D'abord, les manuscrits les plus récents sont les plus ponctués, avec plus de systématisme; il y voit une possible influence de la prose. Ensuite, il expose le cas intéressant du manuscrit L (Paris, BnF, fr. 1635), dans lequel la ponctuation aurait un rôle qu'il qualifie d'oratoire, car elle souligne le syntagme et va donc de pair avec l'évolution phonétique. Dans un deuxième temps, il extrait l'un des manuscrits du corpus (Paris, BnF, fr. 12581), qui est un recueil, pour l'examiner dans son intégralité et comparer l'emploi de la ponctuation dans différents genres littéraires. Les trois scribes qui ont copié ce manuscrit utilisent toujours les mêmes signes, mais les valeurs des signes changent selon la nature et la forme du texte. En conclusion, il souligne que les paramètres qui ont une influence sur les emplois de la ponctuation sont nombreux et dépassent le cadre strictement poétique ou grammatical (format du manuscrit et pratiques de lectures, par exemple).

Le corpus de Danièle James-Raoul est plus restreint puisqu'elle se limite à l'analyse d'un manuscrit du *Roman de Silence* de Heldris de Cornuaille (Nottingham WLC/LM/6), mais le témoin en question est amplement ponctué. L'enquête montre que l'analyse de la ponctuation d'un manuscrit peut fournir des éléments de datation de la copie, au même titre qu'une analyse de la langue. Pour cela, l'auteure procède à un inventaire des signes et énumère précisément chacune de leurs fonctions (grammaticale, mélodique, rythmique, musicale, stylistique, énonciative, diacritique), qui souvent se combinent. Puis, elle les confronte aux études portant sur la ponctuation, ce qui permet de situer les pratiques du copiste du manuscrit par rapport à l'évolution générale de la ponctuation. Le système de ponctuation du manuscrit n'est pas complètement régulier mais Danièle James-Raoul montre des récurrences claires qui nous assurent que la ponctuation n'est jamais laissée au hasard et est toujours signifiante. Elle propose et justifie en outre, en convoquant des exemples qui illustrent ses analyses, des choix de ponctuation moderne correspondant à ces signes médiévaux.

Yan Greub part de sa contribution au projet éditorial de l'*Ovide moralisé* pour étudier le rôle des lettrines et proposer des pistes de réflexion quant à leur intégration dans les éditions modernes (ou, à tout le moins, quant à leur traitement dans l'introduction linguistique). En déchiffrant leur fonctionnement, il propose une distinction intéressante entre les conditions *négatives* d'apparition des lettrines (en début de couplet, de phrase, de proposition, ou pour des raisons de régularité) et les conditions *positives* (de structuration et d'articulation du

¹ Nico VAN DEN BOOGARD et Willem NOOMEN (éd.), *Nouveau recueil complet des fabliaux*, Assen, Van Gorcum, 1983.

récit, de soulignement, de repérage textuel et énonciatif). Ces dernières peuvent prendre le pas sur les conditions *négatives*; l'apparition des lettrines n'en est alors que plus éloquente. Si une étude contrastive des lettrines dans les témoins qui constituent la tradition textuelle ne permet pas de fournir des éléments solides pour élucider cette dernière, elle permet en tout cas de la confirmer et de constater que l'emploi de ces signes guide la structuration textuelle et, partant, sa compréhension.

Après une longue introduction portant sur le *Decameron* de Boccace et sur *Le livre des cent nouvelles* (traduction du premier texte en français par Laurent de Premierfait), la recherche de Simone Ventura s'articule en deux mouvements. D'abord, elle porte sur les éléments de partition du *Livre des cent nouvelles* à partir d'une analyse du manuscrit de la Biblioteca Apostolica Vaticana, Pal. Lat. 1989; ensuite, elle vise à comparer le texte de Laurent de Premierfait à sa source. Simone Ventura montre que le manuscrit de la Vaticane est, en quelques lieux, encore plus finement structuré – ou en tout cas il l'est différemment – que les manuscrits contenant le *Decameron* préparés sous la vigilance de Boccace. La question latente de l'article est celle déjà posée par Yan Greub: comment rendre compte de ces éléments de hiérarchisation en éditant ces textes? La réponse reste en suspens.

L'étude de Nicolas Mazziotta s'inscrit dans un cadre théorique linguistique solide, ici seulement esquissé mais qui invite à lire sa thèse². Elle porte sur l'analyse de la ponctuation dans deux textes d'une même charte, documents datés du 2 août 1268. L'objet d'étude (les chartes) rend l'analyse originale et l'approche linguistique de Nicolas Mazziotta (qui s'ajoute aux considérations philologiques) implique que, dans cette enquête, la ponctuation ne soit pas prise dans son acception la plus large. Les signes qu'il présente ont les mêmes emplois dans les deux chartes mais, dans les parties qui n'appellent pas un marquage stéréotypé, ils n'apparaissent pas toujours aux mêmes endroits; cela rend compte de la variation normale (essentiellement syntaxique) dans le système de ponctuation du XIII^e siècle. La ponctuation est donc ce qu'il appelle une *spécification graphique facultative* (p. 312). Après avoir exposé les problèmes liés à l'édition électronique, dans la dernière partie de son travail, Nicolas Mazziotta pose non seulement la question philologique qui constitue le fil rouge des contributions précédentes mais propose, en plus, trois solutions concrètes qui permettent de donner à voir la variation du système de ponctuation dans une édition, en exposant leurs avantages et leurs inconvénients.

² Nicolas MAZZIOTTA, *Ponctuation et syntaxe dans la langue française médiévale: étude d'un corpus de chartes originales écrites à Liège entre 1236 et 1291*, Tübingen, Niemeyer, 2009.

Le corpus d'Hélène Biu se démarque lui aussi: il est constitué de traductions en langue d'oïl de la *Summa super Codicem d'Azon* (la *Somme Acé*). La chercheuse étudie la ponctuation dans ces textes, qui donne plusieurs types d'informations. La ponctuation de structuration pourrait être un indice sur la façon d'appréhender le texte et d'y circuler, ce qui est d'autant plus intéressant dans le contexte universitaire de transmission de ces manuscrits. La ponctuation phrasique dans les manuscrits de son corpus témoigne de divergences attendues, mais aussi d'un certain nombre de convergences (dans le marquage énonciatif ou de l'énumération, par exemple). Pourrait-il s'agir d'une ponctuation propre aux textes juridiques? L'auteure affirme que cela reste encore à démontrer. En effet, les similitudes ne vont pas nettement, en ce qui concerne le marquage syntaxique en tout cas, à contre-courant des pratiques de l'époque.

Olivier Collet se livre à l'analyse de la ponctuation dans un recueil (Paris, BnF, fr. 1553; rédigé dans les environs de Cambrai vers 1285), rendue possible par le traitement du texte par le logiciel Hypercodex Editor. L'édition électronique du manuscrit élaborée à l'Université de Genève permet au lecteur de faire apparaître la ponctuation originale s'il le souhaite. Le manuscrit étudié a été copié par quatre mains. Le premier scribe s'est chargé de la copie de deux tiers du recueil, qui contiennent des textes de formes et de genres différents. Ainsi, le corpus permet d'observer les récurrences et les divergences des pratiques de ponctuation d'un même scribe en fonction du texte qu'il copie, mais aussi de mettre à l'épreuve la stabilité des usages de différents copistes pour un même type de texte. Olivier Collet arrive aux mêmes conclusions que la plupart des chercheurs dans cet ouvrage: la ponctuation médiévale n'est pas stable (elle varie entre les systèmes des copistes ou au sein d'une même copie effectuée par une même main), mais certains facteurs appellent des marquages particuliers, qu'il expose synthétiquement et clairement dans la conclusion de son enquête.

Yasmina Foehr-Janssen compare et critique la ponctuation métaphrastique structurante des éditions du *Roman des sept sages* en vers. En s'appuyant sur des exemples issus du roman, puis du prologue, elle propose des alternatives de ponctuation, préparant avec Mary B. Speer³ au moment de la rédaction de l'article une nouvelle version, française, de l'édition de cette dernière. La ponctuation doit être cohérente sur le plan narratif et rendre compte de la segmentation des événements et des étapes dans des passages présentant un fort degré formulaire sans contrevenir au rythme ni au sens.

Cinzia Pignatelli, au moyen d'une étude de la ponctuation, fait ce qui pourrait s'assimiler à un compte-rendu de l'édition critique de la *Relation de la prise*

³ L'édition est aujourd'hui publiée: Mary B. SPEER et Yasmina FOEHR-JANSSENS (éd.), *Le Roman des sept sages de Rome*, Paris, Champion, 2017.

de *Saint-Jean d'Acre* (fol. 145-169 du ms. BnF, fr. 24430) établie par Nancy Vine Durling. En confrontant l'édition de cette chercheuse à la grammaire de la langue ancienne et à la source latine du texte, elle révèle plusieurs obstacles à la compréhension du texte introduits par l'éditrice en ponctuant malheureusement. En outre, elle relève de nombreux exemples montrant que la ponctuation originale du manuscrit, donnant pourtant parfois des clefs de lecture, n'a pas été comprise.

Thomas Verjans, s'il salue l'essor des études linguistiques portant sur la ponctuation (en citant les travaux les plus importants dans ce domaine), constate *a contrario* la rareté des réflexions concernant l'établissement de la ponctuation dans l'entreprise éditoriale – les philologues se contentant souvent de respecter les principes de ponctuation édictés par les ouvrages de référence. L'étude de Thomas Verjans s'inscrit dans le domaine de la linguistique diachronique. Il expose une série d'exemples tirés de diverses éditions dans lesquels la ponctuation témoigne d'une lecture anachronique de la langue du texte, en s'appuyant par ailleurs sur les travaux de linguistes diachroniciens qui portent sur les phénomènes linguistiques ciblés (parataxe, prédication seconde etc.). Ces choix de ponctuation sont un écran supplémentaire qui éloigne la langue ancienne en même temps qu'ils facilitent souvent la lecture pour les contemporains (au prix, parfois, d'en conditionner l'interprétation). Le linguiste diachronicien faisant porter ses analyses sur de telles éditions doit donc être prudent.

Donner à voir la ponctuation médiévale (ou, au moins, la décoder) et, partant, l'ancienne langue, c'est aussi le parti pris de Maria Careri qui présente quelques extraits du chansonnier provençal L et de l'édition de ce texte établie par Carl Appel. Elle souligne des écarts significatifs entre la ponctuation du manuscrit et celle de l'édition étudiée; éditer, c'est faire le choix de se tourner vers le lecteur médiéval ou vers le lecteur moderne.

Sergio Vatteroni porte également son attention sur des éditions de chansonniers. Ces textes étant peu ponctués, l'établissement de la ponctuation se rapproche d'un processus de traduction et l'édition devient une proposition d'interprétation. L'auteur fournit de multiples exemples dans lesquels une segmentation autre ou une virgule placée différemment change (voire brouille) sensiblement la compréhension des œuvres.

Paolo Trovato élargit son étude à l'analyse des signes paragraphématiques. Sa contribution a été placée judicieusement en conclusion de la deuxième partie de l'ouvrage. Le chercheur prend du recul en examinant un corpus assez large de textes écrits à Ferrara entre le XV^e et le XVI^e siècle afin d'essayer de «faire entrevoir [...] les premiers paragraphes d'une grammaire souhaitable des erreurs éditoriales en matière de ponctuation» (p. 438), à l'instar de plusieurs chercheurs dans l'ouvrage. Notons que les erreurs éditoriales dont il est question varient selon les approches (voir surtout les articles de Cinzia Pignatelli, Thomas Verjans, Maria Careri et Sergio Vatteroni) et que les bases de cette grammaire des erreurs

(linguistiques, interprétatives, de segmentation, etc.) pourraient donc être jetées en synthétisant les conclusions de ces enquêtes.

Les contributions de la troisième et dernière section, intitulée «Ordre et désordre, rupture et continuité» sont au nombre de douze et s'inscrivent en grande partie en philologie et en littérature. Partant du constat que les pratiques de ponctuation médiévales sont multiples et mouvantes, les auteurs des articles rendent compte du fonctionnement de la ponctuation dans un seul texte, une seule tradition ou dans la production d'un même auteur et, surtout, des choix concernant la ponctuation dans les éditions modernes de ces textes.

En étudiant les séries énumératives du *Secret des Secrets*, traité traduit en français à partir du *Secretum secretorum* et réécrit en prose, et du *Régime du corps* d'Aldebrandin de Sienna, Christine Silvi apporte une nouvelle preuve de la diversité des pratiques de ponctuation, observable non seulement entre les manuscrits (et imprimés) mais aussi au sein d'un même texte, copié par le même scribe. Elle s'intéresse plus amplement au manuscrit BnF, fr. 1822 qui contient le *Secret des Secrets* et signale que la ponctuation utilisée par le copiste, témoignant d'une attention singulière portée au sens du texte, aurait pu être d'une grande aide aux éditeurs modernes. L'article montre l'intérêt de ces listes pour une étude de la ponctuation car, même si l'usage des ponctèmes et des blancs semble signaler une mauvaise interprétation du texte et une segmentation erronée des unités, elle révèle presque toujours la conscience linguistique des scribes qui semblent s'appliquer à multiplier les éléments de structuration textuelle dans ces séquences.

C'est sur les marques de ponctuation dans les géomancies latines et françaises qu'Arnaud Sibille se penche dans son enquête, et plus précisément sur les manuscrits latins et ceux qui contiennent les traductions françaises de la géomancie de Guillaume de Mørbeke. Si Arnaud Sibille précise, en introduction, que «la ponctuation donne rarement lieu à des recherches spécifiques» (p. 474), la parution de ce volume et d'autres recherches⁴ nous amènerait à nuancer cette affirmation. Toutefois, nous ne pouvons que reconnaître avec lui que les écrits scientifiques ne connaissent pas la même fortune que les textes littéraires pour les études de la langue (dans lesquelles nous incluons celles portant sur la ponctuation). La ponctuation, dans cet article, est prise dans toute l'acception du terme, puisqu'il est question non seulement des ponctèmes, mais aussi des signes d'abréviation et, plus généralement, de la mise en page avec tous les éléments qui permettent de *circuler* dans le texte. L'une des parties de cette enquête, «La

⁴ Voir, par exemple, *La ponctuation à la Renaissance*, Nathalie DAUVOIS et Jacques DÜRRENMATT (éd.), Paris, Classiques Garnier, 2011 ou *Systèmes graphiques de manuscrits médiévaux et incunables français*, Alexei Lavrentiev (éd.), Chambéry, Éditions de l'Université Savoie Mont Blanc, 2007.

ponctuation d'une traduction», est même, plus qu'une étude de la ponctuation en elle-même, une étude du processus de traduction à partir d'une analyse de l'interprétation du traducteur des signes non textuels. La ponctuation, dans cet article, n'est en effet pas vraiment étudiée dans la signification et la fonction de ses signes; elle est plutôt le prétexte à l'étude appliquée d'une traduction et d'une tradition textuelle – ce qui invite le philologue à être attentif non seulement au texte mais aussi à tous les marqueurs de structuration de celui-ci, qui peuvent être d'une grande aide ou, au contraire, le conduire en erreur.

Stephen Morrison esquisse quelques réflexions autour de l'absence de ponctuation à partir d'un corpus qui couvre des périodes et des genres littéraires différents. Il discute d'abord des ambiguïtés interprétatives que cause le manque de ponctèmes dans quatre copies de sermons en anglais en prose effectuées par le même scribe à la fin du XV^e siècle. Il se penche ensuite sur un roman arthurien tardif, *Arthur of Lytel Brytayne*, traduit du français en moyen-anglais entre la fin du XV^e et le début du XVI^e siècle, et montre que l'absence de ponctèmes ne facilite pas l'interprétation morphosyntaxique de certaines unités qui peuvent appartenir à plusieurs catégories. Dans certains cas, ces morphèmes, si rien ne facilite leur lecture, peuvent être intégrés à un groupe syntaxique ou à un autre, et les différentes segmentations peuvent changer considérablement le sens d'un énoncé. Enfin, Stephen Morrison examine les *Canterbury Tales* de Geoffrey Chaucer de la fin du XIV^e siècle et se tourne vers le philologue et non plus vers le scribe en offrant un exemple dans lequel l'absence de ponctuation dans le manuscrit, comblé par une virgule dans l'édition des contes, n'était peut-être pas un oubli du copiste. Le philologue se doit donc d'être prudent à la fois lorsqu'il interprète la ponctuation du manuscrit ou de l'imprimé qu'il édite et lorsqu'il choisit les signes qui articulent son texte.

C'est encore dans une perspective philologique que Paul Mironneau étudie la ponctuation, utilisée, notamment, dans l'un des manuscrits renfermant une chronique d'Aymeric de Peyrac, *Stromatheus tragicus de Obitu Karoli Magni* (ms. BnF latin 5945), pour baliser les emprunts. Dans ce témoin, Paul Mironneau constate que deux systèmes de ponctuation sont perceptibles: celui de la source et celui du copiste. Les nombreuses marques qui visent à mettre en exergue les citations, gloses et renvois permettent parfois au philologue d'identifier la source *matérielle* du texte: des manuscrits de l'abbaye de Moissac, où Aymeric de Peyrac était abbé. Confronter le texte à ses sources permet donc de retracer sa filiation (voir aussi à ce propos les articles de Federico Saviotti et de Pascale Bourgain).

Dans l'article de Véronique Dominguez, on lit une analyse minutieuse du point d'interrogation (ou plutôt du signe qui sera interprété comme tel) dans le manuscrit 927 de la bibliothèque de Tours, *unicum* du *Jeu d'Adam*. Dans la première partie de son travail, elle discute de cas plus ou moins problématiques,

dans lesquels un *comma* dans le manuscrit peut ou doit être identifié comme un point d'interrogation, en s'appuyant, pour les énoncés dont on ne doute pas de la valeur interrogative, sur la syntaxe, ou, pour ceux dont l'interprétation est plus difficile, sur l'intonation et le sens du texte. Dans la deuxième partie de l'enquête, plus littéraire, elle développe des réflexions interprétatives au sujet de propositions extraites de la section «Adam et Eve» de la pièce dans lesquelles la syntaxe ne permet pas d'identifier à coup sûr une interrogative. Le commentaire qu'elle propose montre que la lecture d'un texte dépend en large part des choix éditoriaux.

C'est une étude aussi précise et appliquée qu'offre Laetitia Tabard, en analysant les marques de ponctuation qui permettent de structurer les dialogues dans les textes d'Eustache Deschamps. Elle constate d'abord que les frontières énonciatives des discours sont souvent assez peu marquées par la ponctuation; l'absence de ponctèmes pourrait bien être stylistique et le choix de maintenir un flou discursif délibéré. La question qui en découle est hautement pertinente, puisqu'elle interroge notre perception de la littérature médiévale: «Comment rendre compte de ces phénomènes de brouillage ou de choix, et faut-il ou peut-on le faire?» (p. 552). Autrement dit, incombe-t-il à l'éditeur de clarifier ce qui ne l'était pas au prix de faire perdre au lecteur moderne l'esprit médiéval? Il faudrait peut-être considérer les changements discursifs comme des variations d'une même voix (celle de l'auteur?), ce qui amène à chercher ailleurs le sens des signes de ponctuation dans le dialogue: recherche stylistique, ou, éventuellement, aide à la récitation ou au jeu (accompagnement de gestes, variation du ton).

Blandine Longhi se penche sur un autre genre, celui de la chanson de geste, à travers une analyse de la ponctuation dans les éditions d'*Aspremont*. Elle note que certains éditeurs font un usage «interprétatif» (p. 564) de la ponctuation, en essayant de rendre compte de l'expressivité du texte (plutôt qu'en choisissant une ponctuation plus *neutre*); mais ponctuer un texte médiéval, n'est-ce pas toujours, dans une certaine mesure, l'interpréter? L'étude ne porte pas directement sur le sens de la ponctuation médiévale mais constitue une réflexion philologico-littéraire intéressante sur l'établissement textuel. Au demeurant, une comparaison avec la ponctuation des manuscrits aurait mis en perspective l'analyse des ponctèmes dans les différentes éditions.

Dans une perspective stylistique, Vanessa Oby analyse les ruptures (surtout les rejets) supposément constitutives du style de Jean Renart et la façon dont elles sont ponctuées dans le manuscrit du *Roman de La Rose ou de Guillaume de Dole* (fin XIII^e ou début XIV^e siècle) et dans ses éditions modernes. Les choix de ponctuation des éditeurs reflètent leur sensibilité au style de l'auteur et contribuent à orienter son interprétation. La conclusion de cette enquête fait écho aux articles qui la précèdent dans cette troisième partie et à d'autres de la deuxième partie: éditer une œuvre revient à en proposer une lecture.

Jean-Marie Fritz porte son attention sur la fatrasie. Il présente d'abord le genre dans sa forme, sa syntaxe et son rythme, puis signale, en s'appuyant sur la description de deux manuscrits contenant des fatrasies (ms. BnF, fr. 1588 et ms. Arsenal 3114, copiés tous les deux dans la deuxième moitié du XIII^e siècle), que ces textes sont assez peu ponctués. Il compare ensuite, lui aussi, les différentes éditions de ces textes pour lesquels l'absence de ponctèmes enrichissait dans les manuscrits le faisceau sémantique, et ne peut que constater à son tour la réduction du prisme interprétatif, conséquence de l'emploi de la ponctuation moderne. Il prend le parti, en conclusion, de ne pas ponctuer ces textes dont la puissance stylistique réside justement dans le déploiement du «non-sens» et du «rythme boiteux» (p. 605).

C'est aussi la solution préférée par Christopher Lucken, qui examine la poésie de Charles d'Orléans à partir de manuscrits autographes ou lui ayant appartenu et de son manuscrit personnel: tous sont très peu ponctués. Pour Christopher Lucken, la ponctuation efface le rythme et gomme les équivoques et la syntaxe vient renverser la prosodie. Somme toute, les signes de ponctuation ajoutés par l'éditeur dénaturent la poésie de Charles d'Orléans.

À l'issue de ces contributions, il semble évident que la tâche qui incombe à l'éditeur de ponctuer son texte sans altérer le sens et en adéquation avec la forme et le genre littéraire est lourde. Le constat peut s'étendre: tous les choix éditoriaux doivent être mûrement réfléchis et pouvoir être justifiés. C'est ce que rappelle Max Engammare dans son article, en revenant sur les épisodes d'un litige entre la librairie Droz et les Classiques Garnier – querelle dans laquelle le travail du philologue aurait été réduit à une opération mécanique.

En conclusion de l'ouvrage, Isabelle Chol et Isabelle Serça reviennent brièvement sur l'histoire de la ponctuation comme objet d'étude, dont on fait remonter les premiers travaux à une trentaine d'années. Elles résument les problèmes philologiques que pose le choix de la ponctuation dans l'établissement d'un texte qui, tout en respectant sa source, doit être tourné vers son lecteur. Elles insistent donc encore sur les rôles cruciaux du copiste et de l'éditeur moderne dans la transmission du sens, conditionnée, en partie, par les usages de la ponctuation, ou plutôt des ponctuations. Car la ponctuation est celle de la prosodie mais aussi de la structure; elle est ainsi au carrefour de l'oral et de l'écrit. Elle présente également plusieurs acceptions. La ponctuation, dans un sens strict, correspond à un répertoire de signes, et, dans un sens plus large, à la mise en page, en espace, du texte. Une analyse de la ponctuation, selon la perspective adoptée, peut donc prendre diverses directions.

Les deux auteures développent ensuite un excursus nécessaire sur l'évolution de la ponctuation et de ses emplois, mise en parallèle avec la modification des pratiques d'écriture et de lecture – question qui n'a été que ponctuellement abordée dans l'ouvrage dans une perspective strictement diachronique. La ponctuation,

au fil des siècles, perd sa dimension pneumatique pour devenir plus syntaxique, puis elle se normalise. Le cheminement de leur réflexion les amène, finalement, à évoquer la force stylistique de la ponctuation dans les œuvres littéraires depuis le XIX^e siècle. Les marques de ponctuation participent de la création littéraire et sont des instruments d'actualisation de la lecture, silencieuse ou à voix haute. Au XXI^e siècle comme au Moyen Âge, on manipule et on dose les ponctèmes et autres outils de structuration textuelle pour clarifier ou, au contraire, pour laisser planer l'équivoque et agrandir les possibles interprétatifs.

Laura-Maï DOURDY

Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3

Quelle philologie pour quelle lexicographie? Études réunies par Stephen DÖRR et Yan GREUB, Heidelberg, Universitätsverlag Winter, 2016 (Studia romanica 197), 182 pp.

Dans la mouvance des ouvrages à destination pratique et des études auto-critiques qui voient le jour depuis plusieurs années dans le domaine des études médiévales, à l'attention des médiévistes soucieux de faire œuvre utile et d'assurer le dialogue entre linguistes et philologues¹, ont paru en 2016 les actes de la section 17 du XXVII^e Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes. Nous en donnons ici, avec un peu de retard, le compte rendu.

C'est assurément une vraie envie de faire progresser le travail des médiévistes qui se cache derrière la question posée avec une feinte naïveté et sans doute un peu de provocation en titre du volume, *Quelle philologie pour quelle lexicographie?* qui fait mine de décrire un processus à sens unique dans lequel la philologie serait l'obligée de la lexicographie. Or la question n'aurait pas la même portée si les deux éditeurs, bien connus de la communauté des médiévistes pour la qualité de leurs travaux, leur exigence et leur franc parler, n'étaient aussi deux linguistes chevronnés, «lexicographes / lexicologues également praticiens de l'édition» comme ils se présentent eux-mêmes dans

¹ Pour ne citer que le plus récent, signalons *Les Introductions linguistiques aux éditions de textes*, dir. Frédéric DUVAL, Céline GUILLOT-BARBANCE, Fabio ZINELLI, Paris, Classiques Garnier, 2019 (Histoire et évolution du français 5), qui contribuera certainement à pacifier le dialogue entre philologues et linguistes, au même titre que *Les Mots de l'édition de textes*, publié par les soins de Frédéric DUVAL en 2015 dans la collection des manuels de l'École nationale des chartes, avait jeté un pont entre les divers praticiens de la philologie médiévale.

l'introduction signée par Yan Greub. Sans s'attarder sur l'arrière plan théorique d'un débat plus que centenaire – et qui n'est peut-être pas le bon – quant à la pertinence des différentes méthodes de l'édition de texte, conservative ou interventionniste, pour la représentation et la connaissance de la langue médiévale, plus ou moins réelle selon le degré de fidélité accordée par l'éditeur à la lettre du document, Yan Greub en résume efficacement les éléments saillants, notamment l'écho qu'avait trouvé ce débat dans celui opposant critique des formes et critique des leçons, la crise de la valeur absolue du document, les limites de l'approche synchronique et l'adoption massive de la conception diasystémique formulée par Cesare Segre en 1976, qui obligeait désormais à penser les langues romanes comme des objets relatifs et dynamiques. Héritiers de cette conception, les éditeurs du volume montrent assez rapidement leur intention de dépasser le discours théorique pour prendre le problème à bras-le-corps et l'éprouver de manière empirique. En postulant, dans la continuité du linguiste puis du lexicologue, la catégorie particulière du lexicographe, qui va servir de jauge à l'utilité du philologue, à la validité de ses méthodes et à la sécurité de ses éditions, l'introduction au volume pointe la responsabilité de l'éditeur face à la lexicographie avec un grand L, dont tout l'édifice semble menacé par l'incompétence de l'un des membres de la corporation des philologues, prêt à s'effondrer à la première erreur edcdotique... Si l'introduction se plaît à dramatiser l'enjeu qu'il y a à «donner une édition utilisable» et la difficulté pour l'éditeur de «faire plaisir au linguiste ou au lexicographe» (p. 4), elle ouvre une réflexion très sérieuse sur le rôle scientifique mais aussi le devoir quasiment moral du philologue, dont les choix sont décisifs mais nécessaires, et qu'aucun motif de prudence n'exempte de réfléchir. Yan Greub rappelle à propos les défauts de la démarche conservative, qui aura trop vite tendance à se replier derrière l'argument paresseux de l'intégrité du texte édité, lequel n'en souffrira pas moins d'un défaut de réflexion critique sur la réalité linguistique du texte imprimé. L'introduction rappelle également que les éditions de textes n'ouvrent qu'une toute petite lucarne sur cette réalité linguistique des textes médiévaux, notamment la variété dialectale, puisque les manuscrits les plus marqués dialectalement sont généralement rejetés au profit d'un support, disons, 'normal', normalisé encore par le travail de l'éditeur. C'est justement cette notion de réalité linguistique que discute Pär Larson au sujet de la lexicographie historique italienne («Il reale e il vero in lessicografia e filologia italiana» pp. 77-83), en lui opposant celle de vérité linguistique, la première se lisant dans la 'normalité' d'un manuscrit donné, dans l'attestation de ses formes, quand la seconde est davantage reliée à l'authenticité de formes parfois invisibles, l'édition reconstructionniste étant en ce sens plus apte à restituer le vrai. Tirant parti de son expérience de rédacteur au sein du *Tesoro della Lingua Italiana delle Origini* (TLIO), l'auteur ne s'en tient pas à l'aspect séduisant de cette dichotomie.

tomie théorique et en accuse lui-même les failles à travers quelques exemples concrets.

Or l'ensemble du volume est à l'image de cette étude: il inscrit la réflexion dans un cadre pratique en jouant la carte de l'honnêteté parce qu'il ne rechigne pas à mettre en question les rôles de chacun et à faire de la médiévistique au sens large une affaire personnelle, les éditeurs tablant pour ce faire sur la participation de romanistes, galloromanistes et italianistes 'actifs' qui ont accepté de porter un regard autocritique sur leurs activités respectives en leur qualité de lexicologues, lexicographes et philologues, mais aussi de se livrer à une appréciation méthodologique des outils existants. L'article de Craig Baker («De l'histoire des textes à l'histoire des mots», pp. 11-31) donne le la à une série d'études plaidant pour une philologie et une lexicographie de la tradition textuelle plutôt que pour une philologie et une lexicographie du texte, et souligne d'emblée la responsabilité de celui qui œuvre (et qui prend la parole aussi pour lui-même), en l'occurrence le philologue éditeur, qui se doit de saisir et représenter la transmission des textes comme un processus, en pratiquant une philologie «prudente mais entreprenante» (p. 13). Cette idée que la médiévistique n'a de valeur que si le médiéviste en a lui-même et y met de sa personne trouve une résonance dans le colossal article de Claude Buridant qui suit immédiatement, «Les éditions de textes médiévaux: réflexions liminaires (établissement du texte et glossairistique)» (pp. 33-75). Le premier volet consiste à dresser une typologie, modestement présentée comme un «aperçu panoramique», des problèmes d'édition des textes médiévaux sur la base des comptes rendus philologiques parus depuis une trentaine d'année, qui, selon l'auteur, «permettent de dresser un panorama complet des problèmes récurrents se posant à tout éditeur médiéviste» (p. 33). L'auteur précise qu'il n'inclut dans son corpus que les comptes rendus «sérieux» (*ibid.*), autrement dit les comptes rendus publiés dans les trois revues de référence (*Romania*, *Zeitschrift* et *Revue de linguistique romane*). Mais comme les éditions qu'ils ont pour objet sont rarement aussi sérieuses qu'eux, le florilège critique rassemblé par Claude Buridant, issu de la vue pénétrante et de la plume impitoyable de leurs recenseurs – Gilles Roques en tête, et occasionnellement Françoise Vielliard, Geneviève Hasenohr, Takeshi Matsumura, etc. –, accuse un clivage au sein de la communauté des médiévistes, et c'est moins un clivage entre lexicographes et éditeurs qu'entre deux catégories d'éditeurs, mais aussi entre deux catégories de la littérature scientifique: les éditions et leurs compte rendus. Au-delà de l'opposition simpliste entre travail sérieux et pas sérieux, qui résume néanmoins assez efficacement le propos de cet article et de la majorité des contributions réunies dans le volume, la récolte de Buridant montre quand même que, dans le métier d'éditeur d'un texte médiéval, tout, et à chaque fois, est affaire de pondération, de réflexion, de temps, d'expérience (pour ne pas parler d'intuition); qu'il n'y a pas de courants

ni de principes uniment appliqués mais uniquement des pratiques; et qu'une bonne édition est le fruit d'un équilibre entre tous les excès énumérés, allant de la «correction trop généreuse», du «respect trop pointilleux», à la «reproduction aveugle et/ou carrément fautive» (p. 37), en passant par l'utilisation tous azimuts des ressources technologiques, comme l'édition électronique, «polyfenestable» (p. 35) à souhait, qui de commode peut devenir superfétatoire, voire une menace pour la qualité de la réflexion méthodologique. Les critiques dénoncent ici la myopie de l'éditeur, là son inconscience, ailleurs son ignorance, sa paresse, voire sa lâcheté... Or chacun de ces défauts, qui peut frapper à différents niveaux de l'élaboration (transcription, relevé des variantes, glossaire, critères de sélection, analyse de la phraséologie, etc.) met directement en péril la qualité de l'étude lexicographique subséquente, qui risquera d'hériter de «mirages lexicographiques» et autres chimères. De ce sombre tableau de l'édition émergent cependant quelques bons élèves dont la valeur se mesure sur les efforts épargnés au lexicographe et le temps investi par l'éditeur, qui, en bonne logique, est déjà un peu lexicographe. Ce sont, pour les citer, les éditions méticuleuses, prudentes, patientes, éclairées de Gilles Roussineau (*Perceforest*, t. II, Droz, 1991) ou de Renato Orenco (*Dialogues de Grégoire le Grand par Angier*, SATF, 2013), qui échappent au premier des griefs, à savoir le manque de réflexion méthodologique. Claude Buridant entend y échapper aussi en complétant son étude d'un second volet pratique, dans lequel il se montre soucieux de soumettre son travail et son propre jugement «à une saine critique» (p. 52) – et peut-être de se prémunir contre l'acribie potentiellement acerbe des recensions à venir. L'éminent linguiste se glisse dans le costume de «l'éditeur novice» en proposant, un peu à contre-emploi, de faire «table rase de son expérience» pour analyser concrètement la démarche à adopter face à quelques problèmes liés à l'édition en cours de la *Chronique des rois de France*, dont il est l'instigateur avec Gillette Labory.

Les études qui suivent discutent la rigidité de la question posée en titre de l'ouvrage, soit parce qu'elle décrit un rapport trop univoque, soit parce qu'elle suppose un échange de bons procédés idéal et réducteur, chacun des auteurs appuyant sa réflexion sur l'exemple d'entreprises lexicographiques spécifiques qui suivent des fins spécifiques. Chacun s'attache donc à rappeler en temps voulu l'inévitable partialité de ces outils qui se sont fixé des objectifs précis, dont l'ambition a dû parfois être revue à la baisse face à l'ampleur des données à traiter, mais aussi en vertu de cette nécessaire humilité qui anime tant le philologue que le lexicographe, comme l'explique Pär Larson (art. cité) au sujet de l'Ufficio filologico à l'initiative du projet *OVI* (Opera del Vocabolario Italiano), qui promettait au départ d'exclure le recours aux éditions «inaffidabili» (p. 78): démarche exclusive, conçue au bénéfice de la réalité du document mais au détriment de la vérité tant philologique que lexicographique, qui ne pouvait

être observée pour le *TLIO*. Se pose donc successivement la question de la destination de ce dictionnaire: qu'entend-il décrire? L'ensemble des textes qui composent son *corpus* ou un état de *langue* en vigueur à l'époque où ces textes ont été composés?

Sous l'angle du philologue cette fois-ci, Lino Leonardi, dans «Lessico del testo o lessico della tradizione? Un modello a partire dal Medioevo italiano» (pp. 85-95), appelle à son tour à rétablir la balance entre le travail du philologue éditeur et celui du lexicographe historique, et regrette que ne soit davantage mise en lumière – en particulier chez les éditeurs français – la dynamique texte-apparat. Un tel enregistrement pourrait éclairer une lexicographie qui n'entend pas se limiter à la surface des textes, et le bénéfique serait réciproque, Leonardi citant pour exemple le *DEAF* et la plus-value apportée par l'ancrage géo-chronologique des textes. L'article se referme sur un appel à la reconnaissance plutôt qu'au désaveu mutuel de la dimension hypothétique du travail philologique qui seule consent à interpréter la *varia lectio* et qui est «indispensabile non solo per una filologia responsabile, ma anche per una lessicografia che voglia essere propriamente storica» (p. 95).

Giorgio Marrapodi, «Il LEI (Lessico Etimologico Italiano) e la filologia» (pp. 97-105), replace la réflexion dans une perspective pragmatique en rejetant comme idéale et irréaliste la situation, que présuppose la question posée par les éditeurs du volume, selon laquelle le philologue éditant un texte médiéval serait toujours hyperconscient de toutes les exigences formulées par les lexicographes et soucieux d'y répondre. Et inversement, si tant est que la lexicographie puisse être d'une quelconque aide pour la philologie... (p. 98, note 1). Quant au cas de l'éditeur à double casquette, «parfait et rare», il est aux yeux de Marrapodi – lexicographe sceptique donc – tout aussi idéal, et aurait tendance à faire oublier que la mutualisation des efforts scientifiques doit d'abord répondre à une logique d'optimisation, selon laquelle chacun agit dans la mesure de ses compétences, de ses objectifs propres, de ses moyens, du temps dont il dispose et en fonction d'autres critères parfois très triviaux. L'auteur hiérarchise l'importance de la philologie pour l'élaboration des organes lexicographiques, selon qu'il s'agit de vocabulaires primaires – basés sur les textes, comme le dictionnaire de Battaglia ou le *TLIO*, qui révèlent déjà entre eux des divergences dans leur traitement des sources –, ou de dictionnaires secondaires, comme le projet *LEI* auquel est rattaché Marrapodi, et qui selon lui ne tire profit, tout simplement, de «nessuna filologia» (p. 98).

Avec «L'édition de texte et l'Anglo-Norman Dictionary» (pp. 107-16), Heather Pagan et Geert De Wilde présentent un aperçu de leur expérience au sein de l'*AND* qui recoupe bon nombre des réflexions déjà exposées, notamment sur la dimension pratique et humaine de ces différentes entreprises lexicographiques d'ampleur monumentale et l'inévitable disparité formelle qu'elles présentent.

Dans le cas particulier de l'AND, qui s'attache depuis toujours à contextualiser ses matériaux, le perpétuel développement de la version électronique a eu pour effet de multiplier les sources dont la quantité et la qualité disparate a vite imposé la nécessité d'opter pour un code de présentation uniforme et clairement signalé. Les deux rédacteurs observent à cet égard le fait éloquent que la section «introduction» de la base en ligne, dans laquelle sont exposés les principes observés pour éditer les textes inscrits au dictionnaire, reste peu consultée. Or là encore les exemples énumérés par les deux auteurs ramènent la question de la mutualisation des sciences à un niveau tant moral (la responsabilité de chacun à l'égard de la science de son confrère) que pratique (le temps investi et le temps perdu), mutualisation qui est moins entravée par la diversité des pratiques éditoriales que par le manque de lisibilité de la démarche méthodologique. L'article, dont la lisibilité est malheureusement entravée par de nombreuses coquilles et obscurités linguistiques, n'en réussit pas moins à démontrer la vitalité des dictionnaires et le fragile mais juste équilibre sur lequel l'éditeur de textes médiévaux assied la pertinence de la science qu'il pratique.

Maurizio Perugi, «L'identification du mot à partir de la tradition manuscrite. Anc. occ. *ordezir, espoutz, requit, jafur*» (pp. 117-28), élude tout le pan théorique pour se dédier à une démonstration directe et convaincante de ce qu'il s'est proposé de faire dans son titre: identifier un mot à partir de l'ensemble de la tradition manuscrite dans le cadre de la poésie lyrique occitane. L'analyse consécutive de plusieurs cas critiques, en apparence insolubles, donne progressivement corps à une logique de la *varia lectio* qui échappe à une lecture rapide et en surface des textes. Face au risque de leur standardisation, Perugi loue les mérites d'une prise en considération des paradigmes sémantiques et lexicaux, suivant un cheminement peut-être idéal, et pourtant fondé sur un processus rationnel, en tout cas plus apte à rendre l'authenticité du message originaire. L'accent, une fois de plus, est mis sur cette opposition topique entre réalité et vérité des textes et sur les facteurs dynamiques qui président à leur histoire et à leur mouvance, et qui doivent donc présider à leur étude.

Dans «Les exigences d'une lexicographie de corpus de l'ancien français à grande échelle: l'établissement d'un corpus de référence et d'un étiquetage sémantique» (pp. 129-48), Sabine Tittel présente de la manière la plus méthodique et structurée qui soit la question de l'étiquetage sémantique, outil préalable au travail du lexicographe au même titre que l'établissement d'un glossaire, qui consiste, en résumé, à récupérer et parcellariser les données issues des éditions de textes avant d'entreprendre tout travail d'interprétation, de systématisation ou de synthèse. L'auteure présente un éventail des possibilités de traitement qui s'offre à la lexicographie de corpus, de la plus contraignante à la plus idéale en termes de gain de temps et de coût financier. Ce classement ne va pas sans s'interroger sur les éditions qui peuvent fournir l'aide la plus précieuse à une

entreprise de cette ampleur, qui vise à reposer autant que possible sur le traitement automatique des langues: une fois de plus, le critère décisif sera moins la nature de l'édition (bédiériste, lachmanienne, diplomatique, fac-similaire) que la lisibilité des informations et leur exhaustivité, les éditions privilégiées étant celles qui épargnent le plus de travail de vérification au lexicographe et donc, en l'occurrence, celles qui nécessitent le moins de post-traitement manuel. À l'inverse, les pires seront celles qui interviennent en dissimulant les informations nécessaires pour suivre ces corrections et obligent le lexicographe à retourner *ad fontes*.

Dans «Le varianti filologiche nella lessicografia storica. Parole e tradizioni nello *Zibaldone* di Giovanni de' Dazi» (pp. 149-69), Raymund Wilhelm défend la validité d'une philologie en deux dimensions, combinant l'histoire du texte à l'*usus scribendi* du copiste, en prenant l'exemple de deux vies de saint du *zibaldone*, autrement appelé codex Dazi du nom de son copiste: la *Vita di Sant'Alessio*, dont la tradition textuelle se divise entre version en sizains (la plus ancienne, représentée par les manuscrits), et version en octaves (représentée par les imprimés), et la *Vita di san Rocco*, deux textes ayant vraisemblablement migré de l'Italie du Nord, voire la Lombardie, vers l'Italie centrale. Or ce recueil présente un profil linguistique mixte et difficile à saisir si l'on cherche la cohérence d'un système, puisque parallèlement à une tendance générale à aplanir les régionalismes s'observe une dialectalisation ponctuelle, au prix de certaines erreurs, qui n'en sont pas moins instructives pour la lexicographie historique. Le fait que le copiste s'appuie directement sur un imprimé pour composer le *Rocco* est particulièrement intéressant, les variations linguistiques étant alors directement observables, et permet de relier quelques phénomènes 'hors système' à la spécificité du milieu de diffusion, en l'occurrence un cercle semi-privé.

Ce dernier article confirme ainsi le plaidoyer qui se dégage des différentes contributions, certes pas uniformément mais de manière cohérente, en faveur d'une philologie non paresseuse, sagace, en bref intelligente plutôt que stupide, pour que le travail du philologue puisse profiter à celui du lexicographe et inversement. En lisant ces pages, on est invité à considérer d'un nouvel œil certaines évidences et à restituer à chacun ses mérites: pour reprendre un exemple évoqué dans le dernier article, l'identification par l'éditeur d'un phénomène de substitution, et à plus forte raison de banalisation ou de vulgarisation, n'est possible qu'en mettant en parallèle les manuscrits et en les appréciant à la lumière d'une lecture dynamique qui prenne en compte les rapports entre les variantes et leur position dans l'histoire du texte – schématisé par le *stemma* –, et cette interprétation sera déterminante pour le lexicographe qui pourra déduire un niveau diaphasique et diastratique de celui qui écrit. C'est cette mutualisation des efforts et leur éclairage réciproque qu'appelait de ses vœux Lino Leonardi dans un autre contexte, en souhaitant «combinare l'ana-

lisi stratigrafica delle scriptae regionali con i dati della recensio, al fine di una reciproca illuminazione²».

Le présent volume peut se lire comme un hommage à Cesare Segre qui avait montré par l'idée de diasystème qu'il existe une tension permanente dans l'objet du philologue médiéviste, le système linguistique représenté par les transcriptions médiévales étant toujours le fruit d'un compromis entre deux systèmes en contact: le «système» de l'auteur d'un côté; de l'autre, le «système» de tout ceux qui ont une responsabilité face à l'original: les copistes d'abord, travaillant entre deux pôles – l'effacement, en vertu d'une grande fidélité à l'autorité, ou à l'inverse le (dé)marquage personnel par le recours à un système linguistique propre –, mais aussi les éditeurs, les philologues, qui s'efforcent de restituer un original, quelle que soit l'approche dont ils se réclament, et dont on pourra clamer le droit à naviguer entre deux eaux en vertu de la «salutaire humilité philologique» préconisée par Claude Buridant (p. 33). Les spécialistes rassemblés autour de la question «quelle philologie pour quelle lexicographie?» viennent illustrer par des exemples concrets les implications pratiques et personnelles de bon nombre d'idées qui n'avaient jusqu'ici *que* force de lois et qui ont désormais force de vérités pour être passées au filtre de l'expérience, étant entendu qu'il n'y a pas de réalité plus vraie que celle qu'on a éprouvée soi-même. La contrepartie est qu'ils pointent inévitablement la failibilité humaine et donc la grande difficulté, voire l'impossibilité d'atteindre jamais à une compréhension ou interprétation parfaite de l'objet d'étude parce que celui-là même n'est pas bien définissable et imparfait. On peut d'ailleurs s'amuser à appliquer cette considération sur le volume recensé ici, qui, outre quelques coquilles, comportent certaines études – et c'est tout à l'honneur des auteurs concernés, qui font l'effort d'ouvrir leurs recherches au monde francophone – écrites dans une langue qui n'est pas la langue maternelle de l'auteur et donc pas toujours compréhensible à défaut d'une relecture par un natif... ou par un philologue³.

Fanny MAILLET
Universität Zürich

² LEONARDI, «La filologia di Contini. Guida alla lettura», dans Gianfranco Contini, *Filologia*, Bologna, Il Mulino, 2014, p. 75-103, p. 97, dûment cité par Wilhelm.

³ C'est à titre très bienveillant et amical que nous nous permettons cette observation à propos de quelques imperfections dans la facture ortho-typographique du volume.

Réponse à Fanny Maillet

La *Revue critique* nous incite au dialogue, et nous y participons bien volontiers. D'autant plus que le but de notre réunion⁴, puis de notre volume, était précisément de créer un dialogue, en l'occurrence entre deux secteurs de nos études qui tendent à penser qu'ils peuvent s'utiliser l'un l'autre sans trop s'occuper de ce qu'essaie de faire son partenaire. Mme Maillet a bien compris que nous posions la question qui sert de titre pour la dénoncer, ou plus exactement pour dénoncer la demande qui pouvait être faite par les lexicographes (que nous sommes) aux philologues, ramenés à un statut ancillaire. Nous n'avons peut-être pas eu la prétention de dépasser le débat théorique entre conservatisme et interventionnisme, mais en effet nous avons voulu vérifier (ou en l'occurrence faire vérifier par les contributeurs au volume) par leurs conséquences pratiques quelles différences existaient, de ce point de vue particulier, entre les options conservatrice et interventionniste.

Nous croyons avoir abouti à démontrer, en tout cas, que le conservatisme éditorial n'offrait pas une base suffisante pour que le linguiste puisse construire sans crainte ses analyses, et ne créait donc pas de données sûres. Si nous prétendons opérer ensuite un dépassement, ce sera justement celui du besoin de disposer de données stables. La lexicographie se construit sur des éditions critiques, et le fait que celles-ci critiquent leurs données, la critiquabilité de ces données, manifestent qu'elles ne sont pas prises erronément comme des faits bruts, mais correctement comme des faits construits. Le linguiste ne peut donc se passer d'établir avec le philologue, et en collaboration avec lui, comment ces faits sont construits. À partir de là, tout reste à faire, dans le cadre des vieux débats ou en dehors de celui-ci.

Mais il ne s'ensuit pas, Fanny Maillet a raison, un débat théorique mais un débat sur les méthodes, et un moyen d'examiner la valeur de celles-ci sera de vérifier leurs résultats. Je suis donc heureux que notre recenseuse ait apprécié les expériences pratiques qu'ont réalisées les contributeurs au volume. J'avais cru cependant que ces démonstrations par l'application aboutissaient à une aide au choix d'une approche et à des arguments en faveur de ce choix (pour le dire rapidement, vers une attention à la différenciation des moments du processus de tradition), et que cette discussion sur les méthodes n'était pas superflue. Fanny Maillet semble plutôt penser que de notre tableau général ressort surtout la nécessité du mérite individuel; une telle conclusion représenterait selon moi

⁴ Frédéric Duval y avait présenté un exposé qui a été publié à part: «Transcrire le français médiéval. De l'«Instruction» de Paul Meyer à la description linguistique contemporaine», *Bibliothèque de l'École des Chartes* 170 (2012), pp. 321-42.

un échec de la discussion, parce qu'elle signifierait que celle-ci n'a pas abouti à donner au chercheur les moyens d'accomplir mieux ses tâches. Je ne me garde cependant pas tout à fait de l'impression que ces deux jugements sur les conclusions du débat sont, dans une certaine mesure, conciliables: les besoins des linguistes ne peuvent que difficilement être remplis une fois pour toutes par les philologues (et inversement), mais certains besoins spécifiques peuvent (et doivent) l'être par des préparations spécifiquement adaptées. La réponse que nous avons essayé de donner est donc, dans une certaine mesure, un appel à chercher des solutions partielles, et un certain pessimisme quant aux solutions générales.

C'est ainsi que la plupart des contributeurs aboutissent, d'une certaine manière, à préférer des méthodes posant la critique comme jamais achevée, le texte comme problématique⁵ et admettent que l'établissement de celui-ci ne puisse être entièrement cohérent, régulier et abouti. Le mérite individuel est donc en effet, de ce point de vue, amené à jouer un rôle. Mais dans certains cas, ce ne sera pas seulement la faillibilité humaine qui empêchera d'aboutir à un résultat sûr, mais une impossibilité de droit, dépendant de l'insuffisance de nos données.

Fanny Maillet note *in fine* un défaut de relecture de certains articles, et celui d'entre les deux éditeurs qui est de langue française (et qui peut en arriver à se prétendre philologue) en est réduit à reconnaître sa faute, sans chercher à l'excuser.

Au nom des éditeurs,
Yan GREUB

Tra Normanni e Plantageneti: al bivio di una cultura complessa. Atti del II Seminario internazionale di studio (L'Aquila, 2-3 dicembre 2015), a cura di Luca CORE, Alfonso FORGIONE e Lucilla SPETIA [= «Spolia», n.s. 2016], pp. 1-192.

Il volume raccoglie, dopo l'introduzione dei curatori (pp. 3-6), otto studi di cui quattro hanno per oggetto l'espansione normanna in senso lato e quattro si concentrano invece sugli ambienti plantageneti. L'ottica è multidisciplinare (più che interdisciplinare) e *problem-based*, con costante attenzione all'organizzazione dello spazio fisico e culturale e, in senso più ampio, al modo in cui produzioni umane e posture politico-ideologiche si integrano reciprocamente. Proprio l'ana-

⁵ Une hypothèse de travail, diraient certains.

lisi della dimensione progettuale, dall'edilizia alla geopolitica, dall'amministrazione al *patronage* letterario, costituisce il collante più tenace della raccolta, oltre che una fondamentale chiave di lettura per rapporto al suo programma: mettere a confronto «la civiltà normanna e la sua presenza nell'Italia meridionale con quell'*espace Plantagenêt* ad essa strettamente connesso» (p. 4). Sei saggi su otto trattano di testi e cultura testuale, quattro di testi e tradizioni mediolatine, mentre l'antico-francese compare in tre e l'occitano sostanzialmente in uno. Si tratta, va senza dire, delle tre principali lingue di cultura dello spazio normanno-plantageneto, che sono al contempo le tre lingue letterarie più prestigiose e apprezzate dell'Occidente medievale.

Vista la relativa autonomia dei contributi, non è inopportuno che ciascuno disponga di una propria bibliografia; meno condivisibile, invece, l'assenza di un indice degli autori, delle opere anonime e dei personaggi storici menzionati. Inoltre, mentre la curatela è di buon livello (a parte qualche inevitabile svista, p. es. p. 23 nell'*exergo, hoc; quod > hoc, quod*; p. 187, nella citazione a centro pagina, *ispa > ipsa*), l'inglese degli *abstracts* è meno difendibile e questo è un po' un peccato per un volume che esplora un'area così vasta dell'occidente medievale e che, per la natura del soggetto, è destinato ad attirare un pubblico internazionale.

* * *

I primi due contributi (pp. 7-22 e 23-44) analizzano due diversi modi d'interazione della *normannitas* settentrionale e mediterranea. Michèle Guéret-Laferté propone un percorso attraverso le prime cronache che trattano di Roberto il Guiscardo e della sua famiglia. Vengono ricordati in sintesi i 'meridionali' Aimé du Mont-Cassin, Geoffroi Malaterra e Guillaume de Pouille, con il racconto della conquista, dalla presa di Aversa (1030) a quella dell'ultima piazzaforte musulmana in Sicilia (1091), e viene evocato il senso complessivo di queste scritture che, per dirla con Aimé, è di celebrare e consegnare alla grande storia «la victoire de une gent, c'est de li Normant». Aimé imposta, inoltre, un parallelo o confronto con l'espansione al nord, e ben presto l'accostamento di persone ed eventi agli antipodi dello spazio normanno diventa un motivo ricorrente se non topico della produzione storiografica settentrionale. Si tratta talvolta di schegge informative, come i versi in cui il vescovo Gui d'Amiens, nel suo *Carmen de Hastingae proelio*, riporta il discorso di Guglielmo il Conquistatore alle sue truppe, in cui il condottiero incita tra gli altri anche i contingenti provenienti dall'Italia del Sud. Vi sono poi accostamenti più concreti, motivabili anche sulla base delle vicende biografiche degli autori: è il caso di due testi in versi di Baudri de Bourgueil, il primo dedicato alla contessa Adele e l'altro a Roger Borsa, figlio del Guiscardo, in cui Baudri auspica di poter affiancarlo e servirlo. Passiamo in seguito alla tradizione storiografica erudita, con la sua

propensione monumentalizzante: il ritratto del Guiscardo nelle *Gesta regum Anglorum* di Guillaume di Malmesbury e quello nell'*Historia ecclesiastica* di Oderico Vitale, in cui il condottiero pronuncia due discorsi che ne esaltano la magnanimità. Viene citato infine un episodio ricezionale: l'*Hystoria Rotberti Guischaridi*, breve estratto dalla *Cronaca* di Richard le Poitevin trasmesso in un codice miscellaneo, in cui l'enucleazione dal contesto originario conferisce autonomia e identità anche testuale alla ricostruzione genealogica degli Altavilla dai primordi aquitani fino a Ruggero II. A differenza dell'immagine spesso negativa che ritroviamo in Italia (la sua arroganza e violenza, persino Aimé ne dipinge gli esordi in termini non dissimili), il Guiscardo è esaltato come condottiero-fondatore per aver innalzato la propria schiatta, come difensore del Papa contro l'Imperatore tedesco e come difensore della Chiesa contro i Saraceni e i Greci. Altri due elementi ricorrenti nella cristallizzazione motivica rendono tangibile l'aura che gli si ispessisce intorno: il fatto di essere citato come modello della conquista di Guglielmo (un anacronismo, visto che le maggiori imprese del Guiscardo sono successive a Hastings, o intemporalità mitologica?) e il fatto che proprio Conquistatore, in alcuni dei discorsi attribuitigli dai cronisti, si proponga di emulare quell'ideale precorritore.

Nel contributo di Edoardo d'Angelo, invece, il reticolo di relazioni non si annoda in corrispondenza di un personaggio ma di un testo: il *Liber de regno Siciliae* dello Pseudo-Falcando (attribuzione della *princeps*, i manoscritti sono tutti adespoti); d'Angelo torna sulla sua proposta di identificazione dello pseudo-autore con Guglielmo di Blois (tenendo come seconda opzione un Ugo di Saint-Denis), contestata da Graham Loud, che ritiene tale identificazione indimostrabile e si mostra scettico anche a proposito del *consensus* sulla provenienza franco-normanna dell'autore. Il dato che, così ci pare di capire, fonda l'intera argomentazione è il carattere bipartito del testo (1154-1166 e 1166-1169, con interruzione brusca al 1169), su cui tutti sono d'accordo. Secondo d'Angelo, la differenza fra le due parti non sarebbe dovuta a due fasi redazionali distinte ma al fatto che la prima parte sarebbe fondata su informazioni di seconda mano mentre la seconda si baserebbe sull'esperienza diretta dell'autore. Purtroppo, le esigenze della polemica con Loud finiscono in certi punti per rendere la dimostrazione meno incisiva, con le proposte che tendono a irrigidirsi in posizioni. Per esempio, non ci pare si possa addurre come prova il passo del prologo in cui, facendo riferimento alle fonti dei fatti narrati, si dice: «partim ipse uidi, partim eorum, qui interfuerant, ueraci relatione cognoui» (*De rebus*, 1.10, cit. a p. 29 n. 24), perché la frase non dà indicazioni esplicite sulla struttura dell'opera e la distribuzione dei materiali (interpretando, ovviamente, *partim* come 'in parte' e non 'per una parte'). Ancora, ci pare apodittico sostenere che l'assenza dell'autore dalla Sicilia nel 1154-1166 sia la spiegazione «più economica» (p. 30) delle differenze tra le

due sezioni. Anche i loci paralleli e gli elementi lessicali citati alle pp. 26-39, in mancanza di appigli intertestuali sicuri, ci sembrano avere valore indiziario ma non dimostrativo: oltre al fatto che temi ed espressioni siano comuni a due testi, bisognerebbe poter dire che essi non ricorrono altrove. Ciò detto, lo studioso ha fatto tutto quello che si poteva per giungere alla soluzione di un problema difficile, fondandosi, oltre che sull'esame molecolare del testo, sulla 'tracciabilità' fisica e culturale dei potenziali autori nello spazio normanno-plantageneto, e consentendoci così di apprezzare la straordinaria mobilità di uomini e testi che caratterizza quest'ultimo.

Il terzo e quarto contributo (pp. 45-62 e 63-90) sono di ambito archeologico (part. architettura e urbanistica) e analizzano la relazione fra i normanni e il territorio dell'Abruzzo interno. Fabio Redi esamina la diffusione e consistenza dei modelli insediativi normanni, le cui tracce rimontano all'inizio della conquista. Sono manufatti leggibili come *motte-and-bailey*, anche se il tumulo artificiale è stato realizzato non solo o non sempre con riporto di materiali ma attraverso la lavorazione di alture e speroni di roccia in forma circolare («*éperons aménagés*»), come avviene nella valle dell'Aterno e nel bacino fucense. Nessun intervento è attribuibile ai Plantageneti, anche se è attestato il modello tipicamente insulare dello *shell-keep*, es. nel castello di Cesura, comparabile a Elsdon Castle (Northumberland). All'impiego del legno nelle costruzioni, per esempio nel castello di Ocre (per cui cf. *infra*), si alterna quello di varianti locali dell'*opus quadratum* romano (secondo un uso di lunga durata, preesistente alla presenza normanna). L'impiego della pietra, eccezionale nelle costruzioni militari (es. il dongione di Rocca Calascio) è frequente in quelle destinate al culto: l'abside di S. Paolo di Barete o la Chiesa di S. Giusta di Bazzano (1238). Nei sec. XII-XIII si afferma, nei muri laterali e negli elementi di minore impegno, il cosiddetto *opus aquilanum*, variante verticalizzata dell'*opus reticulatum*. Gli interventi di edilizia militare durante il periodo svevo, più che altro riparazioni nel quadro della pianificazione del 1231 (comunque fondata sull'uso normanno), cedono il campo dopo il 1266 al più profondo rimodellamento angioino. Viene rafforzata la frontiera settentrionale lungo la Via Salaria (il confine fra lo Stato della Chiesa e il regno di Napoli), dove il *protomagister* Pierre d'Agincourt promuove l'adozione di impianti poligonali all'esterno e cilindrici all'interno o viceversa (diffusi in Inghilterra sotto Enrico II), secondo un modulo adottato ancora in pieno Trecento sotto re Roberto. Ma è l'urbanistica a presentare la più netta impronta francese. Nella pianta attuale dell'Aquila, si sovrappongono due griglie: la più antica, detta organica o naturalista (adattata al territorio), precedente alla distruzione del 1259; una seconda, che in massima parte cancella la prima, detta razionalista e geometrica (con impianto viario ippodameo, secondo il modello delle *bastides* francesi). Del resto, ancora lungo la via Salaria, le fondazioni e ri-fondazioni di

nuclei esistenti portano spesso i suffissi *-ducale* e *-reale* (Cittareale, Cittaducale, Portareale, Montereale), in omaggio ai nuovi fondatori.

Alfonso Forgione analizza invece il castello di Ocre, il manufatto meglio preservato dell'area, e oggetto di indagini archeologiche nel 2000-2009. La sua prima fase, normanna, presenta la tipologia con *éperon aménagé*, mentre non sono state individuate tracce macroscopiche della motta. Gli scavi hanno permesso di ricostruire la disposizione del *ballium*, della bassa corte, del dongione normanno, oltre a portare alla luce alcuni resti del precedente insediamento ligneo (1070-metà del sec. XII). Forgione rileva le analogie strutturali fra il sito di Ocre e quello di Olivet nella foresta di Grimbosq (Calvados), mentre dai documenti d'archivio risulta che la motta fu eretta tra il 1040-1050 alla frontiera tra i territori appartenenti a due rami rivali della famiglia Taisson. L'accostamento a Ocre è reso ancor più intrigante dal fatto che un Guilelmus Taxonis, forse un membro della famiglia, contribuì alla riunione dei domini normanni abruzzesi nella seconda metà dell'XI secolo. Viene infine citato il castello di Arpagnano (Cittaducale, a cinquanta chilometri da Ocre) un secondo esempio di *motte-and-bailey* comparabile a quello di Olivet, anche se l'area su cui è stato edificato nel corso dell'XI secolo non è stata oggetto di scavi archeologici.

* * *

La seconda metà del volume, più specificamente letteraria, si apre con il contributo di Walter Meliga, che riesamina il dossier relativo alla promozione della letteratura trobadorica presso la corte plantageneta (pp. 91-104). La sistemazione (e critica) dei dati, che occupa buona parte dell'articolo, tocca in particolare la figura di Eleonora d'Aquitania, che in giovinezza avrebbe potuto ascoltare i trovatori che frequentarono la corte di Poitiers – Cercamon, Marca-bru, ... – anche se mancano notizie precise e sicure a riguardo. Non abbiamo neppure prove di suoi contatti con i trovatori durante il matrimonio con Luigi VII; e anche dopo il secondo matrimonio le notizie non sono molte. Bernart de Ventadorn le dedica una canzone (BdT 70.33), rivolgendole il titolo di «reina dels Normans»; due altri testi (BdT 70.21 e 26) fanno invece riferimento a un soggiorno del poeta presso Enrico II e con un terzo (BdT 70.36) compongono la micro-serie di «Aziman» (forse integrabile con altri testi, ma sulla base di riferimenti troppo generici per essere probanti). Non sono attestate altre dediche, e nessuna delle canzoni politiche fa riferimento esplicito a Eleonora o ai suoi feudi e non si rinvencono opere dedicate a lei neppure estendendo la rassegna alla produzione mediolatina. Tra i poeti attestati a corte di Enrico II, Bertran de Born è il più significativo ma anche quello la cui presenza si può motivare più

su base politica o personale che di un ipotetico *patronage* trobadorico. Enrico il Giovane, Goffredo e Riccardo, sono più volte nominati o allusi nei testi e sono oggetto di *planhs* (che non abbiamo per Enrico II né per Eleonora), ma se appena scolleghiamo dedica e mecenatismo attivo, rimane poca cosa quanto al secondo. Meliga legge i dati soprattutto in chiave *destruens*, e a conclusione del percorso le tracce del *patronage* plantageneto risultano minime o trascurabili; del resto, come ricorda lo studioso, risultati del tutto analoghi sono stati raggiunti anche per la letteratura in lingua d'*oïl*. Però l'esercizio può anche essere letto in positivo, come mappatura di presenze e movimenti più o meno accertabili di autori e testi da cui comunque risulta una geocronologia frastagliata e una complicazione del concetto di ambiente. Le variabili sociali e culturali di cui tenere conto sono molte; su un piano più generale, la questione «resta però la determinazione dell'effettiva presenza dei poeti nelle corti» (p. 98), soprattutto per rapporto all'area pittavina-normanna-limosina.

Con il contributo di Gioia Paradisi (pp. 105-30), dedicato alla cronaca di Jordan Fantosme, torniamo alla storiografia, sebbene passando dal latino alla *langue d'oïl*. Fantosme racconta il conflitto tra Enrico II e Guglielmo il Leone re di Scozia (alleato di Enrico il Giovane e Luigi VII), fino alla sconfitta del secondo a Alnwick. Enrico II è, fin dall'inizio, il «mieldre curuné qui unkes fust en vie», eppure non sono poche le critiche che l'autore gli rivolge nel compendiare una fase così turbolenta del suo regno (1172-74). A che pubblico era destinato il testo? Si tratta di una cerchia di intimi del re, o più genericamente della sua corte? Paradisi propone di esplorare le due questioni a partire dall'idea di sovranità e regalità veicolate dal testo. Secondo l'autore, il conflitto tra padre e figlio nasce dal fatto che il primo investe il secondo di una regalità senza sovranità; come prevedibile, ad accendere la disputa sono in primo luogo le rendite: Enrico spiega ai suoi baroni che se il figlio «rente tut a force volt aver de mes fiez» (v. 214), lui non può che difendere la sua *franchise* ('esercizio della sovranità') e il suo *busuine* ('risorse, interessi') con le armi: «la rente qu'il demande li paium des espiez» (v. 234). È ancora più delicata la posizione del re di Scozia, il cui torto sta nel «conseilz noveler» (v. 639) e nell'essere entrato in guerra «par malveis conseillier» (v. 644), mentre la profanazione commessa dai suoi alleati con il saccheggio del monastero di San Lorenzo gli ha attirato sul capo l'ira di Dio. Decisivi nel risolvere il conflitto e salvare il regno sono Londra e dei suoi baroni, che hanno sostenuto Enrico II e che questi deve ricordare nella sua gratitudine, così come non deve dimenticare quanto fragile si è rivelato il suo potere in quella particolare congiuntura, cioè dopo l'assassinio di Thomas Becket. Egli aveva sì ottenuto l'assoluzione fin dal 1172, ma la sua riabilitazione non era stata completa fino al 1174, cioè fino alla sua penitenza presso la tomba del santo a Canterbury (vv. 1904-1915). La cronaca di Fan-

tosme può, dunque, essere letta anche come la storia di un'espiazione. Così, nonostante l'evidente rapporto intertestuale della cronaca con il *Roman de toute chevalerie* di Thomas di Kent, la figura che Fantosme avvicina a Enrico II non è quella, colossale ed eccessiva, di Alessandro ma quella più collegiale di Carlo Magno, che ha sempre fatto affidamento sui suoi uomini. Il progetto, come ricorda Paradisi, non era nuovo: nel 1165, Enrico II aveva favorito la canonizzazione di Carlo da parte del Barbarossa in funzione anti-capetingia (il *Draco Normannicus* di Étienne de Rouen indica il Barbarossa e il Plantageneto come discendenti legittimi di Carlo, non il re di Francia).

I due contributi conclusivi (pp. 131-68 e 169-89) fanno centro su Walter Map, un autore al contempo rappresentativo e difficile da classificare. Lucilla Spetia propone un nuovo inquadramento della *Dissuasio Valerii ad Rufinum*, dapprima situando il testo nella tradizione misogamica, dalla trasmissione indiretta del *De nuptiis* di Teofrasto di Ereso nell'*Adversus Iovinianum* di Girolamo fino agli autori del XI-XIII secolo, Abelardo, Giovanni di Salisbury, Vincenzo di Beauvais, etc. L'epistola è trasmessa da un gran numero di testimoni, in una tradizione complessa che fotografa più fasi redazionali, e gode di ampia fortuna letteraria. Per contro, non sono stati finora individuati casi di replica o polemica con essa (del resto, la tradizione misogina e misogamica non incontra veri oppositori almeno fino alla *Cité des Dames* di Christine de Pizan, che la fa a pezzi sul piano della prestazione di verità). Spetia ipotizza, tuttavia, che una prima reazione contro il testo di Map possa essere riconosciuta nel *Partonopeu de Blois*; secondo Spetia, infatti, l'anonimo tradirebbe la sua conoscenza dell'opera di Map nell'impiegare la stessa analogia tra lavoro dello scrittore e sintesi del miele da parte delle api. Su questa base, la studiosa propone una serie di corrispondenze fra le due opere. Risulta tuttavia arduo precisare sul piano testuale la relazione tra questi luoghi paralleli, da un lato per lo scarto di lingua, forma, genere, registro fra i due testi, dall'altro perché si tratta di procedere per opposizione sul piano interdiscorsivo, senza poter indicare precisi rapporti intertestuali. È tuttavia indubbio che il *Partonopeu* contribuisca in maniera originale alla creazione di personaggi femminili protagonisti e lo faccia in maniera polemica contro i detrattori delle donne, a partire dai «clergastres ki mesdient» (v. 5517); anche se la condanna delle donne malvagie non manca: ci sono donne malvagie come ci sono uomini malvagi. Forse è meno agevole far quadrare la polemica con Map con il fatto che una coppia di testimoni del *Partonopeu* attribuisca il testo proprio a lui. Come osserva Spetia, si tratta con ogni verosimiglianza di innovazioni spurie, ma non si può ignorare il fatto che la ricezione antica del testo di fatto contraddice la proposta interpretativa. Forse il paradosso si può mitigare se consideriamo che la tradizione ha attribuito a Map tanto testi misogini, come avviene in due testimoni del *De coniuge non*

ducenda (c. 1225-1250), il cui protagonista è Galvano, quanto testi con figure femminili forti, come il *Lancelot en prose*, in cui l'attribuzione a Map, a questo punto, potrebbe essere letta come riferimento non tanto all'autore del *De nugis curialium* quanto a quello dell'*Epistola*.

Luca Core entra invece nel vivo di un'altra polemica, quella sollevata contro gli ordini Cluniacense e Cistercense dal *De nugis curialium* (part. i capp. 24 e 25 della prima *distinctio*), che viene per questo accostato allo *Speculum stultorum* (part. vv. 2111-82), testo in distici elegiaci di Nigellus di Canterbury, detto de Longo Campo o di Wireker (il luogo di nascita e la sua origine sono incerti), monaco presso la Christ Church di Canterbury dal 1170 fino alla morte. Altri ordini, per esempio gli Ospitalieri, non si salvano dagli strali dei due (cf. p. 172 n. 13), ma i monaci neri e i monaci bianchi sono i loro bersagli principali. Lo *Speculum* è dedicato a Guillaume de Longchamps vescovo di Ely e cancelliere d'Inghilterra, e ci è trasmesso da quaranta testimoni che attestano probabilmente fasi redazionali distinte. Abbiamo inoltre una lettera esplicativa di Nigellus, scritta su richiesta del vescovo stesso per offrire un chiarimento rispetto al senso di quella storia oscura. Il testo, in forma di favola in versi, racconta la storia dell'asino Brunello, che sogna una coda proporzionata alle sue orecchie. Galeno, non riuscendo a persuaderlo dell'assurdità delle sue intenzioni, gli prescrive dei farmaci immaginari che potrà trovare a Salerno. La bestia passa in questo modo di città in città andando incontro a ogni sorta di disavventure, decidendo infine di prendere i voti; tuttavia, passando in rassegna gli ordini, si rende conto che non ce n'è uno che gli vada a genio e, se vuole andare fino in fondo, dovrà piuttosto fondarsene uno da sé. Accanto alla più ordinaria stigmatizzazione dei vizi monastici – avarizia, gola, lussuria, ... – vengono rappresentati gli effetti della presenza degli ordini sul territorio – la povertà e lo spopolamento delle regioni che si trovano ad amministrare. Il contrappunto fra questo quadro desolante e la visione utopica della vita monastica come creazione di una forma comunitaria di relazione con la verità e la vita, viene ritratto impietosamente, cioè con degradante realismo, nei due testi (come anche in altri di quest'epoca). Del resto, il monastero inteso come eterotopia prospera e progredita in cui la discrasia tra desiderio e regola porta le pulsioni umane a esplodere in maniera caotica e oscura rimarrà per secoli e anzi fino a noi uno dei motivi più fecondi e potentemente sovversivi della narrativa occidentale.

Nicola MORATO
Université de Liège

Lucilla SPETIA, *La dialettica tra pastorella e canzone e l'identità di Carestia: l'anonima (?) A une fontaine (RS 137)*, Fregene, Spolia, 2017, 170 pp.

Il titolo di questo saggio¹ denuncia già la netta tripartizione del suo contenuto che è suddiviso in tre capitoli più una breve premessa iniziale. Il primo capitolo (pp. 11-24) è dedicato alla dialettica tra i due generi della pastorella e della canzone, al reciproco rapporto oppositivo che l'a. ribadisce con la massima convinzione: è specialmente dalle critiche alla teoria di Michelangelo Picone² sulla complementarità dei due generi che emerge quanto, invece, la pastorella sia l'*anti-canso* per eccellenza, per l'a. e non solo per lei, come mostra la ricca bibliografia messa in campo. Le argomentazioni a sostegno di tale visione sono note e condivise da molti, ma l'a. ne aggiunge una particolarmente interessante: gli scarti dal genere. Le sei poesie (occitaniche e oitaniche) portate come esempi nel paragrafo 1.3 mostrano come, a detta dell'a., i poeti fossero pienamente consapevoli delle peculiarità dei due generi (la terminologia degli *incipit*, le ambientazioni, la struttura dialogica/monologica ecc.) e pertanto si divertissero a creare straniamento e stupore nel pubblico impostando una poesia come pastorella e virando all'improvviso verso la canzone o viceversa. Ciò presuppone non solo la consapevolezza di questo rapporto oppositivo e dialettico tra i due generi da parte degli autori, ma naturalmente anche da parte del pubblico che altrimenti non ne avrebbe colto il 'gioco'.

Il secondo capitolo (pp. 24-121) costituisce una rilettura del «complesso dossier Carestia»; l'impostazione è necessariamente compilativa e l'a. ci consegna un lavoro prezioso di *recensio*, sintesi e discussione dei circa 25 interventi critici sull'argomento editi a partire dal 1952, data dell'edizione Pattison³, fino al 2017. Riassumere le posizioni degli studiosi su un argomento tanto complicato sarebbe stato impossibile senza enucleare in partenza alcune linee guida che orientassero la discussione; in sostanza l'a. ricapitola le diverse teorie degli studiosi riguardo 1. l'origine della nozione della carestia amorosa, 2. la questione dei *senhals* Tristan e Carestia, 3. le varie possibilità di triangolazione del dibattito, 4. il motivo della *recreantise*. Intorno a questi quattro filoni principali, si aggregano via via altri argomenti quali le strutture metriche, la ricorrenza di parole rima, gli sviluppi del dibattito nei poeti successivi (da Guillem de Saint Didier ad Arnaut Daniel, Bertran de Born, Peire Cardenal, Raimon de Mirava e altri), il rapporto con il tema tristaniano, le interpretazioni delle due canzoni di Chrétien de Troyes *D'Amors qui m'a tolu a moi* e *Amors tençon et bataille*, il coinvolgimento nel *débat* dell'*Erec et Enide* ecc.

¹ Già edito in *Spolia. Journal of Medieval Studies*, XIII, 2017, pp. 185-323.

² Michelangelo Picone, *«Vita Nuova» e tradizione romanza*, Padova, Liviana, 1979.

³ Walter T. Pattison, *The Life and Works of the Troubadour Raimbaut d'Orange*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1952.

La rilettura dell'a. ha senz'altro il merito di mettere ordine sulle posizioni concorrenti dei critici⁴, ma non sull'argomento in sé che, anzi, emerge ancor di più come un oggetto tridimensionale, caleidoscopico. Al netto delle tante teorie riassunte e discusse, ciò che affiora con grande forza sono alcune considerazioni che prescindono dal tema in senso stretto: innanzitutto un atteggiamento libero verso i confini rigidi troppo spesso imposti dai critici e plausibilmente non condivisi dai poeti; l'a. mette in evidenza quanto il suggerimento di Rita Lejeune⁵ di «non separare arbitrariamente letterature del Nord e del Sud della Francia» (p. 29), si adatti alla questione Carestia, come aveva intuito d'altronde Roncaglia nel suo celebre articolo sull'argomento⁶. Questa sorta di tendenza a sfumare i confini sia culturali, sia linguistici e geografici, sia di generi letterari nel territorio romanzo si fa sempre più evidente man mano che scorre la carrellata degli studi.

A conclusione dell'exkursus (§ 2.24.1), l'a. riepiloga due interrogativi rimasti ancora irrisolti: chi è Carestia e in quale successione si è svolto il *débat*; ne aggiunge un altro di grande pertinenza: *D'Amors qui m'a tolu a moi* non parla di scrittura poetica, di pretesto del canto, motivi invece centrali nelle due liriche trobadoriche *Non chant per auzel ni per flor* e *Can vei la lauzeta mover*. Il ragionamento è chiaro: se Chrétien fosse stato l'ultimo a intervenire nel dibattito in risposta a Raimbaut d'Aurenga e Bernart de Ventadorn, non avrebbe fatto riferimento al tema del pretesto del canto, posto in apertura di lirica da Raimbaut e in chiusura da Bernart. Sulla scia di questa riflessione che mi pare condivisibile, l'a. avanza una nuova proposta di triangolazione suggerendo che Carestia, *senhal* sotto cui si celerebbe Chrétien, diede inizio al dibattito in un «atto di consapevolezza autoriale straordinaria» (p. 115) affidando a *D'Amors qui m'a tolu a moi* il proprio manifesto ideologico in «un'operazione originale e autonoma, non condizionata cioè dalla risposta alle sollecitazioni più o meno ironiche e interessate di altri poeti» (p. 115). Se questa ipotesi ricostruttiva è in grado di risolvere il problema appena posto (assenza del motivo del canto in *D'Amors...*), ne pone però altri, uno dei quali, anzi, è il capovolgimento dello stesso interrogativo: se Bernart e Raimbaut stanno rispondendo a Chrétien, perché usano il motivo del pretesto del canto, la cui centralità è fuor di discussione nei loro testi, assente invece nell'iniziatore del dibattito? Inoltre l'a. scrive che il vero bersaglio di Chrétien è Bernart che verrebbe chiamato in causa con i versi relativi al filtro tristianiano perché: «Chrétien doveva aver presente almeno l'identificazione di Bernart con Tristan in *Tant ai mo cor ple de de joya*, e quindi rivendicare un amore che proviene da *fins cuers et bone volentez*». (p. 115).

⁴ A tal proposito avrebbe giovato senz'altro un indice dei nomi di cui il volume è invece privo.

⁵ Rita Lejeune, «Rôle littéraire d'Aliénor d'Aquitaine et de sa famille», *Cultura Neolatina*, XIV, 1954, pp. 5-57.

⁶ Aurelio Roncaglia, «Carestia», *Cultura Neolatina*, XVIII, 1958, pp. 121-37.

Una tale presupposizione, che di per sé non pone particolari problemi, appare però un po' forzata e solleva almeno due questioni: la prima è una velata contraddizione con quanto affermato poco prima sull'autonomia della lirica di Chrétien; la seconda riguarda invece la doppia funzione attribuita a Tristano: nei versi 28-29 di *D'Amors qui m'a tolu a moi* (*Onques du buvrage ne bui / Dont Tristan fu enpoisonnez*), la tematica tristaniana è usata da Chrétien per coinvolgere, – o sarebbe meglio dire provocare? – Bernart, allorché in *Can vei la lauzeta mover* (v. 57: *Tristans, ges no-n auretz de me*) il *senhal* Tristan è usato da Bernart per chiamare in complice soccorso il collega Raimbaut contro l'arrogante ed 'estraneo' Chrétien.

La seconda argomentazione a sostegno della sua teoria è l'interpretazione dei versi 9-10 di Bernart: *Ai! Las, tan cuidava saber / D'Amor, e tan petit ne sai*. Secondo l'a., in questa lamentazione Bernart riconosce di aver capito la lezione impartitagli dal nuovo arrivato (Chrétien) e perciò decide di ritrarsi definitivamente dal canto (p. 116). La rilettura dei vv. 9-10 di *Can vei la lauzeta mover* come un commento amareggiato alla lirica di Chrétien è una interessante novità, nonostante possa sembrare ardito ricostruire su tale base una reazione tanto grave quanto immediata del poeta Bernart a cui bisognerebbe attribuire un'umiltà e un'impulsività a dir poco difficili da provare.

Per giustificare l'entrata nel dibattito di Raimbaut, l'a. afferma che quest'ultimo «capisce e accoglie la sfida» (p. 116) e rivendica il proprio amore tristaniano colpendo così ideologicamente Chrétien che, ora, è comune rivale dei due trovatori. Raimbaut dunque strizza l'occhio a Bernart in una sorta di solidarietà linguistica e culturale contro questo *parvenu*, francese, che non ha mai scritto una poesia prima d'ora (o forse solo una).

La proposta di Lucilla Spetia aggiunge spunti di riflessione originali, senza però condurre a una soluzione irrefutabile, che sembra, anzi, farsi più lontana a ogni nuovo intervento critico. Non nego una certa perplessità di fronte alla sua proposta di triangolazione che poggia su un terreno scivoloso e si inoltra nei meandri dell'analisi psicologica dei poeti; è una ricostruzione che deve presupporre troppo, deve reggersi su testi non direttamente coinvolti nel *débat* come *Tant ai mo cor ple de de joya* e deve attribuire ai tre protagonisti disposizioni psicologiche assai ingerenti con la loro attività poetica.

Diverso il discorso sul *senhal* Carestia che si riferirebbe a Chrétien piuttosto che a Bernart, come fin da subito avevano sostenuto Roncaglia e poi Meneghetti⁷: la questione è ripresa e trattata con un'analisi molto articolata nel terzo e ultimo capitolo (pp. 122-51) intitolato «L'anonima (?) *A une fontaine* (RS 137)». È qui

⁷ Maria Luisa Meneghetti, *Il pubblico dei trovatori. Ricezione e riuso dei testi lirici cortesi fino al XIV secolo*, Modena, Mucchi, 1984, poi riedito con aggiunte e modifiche: *Il pubblico dei trovatori*, Torino, Einaudi, 1992.

che i due macroargomenti trattati nel primo e nel secondo capitolo si incrociano: l'a. analizza la pastorella francese *A une fontaine*, ne fornisce una nuova edizione basata sul ms. K apportando alcune correzioni rispetto all'edizione Spanke⁸, ne dà la traduzione italiana a fronte, sottolinea i contenuti tematici e stilistici che la inseriscono a pieno titolo nel genere della pastorella, e soprattutto confronta il testo con l'altra lirica di Chrétien de Troyes *Amor tençon et bataille*. L'analisi dell'a. dimostra che la pastorella allude anche piuttosto esplicitamente alla poesia di Chrétien e che il legame tra le due liriche conferma la tesi di partenza del rapporto dialettico tra pastorella e canso (tesi da cui prende avvio l'intero libro); scrive Lucilla Spetia: «Nella pastorella è evidente la presa in giro dei topoi della *fin' amor*, in nome di una concretezza erotica cui aspirano le due donne [...]. Tuttavia la presa in giro si fa straordinaria ed esilarante quando si osservino i rimanti, il cui uso è densamente allusivo, anzi sfacciatamente indicativo» (p. 130). Che il bersaglio diretto della pastorella sia Chrétien è suggerito, oltre che dalla ripresa di alcuni rimanti come per es. quello al v. 33: *Amor senz bataille*, dalla connessione tra il termine *quarantaine* (v. 18) e *carestia*. In questo modo l'a. coinvolge nel *débat* un testo francese colmando una lacuna 'sospetta' di testi in territorio oitanico, e fornisce un ulteriore dato sull'identificazione di Carestia con Chrétien.

L'ultima parte del capitolo è dedicata alla questione attributiva della pastorella *A une fontaine*: l'a. riprende la proposta di attribuzione a Moniot d'Arras sostenuta da Spanke e rigettata con una forte argomentazione dall'editore delle poesie di Moniot, Petersen Dyggve⁹. Alla luce della nuova interpretazione della pastorella, l'a. ritiene che la questione debba essere riconsiderata e propone una analisi della posizione della lirica nei manoscritti (§ 3.4.1), lo studio dei dati biografici di Moniot d'Arras (§ 3.4.2), i collegamenti sia metrico-formali sia contenutistici tra *A une fontaine* e altre liriche sicuramente di Moniot d'Arras (pp. 138-50) con argomentazioni variamente convincenti, per dimostrare che Moniot d'Arras possa essere considerato senza dubbi l'autore di *A une fontaine*.

I diversi aspetti analizzati convergono verso la riconsiderazione del troviere e del suo canzoniere, che doveva essere più vasto di quello ricostruito da Petersen Dyggve, e ne sottolinea la notevole influenza subita dai testi cristiani, non senza riconoscere a Moniot la capacità di una «raffinatissima operazione di distanziamento ironico dalle sue fonti» (p. 146).

Il libro, composito e ricco, costituisce un'ottima occasione per riprendere argomenti ampiamente dibattuti dalla critica, che continuano a esercitare un fascino mai

⁸ Hans Spanke, *Eine altfranzösische Liedersammlung. Der anonyme Teil der Liederhandschriften KNPX*, Halle, Niemeyer, 1925.

⁹ Petersen Dyggve, «Moniot d'Arras et Moniot de Paris», *Mémoires de la Société Néophilologique*, XIII, 1938, pp. 3-252.

sopito; la novità più interessante è l'attribuzione della pastorella a Moniot d'Arras, autore al quale si restituisce un ruolo ben più importante di quanto non avesse fatto la critica finora. Riguardo al dossier Carestia, come detto, la questione sembra complicarsi a ogni nuova rilettura, segno di estrema densità del tema; tuttavia l'intervento di Lucilla Spetia è senz'altro meritevole di aver sollevato una questione non irrilevante: l'assenza del tema del canto e della scrittura in *D'Amors qui m'a tolu a moi* di Chrétien. Detto questo, non penso che ciò basti a rimescolare il triangolo nella nuova successione proposta (la ricordo: Chrétien de Troyes – Bernart de Ventadorn – Raimbaut d'Aurenga), non fosse altro per il fatto che il tema del canto e della scrittura è presente solo nei due trovatori, mentre risulta assente, oltre che in *D'Amors qui m'a tolu a moi*, anche nella pastorella francese *A une fontaine*. Quindi se questi ultimi due testi sono, e mi sembra ormai fuor di dubbio, collegati tra loro, bisogna ammettere la possibilità che ogni poeta intervenga nel dibattito partendo da uno spunto contenuto nella poesia di un altro dibattente senza per forza trattare tutti i temi, e ciò potrebbe dirsi sia di Chrétien che risponde a Bernart e a Raimbaut senza parlare del canto (ma concentrandosi piuttosto sulla concezione stessa di amore, sul motivo tristaniano e sull'opposizione *planté / chier tans*), sia di Moniot d'Arras che interviene nel dibattito seguendo solo uno dei discorsi, quello della carestia amorosa. Altrimenti bisognerebbe attenuare le conseguenze della nuova lettura della pastorella *A une fontaine* riconoscendole sì un innegabile legame con le liriche e i temi cristianiani, senza però affermare che la poesia sia coinvolta nel dibattito Carestia, come l'a. sostiene a p. 122¹⁰. Sarebbe un peccato, due passi indietro rispetto al passo avanti appena fatto.

Marcella LACANALE
Università di Chieti-Pescara

Federico SAVIOTTI, *Raimbaut de Vaqueiras e gli altri. Percorsi di identificazione nella lirica romanza del Medioevo*, Pavia, Pavia University Press, 2017, 259 pp.

La lirica trobadorica costituisce un'eccezione alla tendenza generale all'anonimato e all'impersonalità, propria della produzione letteraria medievale, configurandosi come un primo elegante tentativo di soggettivazione della poesia. A partire da questa considerazione, Federico Saviotti sviluppa una singolare prospettiva di ricerca finalizzata allo studio della rappresentazione dell'identità

¹⁰ «Il riconoscimento di una traccia importante del *débat* Carestia nella tradizione oitanica colma una lacuna non indifferente».

e dell'alterità nella lirica romanza¹. L'ampia riflessione critica proposta all'interno del volume *Raimbaut de Vaqueiras e gli altri. Percorsi di identificazione nella lirica romanza del Medioevo* ha il preciso scopo di delineare, sfruttando una variegata gamma di approcci e strategie di analisi, la multiforme identità poetica del trovatore Raimbaut de Vaqueiras, la vocazione allo sperimentalismo e al biografismo, che la contraddistinguono eccezionalmente, senza mai disgiungerla dal contesto letterario e linguistico con il quale essa si è dovuta confrontare nelle fasi di composizione, ricezione e trasmissione.

Lo studio ha l'indubbio merito di rinfoltire la bibliografia dedicata al trovatore, meno ricca di quanto ci si aspetterebbe, se si considera che Raimbaut de Vaqueiras è ritenuto sin da Carducci «una delle poche figure che spiccassero per rilievo di contorni in quella turba di cantori vagabondi che fa folla sull'uscita del secolo decimosecondo»²: se si esclude la datata e, per certi versi, rigida monografia di Fassbinder³, ci si accorgerà che l'interpretazione e la conoscenza globale del poeta e della sua opera è affidata pressoché esclusivamente al contributo di Valeria Bertolucci⁴ e allo studio introduttivo dell'edizione Linskill⁵. Sarebbe, tuttavia, riduttivo classificare il volume di Saviotti unicamente come una monografia dedicata a Raimbaut de Vaqueiras: se da un lato esso è indubbiamente orientato alla descrizione della figura autoriale di uno dei più celebri trovatori, dall'altro lo studioso, tesaurizzando gli esperimenti condotti sulla produzione rambaldiana, si interfaccia con alcune delle più spinose questioni della filologia romanza, costringendo, di volta in volta, i suoi lettori a confrontarsi criticamente con alcuni indiscussi luoghi comuni della tradizione degli studi romanistici.

In questo senso il primo capitolo è emblematico, «Pseudonimo poetico e *senhal* tra identità e alterità: i 'doppi' Engles e Bel Cavalier» (pp. 9-39): l'autore qui non si limita a scandagliare le possibili identificazioni e interpretazioni degli enigmatici appellativi *Engles* e *Bel Cavalier*, presenti in buona parte dei componimenti che Raimbaut de Vaqueiras elabora presso la corte del marchese Bonifacio di Monferrato, ma mette in discussione la coincidenza tra il concetto di *senhal* e quello di pseudonimo poetico, così com'è stata formulata da Ap-

¹ Tale prospettiva si è concretizzata nel progetto FIR-Futuro in Ricerca 2013 *Identità e alterità nella letteratura dell'Europa medievale: lessico, topoi e campi metaforici*.

² Giosuè CARDUCCI, «Galanterie cavalleresche del secolo XII e XIII», *Nuova Antologia*, 1° gennaio 1885, poi in: Id., *Cavalleria e umanesimo*, Bologna, Zanichelli, 1909, p. 55.

³ Klara M. FASSBINDER, *Der Trobador Raimbaut de Vaqueiras. Dichtung und Leben*, Halle a.S., Niemeyer, 1929.

⁴ Valeria BERTOLUCCI, «Posizione e significato del canzoniere di Raimbaut de Vaqueiras nella storia della poesia provenzale», *Studi mediolatini e volgari*, n.s. 9 (1963), pp. 9-68, poi in Ead: *Studi trobadorici*, Pisa, Pacini, 2010, pp. 7-51.

⁵ *The poems of the Trobadour Raimbaut de Vaqueiras*, edited by Joseph LINSKILL, The Hague, Mouton & Co., 1964, pp. 3-54.

pel. Saviotti recupera l'idea di *senhal* come firma del poeta proposta all'interno delle *Leys d'Amors*, dove si afferma che il *senhal* debba comparire in chiusura alla canzone e che ciascun poeta debba avere il proprio. Questa interpretazione sembra trovare conferma nei testi degli autori tolosani del XV sec., i più fedeli ai dettami imposti all'interno del trattato trobadorico: regolarmente essi inseriscono nelle *tornadas* delle loro canzoni una parola-chiave fissa che li identifichi, che non corrisponde necessariamente allo pseudonimo poetico dell'amata. Si deduce che gli pseudonimi poetici adottati dai trovatori del XII e XIII sec. si distinguono dal *senhal*, in quanto ciascun poeta ne può utilizzare più di uno e non si trovano necessariamente in chiusura del componimento.

Il percorso volto a tratteggiare l'identità poetica di Raimbaut prosegue all'interno del secondo capitolo, «L'identità alla prova dell'alterità: Raimbaut de Vaqueiras e la scrittura del mondo» (pp. 41-82), nel quale viene preso in considerazione il rapporto tra il poeta e lo spazio geografico. Raimbaut de Vaqueiras è uno dei trovatori che più ha viaggiato nel corso della vita e di cui meglio si conoscono gli spostamenti: stando a quanto indicato nella *vida*, egli ha vissuto in Provenza, in Monferrato, e successivamente ha seguito il Marchese Bonifacio nell'Impero romano d'Oriente e a Salonicco. La singolare cura per l'elemento geografico nella produzione rambaldiana emerge con chiarezza dall'uso massiccio di toponimi ed etnonimi all'interno dei suoi componimenti: lo spoglio delle occorrenze dei termini a pertinenza geografica, realizzato da Saviotti, rivela che l'attenzione alla toponomastica non si limita alle forme più legate al contesto storico-politico, quali il sirventese o la tenzone, ma è coltivata anche all'interno delle *cansos*, genere meno propenso alla referenzialità, e votato, piuttosto, a «un'ambigua allusività». Se da un lato Raimbaut, al pari degli altri trovatori, talvolta conferisce una funzione evocativa o propagandistica ai riferimenti spaziali e geografici, che, soprattutto nelle canzoni di crociata, sono riconducibili all'immaginario collettivo del Medioevo occidentale, Saviotti non manca di sottolineare che l'impiego del lessico toponomastico si rivela come una delle espressioni della poetica di Raimbaut, in quanto spia stilistica dei suoi due caratteri costitutivi: il «legame irrinunciabile con la realtà» e la tendenza al biografismo.

Il terzo capitolo, «Riflessi di un'identità poetica. Un episodio nella tradizione manoscritta delle liriche di Raimbaut de Vaqueiras/ I» (pp. 83-101), come si intuisce dal titolo, si concentra sulla trasmissione della produzione rambaldiana. Studiando la posizione occupata dai testi di Raimbaut de Vaqueiras all'interno dei canzonieri trobadorici, Saviotti nota che, a differenza di quanto accade nel ramo γ e nel manoscritto Sg, i codici veneti del ramo ϵ relegano la sezione dedicata al poeta a un ruolo del tutto secondario all'interno del panorama lirico trobadorico. La seriazione dei componimenti in ϵ rivela che esiste un nucleo compatto di otto componimenti, il cui tema centrale è l'amore,

conservato in ordine identico in IKN² e poco distante in A, al di fuori del quale sono trasmessi altri testi, in ordine sparso a seconda dei canzonieri. Saviotti suppone ragionevolmente che questa silloge sia stata assemblata in Monferrato nella prima metà del XIII; il fatto che al suo interno non appaiano i testi più eccentrici del poeta, che ne hanno in buona parte garantito la fortuna, è, dunque, da ricondurre a una selezione operata dall'ambiente culturale monferrino, interessato a una poesia cortigiana, fedele ai canoni retorico-formali, che potesse fungere da modello per la lirica d'amore. La tradizione provenzale, C E M R Sg S, conserva anche i componimenti più sperimentali, esclusi dal ramo veneto, quali *l'estampida* (BdT 392.9), il *Carros* (BdT 392.32), il *descort* plurilingue (BdT 392.4); ma senza dubbio, è Sg, canzoniere catalano del XIV sec., che riserva a Raimbaut de Vaqueiras uno spazio privilegiato, collocandolo in apertura alla seconda sezione, dedicata ai trovatori dell'epoca aurea, e conservando ben ventuno componimenti a lui attribuiti: sembra chiaro che il compilatore intravedesse in Raimbaut de Vaqueiras e nel suo incessante sperimentalismo i precursori della lirica di Cerverí de Girona, la gloria locale a cui è dedicata la sezione monografica con cui si apre il codice.

Nel quarto capitolo, «Riflessi di un'identità poetica. Un episodio nella tradizione manoscritta delle liriche di Raimbaut de Vaqueiras/ II» (pp. 103-23), Saviotti focalizza l'attenzione sulla possibile presenza di varianti di mano dell'autore nei testimoni della canzone *Era-m requier sa costum' e son us* (BdT 392.2). L'assenza di errori congiuntivi che possano giustificare la presenza di un archetipo lascia supporre che la tradizione si componga di tre rami risalenti in maniera indipendente all'originale, che grosso modo corrispondono allo stemma dei canzonieri trobadorici proposto da Avallè: α (ADN²P_{razo}OT), che ricalca in parte la conformazione del ramo ϵ , β (CD^eEJMPERSga¹), assimilabile alla tradizione occidentale γ , e U, riconducibile alla terza tradizione, che, pur conservando un testo molto scorretto, presenta diverse adiaforie. Il lavoro di variazione operato dall'autore stesso, a detta di Saviotti, interessa la prima *tornada*, che presenta in ordine invertito i rimanti degli ultimi quattro versi della prima *cobla*: questo artificio retorico è evidentemente corrotto in β (*fi[z]ansa, dans, prezans, esperanssa* e *esperansa, prezans, dans, fermansa*), in α mutilo (*fermanssa, dans, prezans, esperanssa*), il cui sistema potrebbe funzionare integrando le *tornadas* di β , mentre è accettabile in U (*fiansa, danz, presanz, attendansa* e *attendanza, presanz, danz, fianza*). Secondo Saviotti, il copista di U non si sarebbe potuto avvedere del meccanismo di ritorno, considerando che tra la prima *cobla* e la prima *tornada* intercorrono una quarantina di versi e che le modifiche coinvolgono la globalità del testo. Il quadro tratteggiato da Saviotti, affascinante e ben argomentato, si scontra, tuttavia, con la propensione all'interventismo tipica della tradizione trobadorica: come sostiene Marcenaro, in un recente contributo sulle varianti d'autore, «è meno gravoso supporre che la presenza di queste varianti sia dovuta ad

innovazioni di copista che non ad una redazione autoriale; redazione che, ripeto, non farebbe altro che sostituire due parole con due quasi-sinonimi»⁶.

Al di là delle perplessità che si possono sollevare riguardo al caso specifico di studio, qui più che altrove soggettive, questo capitolo ha il merito di riaprire la questione delle varianti redazionali nei testi classici e medievali, sollecitando una riflessione metodologica da parte della comunità scientifica al fine di scacciare lo spettro di un certo scetticismo aprioristico.

È quasi scontato che uno studio incentrato sulla figura eccentrica e multi-forme di Raimbaut de Vaqueiras debba chiudersi con un discorso sul plurilinguismo: il capitolo quinto, «Identità e alterità linguistica nel dominio galloromanzo medievale: Raimbaut, Coine e il loro pubblico» (pp. 125-64), affronta, in effetti, l'uso della diversità linguistica impiegata dal trovatore come strumento ideale per rappresentare poeticamente l'alterità, a partire dal *partimen* tra Raimbaut, che compone un testo nella sua lingua madre, e un non meglio precisato Coine, che gli risponde in francese. L'interlocutore è identificato da Saviotti con il signore feudale e troviero Conon de Béthune, attraverso una serie di argomentazioni di carattere socio-culturale, letterario e linguistico⁷. Dal momento che il genere stesso del *partimen* prevede che il pubblico capisca gli argomenti dei duellanti per decretare un vincitore, il *case study* rambaldiano offre al nostro autore lo spunto per approfondire il rapporto tra lingua d'oc e d'oïl, in particolare la questione della reciproca comprensibilità tra i due domini.

Saviotti, dunque, propone una breve storia delle interferenze linguistiche tra i due idiomi, a partire dalle prime attestazioni scritte fino al XIII sec., momento in cui per ragioni eminentemente storico-politiche si genererà una netta frattura tra i due domini, quantomeno per quanto concerne gli aspetti legati alla produzione del testo. La sua panoramica si concentra nella fase di maggiore scambio tra i poeti del Nord e del Sud, coincidente con la seconda metà del XII sec.: da un lato la scelta dei primi trovieri di comporre nella propria lingua materna o di evitare le traduzioni delle canzoni dei poeti del Sud, come invece accade in Italia, rivela in un certo qual modo un atteggiamento agonistico nei confronti della consolidata produzione letteraria occitanica; dall'altro i giochi di intertestualità tra i trovatori

⁶ Simone MARCENARO, «La moltiplicazione testuale nella tradizione dei trovatori: varianti d' autore e rifacimenti», *Carte romanze*, n.s. 4 (2016), pp. 61-110.

⁷ Vincenzo De Bartholomaeis è il primo a sostenere che dietro a Coine si celi Conon de Béthune e che i due poeti si siano incontrati all'epoca della Quarta crociata, in territorio d'oltremare. Successivamente Pierre Bec ipotizza che si tratti di un *partimen* fittizio. Vincenzo DE BARTHOLOMAEIS, *De Raembaut et de Coine*, *Romania*, 34 (1905), pp. 44-54; Pierre BEC, *À propos de deux partimens bilingues. Tenson réelle ou tenson fictive?*, in «*Sempre lo campos auràn segadas resurgantas*». *Mélanges offerts à Xavier Ravier*, éd. par Jean-Claude BOUVIER, Jacques GOURC et François PIC, Toulouse, CNRS – Université de Toulouse-Le Mirail, 2003, pp. 413-28.

e trovieri dimostrano che i due idiomi dovevano essere in qualche misura comprensibili al pubblico letterario.

Il volume si chiude con due appendici che riguardano più genericamente la rappresentazione della polarità io-altro all'interno della produzione trobadorica. Nella prima appendice, «*La nostr' amor va enaissi...* Alla ricerca dell'identità di coppia nella lirica trobadorica» (pp. 165-95), Saviotti, attraverso l'analisi delle occorrenze di tutte le spie lessicali che rappresentano la coppia all'interno del discorso poetico, quali i pronomi personali soggetto, i deittici, le forme verbali al duale, traccia un'evoluzione diacronica dell'espressione di un "noi amoroso": i poeti delle prime generazioni, almeno fino a Bernart de Ventadorn, si sono concentrati sull'interiorità dell'io, mentre l'amata è rappresentata come un'entità altra, irraggiungibile per una lontananza fisica, affettiva o temporale; la prima persona plurale descrive una relazione solida e biunivocamente fondata a partire da alcuni componimenti di Guiraut de Borneil e Gaucelm Faidit, e in modo sistematico nelle poesie di Raimbaut d'Aurenga, dove il *nos* esprime appieno l'unione dei due amanti.

«Il poeta in scena: *nominatio*, identità e contesto sociale nelle *tenso* e nei *jeux-partis*» (pp. 197-228), la seconda appendice, è uno studio delle attestazioni onomastiche dei trovieri e dei trovatori e delle modalità di nominazione all'interno dei generi dialogici, dove si trova una maggiore densità del materiale antropimico: nelle tenzoni e nei *partimen*, infatti, quando il poeta prende la parola, a inizio strofa, invita il suo interlocutore a rispondergli, chiamandolo per nome. L'insistenza su tali nomi, secondo l'interpretazione di Saviotti, risponde all'esigenza poetica di conferire maggiore concretezza al dialogo e all'interlocutore, che è un poeta in carne e ossa, eccezion fatta per le tenzoni fittizie: queste forme letterarie, che talvolta si realizzavano in una *performance* di due poeti o due giullari davanti a un pubblico, sembrano preludere alla nascita di forme di drammaturgia profana in volgare.

Si può affermare, in conclusione, che il volume di Saviotti offre un percorso di lettura estremamente variegato in termini di contenuti, spaziando con dimestichezza ed equilibrio all'interno dell'intricata tela della produzione lirica gallo-romanza, e soprattutto in termini metodologici, come si può constatare dalla ricchezza di prospettive di indagine via via adottate. Il cuore del discorso resta, comunque, l'interpretazione del testo: Saviotti propone, infatti, un'ampia gamma di poesie integrali, con relativa traduzione, di Raimbaut e degli altri trovatori, garantendo in questo modo che la conoscenza della figura di Raimbaut, tratteggiata qui in modo organico e dettagliato, passi attraverso una scrupolosa analisi delle sue poesie, e allo stesso modo che il confronto con le altre personalità poetiche resti ancorato al dato testuale.

Bibliografía

The poems of the Trobadour Raimbaut de Vaqueiras, edited by Joseph LINSKILL, The Hague, Mouton & Co., 1964, pp. 3-54.

BEC, Pierre, «À propos de deux partimens bilingues. Tenson réelle ou tenson fictive?», in «*Sempre lo campos auràn segadas resurgantas*». *Mélanges offerts à Xavier Ravier*, éd. par Jean-Claude BOUVIER, Jacques GOURC et François PIC, Toulouse, CNRS – Université de Toulouse-Le Mirail, 2003, pp. 413-28.

Valeria BERTOLUCCI, «Posizione e significato del canzoniere di Raimbaut de Vaqueiras nella storia della poesia provenzale», *Studi mediolatini e volgari*, n.s. 9 (1963), pp. 9-68, poi in Ead: *Studi trobadorici*, Pisa, Pacini, 2010, pp. 7-51.

Giosuè CARDUCCI, «Galanterie cavalleresche del secolo XII e XIII», *Nuova Antologia*, 1° gennaio 1885, poi in: Id., *Cavalleria e umanesimo*, Bologna, Zanichelli, 1909, p. 55.

Vincenzo DE BARTHOLOMAEIS, «*De Raembaut et de Coine*», *Romania*, 34 (1905), pp. 44-54.

Klara M. FASSBINDER, *Der Trobador Raimbaut de Vaqueiras. Dichtung und Leben*, Halle a.S., Niemeyer, 1929.

Simone MARCENARO, «La moltiplicazione testuale nella tradizione dei trovatori: varianti d'autore e rifacimenti», *Carte romanze*, n.s. 4 (2016), pp. 61-110.

Pär LARSON, *La lingua delle cantigas. Grammatica del galego-portoghese*. Roma, Carocci editore, 2018, 139 pp.

A obra que comentamos non é unha gramática histórica, senón un pequeno manual descritivo destinado aos estudantes que se queiran iniciar na lectura e a comprensión dos textos dos *trobadores* ou no estudo do galego-portugués, entendendo por tal o sistema lingüístico romance que xurdiu no noroeste da península ibérica entre os séculos IX e XI, que se estendeu cara ao sur nos séculos XI ao XIII e que tomou forma escrita e foi obxecto de elaboración e cultivo desde a segunda metade do século XII ata a segunda metade do século XIV aproximadamente. Tal como se anuncia no título, a obra céntrase na poesía lírica, incluíndo o *corpus* de poesía profana (unhas 1679 composicións) e mais as *Cantigas de Santa María* de Afonso X o Sabio (arredor de 427 composicións). O libro, redactado en italiano, está principalmente concibido para o público desa lingua, de xeito que cada fragmento e cada palabra en galego-portugués van acompañados da correspondente tradución.

O volume comeza cun conciso e ben axustado encadramento histórico (pp. 13-19), ao que segue unha parte primeira cun achegamento breve aos aspec-

tos scriptográficos (pp. 23-27), que dá paso á descrición gramatical propiamente dita, cerne da obra. A parte segunda trata de fonoloxía (pp. 31-42), mentres que a terceira, a máis extensa, está centrada na descrición da morfoloxía, con algunhas pinceladas sobre a sintaxe (pp. 43-117). A orde que se segue é a tradicional: o nome, os numerais, o verbo (cun tratamento específico dos auxiliares e dos irregulares), os adverbios, as preposicións, as conxuncións e as interxeccións. As observacións sintácticas limítanse a algúns fenómenos que diferencian o galego-portugués do italiano, ou que o caracterizan fronte outras linguas románicas; nomeadamente, as regras de colocación dos pronomes clíticos, incluíndo o fenómeno da denominada “interpolación”. O verbo acapara o capítulo máis extenso (pp. 67-102), entre outras razóns porque se explican as categorías gramaticais estrañas para un lector italiano, algunhas tamén para un galego ou portugués dos nosos días. En cada caso, as descrições e explicacións veñen convenientemente ilustradas por abundantes exemplos (ata un total de 570), sempre traducidos ao italiano. Despois da gramática propiamente dita vén un *Appendice* con catro textos comentados palabra por palabra, con reenvíos puntuais a aquela (pp. 118-26). O volume péchase, como é habitual, cunha bibliografía, que vai seguida por un índice das formas citadas (pp. 131-39) que fai a función de glosario do conxunto, pois recolle máis de 700 entradas con remisión ao número do parágrafo en que se citan e o significado de cada lema.

Ao noso entender, un dos maiores acerto deste traballo é o seu enfoque sincrónico: están presentes sempre, de xeito implícito ou explícito, os estadios de lingua anteriores (o latín) e posteriores (o galego e o portugués actuais), pero o que se nos ofrece é a descrición do sistema lingüístico galego-portugués – ou, máis precisamente, da súa variedade cultivada na poesía lírica – en si mesmo. É certo que ese sistema lingüístico no período trobadoresco (1200ca.-1350ca.) se atopaba en pleno proceso de conformación e, por tanto, non completamente estabilizado. Pero tamén é certo que o *corpus* obxecto de descrición no volume chegou a nós a través dun conxunto moi limitado de testemuños que presentan un elevado grao de fixación e normalización scriptolingüística.

No devandito *corpus* é posible enxergar dúas modalidades ben definidas, aínda que moi próximas entre si: a representada polas *Cantigas de Santa Maria*, o *Cancioneiro da Ajuda* e o *Pergamiño Vindel* dunha banda (a modalidade afon-sina, de base máis galega), e a representada polos cancioneros apógrafos italianos e o *Pergamiño Sharrer* da outra (a modalidade dionisina, cunha coloración máis portuguesa). O carácter introdutorio, e por tanto sintético e esquemático, da descrición que ofrece o volume só permite asomarse de xeito puntual á complexidade interna – tanto no eixo diacrónico canto no diatópico – dos fenómenos de variación que se rexistran nese *corpus*, moi interesantes pero de análise extremadamente complexa. Tamén son moi parciais – como o propio autor recoñece – as observacións de carácter sintáctico. Talvez sería posible, sen violentar o carácter

elemental da obra, introducir algúns puntos básicos de sintaxe como a orde de constituíntes da oración, a negación, a comparación e a “concordatio temporum”, aspectos sobre os que existen achegas iluminadoras – non específicas sobre a lingua dos cancioneiros pero aplicables a esta – de estudosas como Rosa Virgínia Mattos e Silva ou Ana Maria Martins, entre outras.

O precedente máis claro do libro que comentamos é o xa antigo pero aínda moi útil *Altportugiesisches Elementarbuch* de Joseph Huber, publicado orixinalmente en 1993 e en tradución ao portugués en 1986. Mais o estudo de Huber está baseado en textos en prosa dos séculos XIV e XV, de xeito que a lingua trobadoresca é tratada un pouco de esguello. O autor tamén se puido ter valido da *História do Galego-Português* de Clarinda de Azevedo Maia, que ofrece unha descrición detallada doutro rexistro do mesmo sistema lingüístico, a partir de documentos de tipo notarial, pero o certo é que o carácter sintético da súa aproximación non permite introducir moitas referencias a outras variedades de lingua distintas á da poesía lírica. Por parte, é obvio que o *Glosario da poesía medieval profana galego-portuguesa* (GLOSSA), dirixido por Manuel Ferreiro (Universidade da Coruña), constituíu unha ferramenta de grande utilidade para redactar o estudo que comentamos, ao ofrecer unha lematización exhaustiva do enteiro *corpus* da lírica profana. Cómpre sinalar que en datas recentes apareceu outra obra sobre a mesma variedade lingüística, *La lingua dei trobadores. Profilo storico-linguistico della poesia galego-portoghese medievale*, de Simone Marcenaro (Roma: Viella, 2019) que, polo seu enfoque máis próximo á gramática diacrónica e as súas explicacións histórico-literarias sobre o galego e sobre a lírica galego-portuguesa, así como polas súas consideracións sobre a tradición manuscrita, pode considerarse unha achega en certo xeito complementaria da que analizamos na presente recensión.

Nun libro tan denso e prolixo coma o que comentamos pódense sinalar pequenos erros, detectar algunhas grallas, ou discutir fallas puntuais, pero estas chatas en absoluto minguan o meritísimo labor do profesor Larson. Velaí algúns exemplos – por veces discutibles –, expostos de xeito moi sucinto. Seguindo a orde da obra, comezamos pola grafemática e a fonoloxía. En galego-portugués o *-i* pode aparecer en final de palabra (p. 34); véxase por caso máis abaixo as formas de P1 de perfecto: *ouvi, tevi, estivi...* Na nosa opinión, deberíanse mencionar os hiatos producidos pola caída dunha consoante nasal, do tipo dos que aparecen en *irmão, bães, bõo, jajũar* (p. 35) e habería que indicar a distinción, ao menos en galego, entre /v/ <[-f-] intervocálico (*devesa*) e /β/ <[-b-] e [-w-] do latín: a consoante intervocálica de *proveito* (<profectu-), pronunciada [v], non era a mesma ca a de *dever*, pronunciada [β] (pp. 38-39). Igualmente, non nos parece acaída a interpretación das grafías <ff>, que o autor considera análoga a <ss> (p. 39): con certeza, a primeira non serve para impedir unha pronuncia sonora [v], pois esta tiña como única representación <v / u>, mentres que no caso da segunda

cómpre distinguir entre o uso do dígrafo <ss> en posición intervocálica interior de palabra (*passar*), onde si tiña valor diacrítico (pois <s> simple nesa posición representaba [z]), das grafías con dobre <ss> en posición inicial de palabra ou en interior non intervocálica, onde é equivalente ao grafema simple <s>.

Pasamos agora á morfosintaxe. Para comezar, ponse un exemplo de pronome como artigo (“non *nas* quer” p. 46). Ademais, deixa sen tratarse en absoluto, como sería lóxico, a formación do plural dos nomes en -l e en -n (p. 49), do tipo *asnal* > *asnaes*, *espanhol* > *espanhoes*; *can* > *cães*, *ben* > *bêes*, *razon* > *razões*. Para completar as explicacións que se ofrecen sobre as variantes do posesivo *ma* / *mha* ~ *minha*, *ta* ~ *tua*, *sa* ~ *sua* (p. 59) sería de esperar que se puxesen exemplos das formas plenas do adxectivo posesivo en posición post-nominal: *senhor minha*, *amiga minha*, *porta sua*... Por parte, o uso do artigo con adxectivo posesivo non era xeral, como se afirma no texto (p. 59), ao contrario, era facultativo, e relativamente infrecuente: *mha vezinha*, *mha morte*, *sa mesura*, *sa alma*, *sa coita*... Na listaxe dos indefinidos, botamos a faltar as variantes *nengũu* / *nengũa* do indefinido *nenhũu* (p. 63).

Imos agora ofrecer algunhas observacións en relación co verbo. A nota sobre a presunta irregularidade de *entender* en galego non é acertada (p. 67): a alternancia de timbre pechado (P1) / aberto (P2, P3, P6) das vogais medias nas fomas rizotónicas do indicativo presente dos verbos en -er é totalmente regular en galego. Por outra banda, bótase en falta a mención de paradigmas verbais como *arder* > *arço* (pp. 68-69), é incorrecta a acentuación da forma *ouví* (por *ouvi*) de *aver* (p. 81; *ouví* é de *ouvir*, p. 93); podería explicarse a variante *oer* de *ouver* (p. 82; análoga a *oir* / *ouvir*) e tamén merecían unha breve explicación as variantes rematadas en -i na P1 do pretérito (procedentes dun -ī longo latino), de tipo *ouvi* (<*aver*>), *tevi* (<*tēer*>) (p. 83), *estivi* (<*estar*>) (p. 86), *pudi*, *pugi*, etc. Tendo en conta a acentuación etimolóxica paroxítona, e o feito de que esta permanece como tal en boa parte dos dialectos galegos (igual que en Italia), é moi discutible a acentuación proparoxítona de formas como *amavamos* / *amavades* (p. 70), *amaramos* / *amarades* (p. 72), *eramos*, *foramos* (p. 85), ou *iamos*, *forades* (p. 91). Debido a unha gralla, aparece *trouxo* por *trouxi* (p. 97).

A explicación sobre o uso de formas en -ra (*matara*, *fezera*) na apódose de oracións condicionais e contextos similares é pouco precisa (p. 73): realmente aí o “piucchepperfetto” funciona non como “condizionale”, senón como irreal de pasado: “se vos non fossedes [...] vençudos *foramos*” (acción no pasado: ‘se por vós non fose, teríamos sido vencidos’). A observación sobre uso perifrástico de *tēer* como equivalente a *aver* (p. 84) non parece correcta; ao menos, en varios dos exemplos, *tēer* conserva o seu significado de ‘posuír’, ‘manter’, ‘reter’: “ou o fará, ou ja o *feito ten*”, “e *ten* poupado quanto á”, “ja tres clerigos pagados *ten*”. Por outra parte, *foi nado* aparece erroneamente como exemplo de uso perifrástico de *ir* con verbos de movemento (p. 85). Pola contra, non se mencionan, como

talvez sería desexable, as perífrases de *ir* con infinitivo (p. 92), *sexa* con verbo en pasado seguido de infinitivo (“*u vos fui amar*”, “*pero que a fui servir*”), *sexa* en pasado ou presente seguida de infinitivo (“*por al non o ides fazer*”), *sexa* con xerundio (“*ide-vos chegando lá*”).

Nos adverbios de tempo falta *oonte* a carón de *eire* (p. 104), nos de modo e na comparación deberan figurar as variantes *come / coma* (pp. 105, 116), nos adverbios de cantidade bótase en falta *tamben* (p. 106). Tamén se botan a faltar as preposicións *ergo/ergas* (p. 110) e variantes como *atees*, *atra* de *ata*, entre outras.

Sen dúbida, un dos valores máis apreciábeis desta utilísima obra é a súa claridade tanto na organización e presentación do material coma nas explicacións, auxiliadas pola abundante exemplificación. Felizmente, anúnciase a próxima publicación da tradución e adaptación ao galego da obra, que a fará máis accesible aos públicos galego e portugués que poderán así tirar proveito dun manual que se botaba en falta, e que será, a partir de agora, de manexo imprescindible.

Henrique MONTEAGUDO
Universidade de Santiago de Compostela

Risposta di Pär Larson

Che l’opera di un quasi-autodidatta per quanto riguarda gli studi ibero-romanzi, rivolta agli studenti di filologia romanza delle università italiane, ricevesse l’attenzione e l’approvazione che sta ricevendo la mia grammaticchetta galego-portoghese, è già di per sé – e soprattutto per me – motivo di gioia. Nella generosa recensione di Henrique Monteagudo trovo ben poco da controbattere, soprattutto perché, nel settembre del 2019, a soli undici mesi dopo l’uscita del volume italiano, ne è uscita una curatissima traduzione al galego moderno, eseguita dalla professoressa Mariña Arbor Aldea dell’Università di Santiago de Compostela (Pär LARSON, *A lingua das cantigas. Gramática do galego-portugués*. Tradución e adaptación ao galego de Mariña ARBOR ALDEA, Vigo: Editorial Galaxia, 2019). Nel volume galego sono stati corretti vari errori di battitura e alcuni di quelli, meno facilmente scusabili, di sostanza; inoltre sono stati integrati alcuni dei paragrafi additati da Monteagudo, che ringrazio di cuore.

***Estudos linguísticos e filológicos oferecidos a Ivo Castro*, org. Ernestina CARRILHO, Ana Maria MARTINS, Sandra PEREIRA, and João Paulo SILVESTRE, open access e-book <<http://hdl.handle.net/10451/39619>>, Lisbon, Centro de Linguística da Universidade de Lisboa, 2019, 1584 pp.¹**

As the editors' preface explains, this volume is the lasting outcome of a conference held in 2017, the fourth in a line of Historical Linguistics events celebrating the greats of Brazilian, Galician and Portuguese linguistics, and the first in which a Portuguese scholar was honoured. Some 200 researchers participated, and the 60 papers included in the volume are a final cut of the definitive offerings of participants. They are usually based on but not necessarily limited to the original conference papers. Most participants have taken the opportunity to flesh out the brief accounts given in time limited presentations, and some have included material not part of their conference paper, so that the contributions are typically more substantial and complete. Collectively they give a panorama of Portuguese Linguistics and Philology: in Inês Duarte's words, «homenagear Ivo Castro é homenagear a língua portuguesa».

One of the strengths of the volume is its breadth and inclusivity. This is clear from the very diverse origins and affiliations of the contributors. Dominated, unsurprisingly, by Portuguese, Brazilian and Spanish/Galician scholars, there are nevertheless contributions from Italy, Britain, Switzerland, Germany, the Netherlands and Poland. (The international nature of research means that this list is a mixture of nationalities and affiliations, as not all scholars work in the country of their birth. The sole Dutch contributor writes from Lisbon, while Amsterdam is represented by a Portuguese scholar). At least 13 different Brazilian universities are represented, and 10 from Portugal. The age range of the contributors is also wide: *emeriti* rub shoulders with the recently retired, established scholars, unaffiliated researchers and young academics (with a little help from Google I was able to identify at least one researcher who at the time of the conference was working on a Masters degree). For those who know the normal cast list of Portuguese linguistics and philology, some of the pairings of name and content are unexpected, as old skills are deployed in new areas. A specialist in medieval literature, Ângela Correia, discusses how Antero de Quental battled unsuccessfully with Alexandre Herculano over the way in which his complete sonnets were

¹ This article is a revised version of my presentation of the volume at a launch event held in Kings College London on 27 September 2019. My task was to commend the volume to the public and to Ivo Castro as a fitting tribute and a substantive contribution to Portuguese linguistic and philological studies. In this context there was no place for bibliographical detail or critical comment; while reinstating the first element I have resisted the temptation to indulge in the second.

published; a phonologist (Parkinson) applies textual criticism techniques to evaluate early bilingual Portuguese-Bengali lexicons; the expert on the *Cancioneiro da Ajuda* (Ramos) discusses Saussure and Shakespeare. This itself can be seen as an indirect homage to Ivo Castro, mirroring his move from the medieval to the modern in his pioneering editorial work on the modernist poet Fernando Pessoa, in which he so effectively redeployed palaeographical skills developed for the study of medieval manuscripts.

The volume, as the original conference, has studies on an impressively wide range of areas, not fully evident from the contents list. The editors have wisely resisted the temptation to divide the contents into thematic sections, though this complicates the task of arriving at an overview of the whole work, and the alphabetical list of keywords is a poor substitute for a full Index. The benefit of the organisation is that it frees the individual contributions from the categorisations of conference sections, with their sometimes opportunistic amalgamation of subject areas in thematic areas. Two of the main threads of the book, Humanities Computing and textual editing, were put together for the purposes of the conference, but both are omnipresent, separately and jointly. Perhaps the most heroic editorial decision was to number footnotes sequentially throughout the whole 1584 pages of the book. Whether this was an attempt to test the footnoting system to destruction, to limit footnoting or to discourage late changes, I do not know. All I can say is that the system got to footnote 980 without disasters.

For most readers the book is a *locus amoenus* through which they can wander and wonder, a rich patchwork and certainly not a ragbag. Not all traces of the 2017 event have been erased: in addition to the editors' «Prefácio» (pp. 7-11) the contributions are preceded by a heartfelt Galician *Laudatio* (pp. 15-27) delivered at the beginning of the conference by Rosario Álvarez Blanco, celebrating the scholarly and personal sides of Ivo Castro, and Inês Duarte's opening *saudação* (29-30) presenting *A Estrada de Cintra* (Lisbon, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2017), Ivo Castro's own selection of his personal bibliography specially produced for distribution to conference participants. The allusive punning of the title of this last collection – blending the *Mistério da Estrada de Sintra* with the commemoration of Ivo Castro's mentor Luis Filipe Lindley Cintra –, sets off one of several more subtle conference threads which can be discerned in individual contributions. João Paulo Silvestre, «Ivo Castro. Uma bibliografia (1969-2019)», lists the rich output of fifty years from which his final cut was made. Every major area of Linguistics and Philology is represented, if not in even measure. Readers looking for linguistics will find papers on synchronic phonology (Veloso on assimilation on vowel sequences), morphology (Rio-Torto on deverbal nouns, Dębowiak on derivational suffixes), and syntax (Pinto de Lima on complex prepositions, Gonçalves and Miguel, «Porque é que os relógios não quebram os ponteiros em português europeu?», on competing constructions in

which Brazilian Portuguese uses a subject and European Portuguese an indirect object for the same element; Colaço and Gramacho on noun coordination structures, Pratas on tense and aspect in *caboverdiano*), beside detailed studies of historical syntax (Callou/Almeida and Berlinck on the subjunctive, Andrade on *que* and *quem*, Bossaglia on the inflected infinitive, Pinto on *homem* as generic noun and indefinite pronoun, Osório on *ser* and *estar*). Modern theory meets tradition in Maria Alice Fernandes, «Do latim galaico ao galego-português. Processos de mudança», approaching familiar sound changes from the perspective of variation and change and koineization, while Tjerk Hagemeijer «Pontes entre os crioulos portugueses de África e a história do português: um caso de estudo de /b/ e /v/», seeks to explain the variable outcome of the /b-v/ contrast in creoles by its variable presence in both Middle Portuguese and the substrate language. Lexicography and etymology are represented by Fernando Venâncio on the 15th century, and Isabel Boullón-Agrelo on Galician toponyms.

Most of the regional, national and contact varieties of Portuguese (European Portuguese, Brazilian Portuguese, Galician, *mirandês*, African creoles) are present. Textual and editorial study covers texts from all periods (Garvão on *Livro de Marco Polo*, Toledo Neto on the *Vita Christi*; Souza on *O Seminarista*), and of many different types, as well as the theoretical bases of the craft. There is really something for everyone. If you seek music, see Flávio Barbosa, «A letra de samba – um *corpus* para estudos do português do Brasil no século XX», on samba lyrics and Gladis Massini Cagliari, «O papel da relação entre letra e música na investigação de elementos prosódicos em períodos passados da língua: análise de duas *Cantigas de Santa Maria*» on text-music relations. If your interest is in proper names – could a Portuguese child be called Mel? – go to João Silvestre's «Nomes portugueses, nomes de portugueses e nomes em português: norma linguística e mudança sociolinguística» (the answer is – only if they are a boy!). If your reaction to all this is *Nossa!*, go to Bruna Cohen, «A gramaticalização de *Nossa Senhora* nos falares mineiro e fluminense».

But this is not just a diverse collection; it is a thoughtful collection, and one, which exemplifies the more intangible legacy of Ivo Castro. Clara Barros refers to «a capacidade de se entusiasmar (e nos entusiasmar) com o objeto de estudo, com os textos que analisa com rigor e empatia, estabelecendo ligações entre domínios, numa perspetiva multidisciplinar». For my part, the collection brought to mind one of my favourite Portuguese idioms, *com olhos de ver*, which for me expresses not just a concentration on close observation, but the insights and experience needed to see behind or beneath the describable realities. This capacity was evident to me from my first contacts with the (dare I say it) young Ivo Castro, who took me under his wing in 1973 (when he was still an assistant to Cintra, and theoretical linguistics was just beginning to take root) and showed a callow young linguist how much more one could do with philology, while allowing him

to continue to fraternise with linguists and even phoneticians. Throughout the book we see the attention to detail and the exercise of understanding, qualities which Ivo Castro brought to his work and his teaching.

A few examples among many of the operation of *olhos de ver*. Ana Paula Banza, «Próclise e ênclise na oratória barroca» takes on the old topic of the position of clitic pronouns to show that Padre Antonio Vieira's tendency towards enclisis in his sermons is in fact an accommodation to popular speech. While others write high style sermons and low style letters, Vieira seems to go the opposite way. It's a question of looking for the patterns. Elsewhere, Marta Louro Cruz, «O estrato linguístico duocentista num manuscrito seiscentista – a *Vida de Santa Senhorinha de Basto*», shows in detail how a 17th-century copy of a 13th-century hagiography cannot be taken as representative of either period. Fernando Brissos and João Saramago, «Análise dialetométrica do Atlas Linguístico-Etnográfico da Região Sul do Brasil: variação lexical», apply mapping techniques to show that dialect groupings in Southern Brazil do not coincide with state boundaries. In other pieces it is a question of knowing *where* to look. Ariadne Nunes and José Camões, underneath another punning title, «Da transcrição como exercício de escolha múltiplo» study the opinions and practice of 18th-century censors as a guide to what divergent forms can be eliminated as contemporary errors, Alberto Escalante Varona, «A edição crítica do teatro de espetáculo espanhol do século XVIII. Um caso prático nas comédias de Manuel Fermín de Laviano», takes in a wide range of ephemeral copies to find a composite *codex melior* for an 18th century Spanish dramatist whose linguistic practice could also be observed from his work as a copyist. Simone Celani, «Fernando Pessoa 2.0: novas ferramentas para velhos problemas», describes a range of high-tech analytical programmes which are being deployed to study different aspects of Pessoa and his *espólio*. (One heterodox conclusion is that, underneath, the heteronyms are the same author!)

Looked at *com olhos de ver*, the title of the volume *Estudos linguísticos e filológicos oferecidos a Ivo Castro* is not as simple as it seems. At first glance this is just a description by enumeration: studies, both linguistic and philological, for Ivo Castro, recognising his pre-eminence both in historical linguistics and in textual criticism, and thus rectifying any sense of imbalance in the more philologically orientation of the 2013 *Festschrift*². But there is in the title a systematic ambiguity of the type beloved of teachers of syntax: if at the first glance it may refer to two types of research either 'linguistic' or 'philological', I see a third, inclusive category, of studies both linguistic and philological, and an affirmation

² *Ao sabor do texto. Estudos dedicados a Ivo Castro*, ed. Rosario ÁLVAREZ BLANCO, Ana Maria MARTINS, Henrique MONTEAGUDO ROMERO, Maria Ana RAMOS, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, 2013.

that they should not lightly be separated. The paper, which most clearly reflects on this is one of the two extended contributions which, with *olhos de ver* aided by memory, can be identified as keynote lectures of the 2017 conference.

Maria Ana Ramos's contribution (a weighty 63 pages, with 17 pages of bibliography), asks a pointed question about the relationship between Linguistics and Philology: How much Linguistics does a philologist need, and how much Philology does a linguist need? She answers it not by advice, but by giving a detailed account of the intertwining of linguistics and philology and their changing definitions as labels and disciplines in the history of Portuguese academic studies. She follows this with an account of some of the most important philological enterprises of the 20th century (the philological editing of the linguistic work of Ferdinand de Saussure, of key works and manuscripts in of Portuguese Literature from Camões, the *Cancioneiro Colocci-Brancuti* and the *Cancioneiro da Ajuda*, to Ivo Castro's work on Pessoa). Historically we see Ivo Castro assuming a key role in Lisbon University in 1976 shortly after the formation of a Department of Linguistics allowed separation and interchange between Linguistics and Philology. Preceding him, inspiring him, and in many ways laying the foundations for the new constellation of disciplines, was the great Luís Filipe Lindley Cintra, standing at a logical mid point between two eras: on the one hand the early 20th century when lectures on philology were delivered by «os dois de Vasconcelos» (Dona Carolina Michaëlis de Vasconcellos and José Leite de Vasconcellos), with the shade of Saussure hovering, and on the other the present day of textual criticism and linguistic theory. Ivo Castro shows textual variants as part of a complex history rather than distractions from the one true text. And material considerations such as the geological analysis of the grains of sand found clinging to the manuscript of the *Livro de José de Arimateia*, must be fully explored as physical evidence for provenance. Her conclusion? Texts need the hand and the eye of the *linguista* and the *filólogo*.

The second identifiable keynote paper is even longer, 102 pages of Henrique Monteagudo's nearly monographic study of a two scriptolinguistic features, the alternation between the new Portuguese *nh* and older representations by single or double *n*, and the hesitation between single and double *s*, as a source of new hypotheses on the possibility of Portuguese input into the early history of transmission of the Galician Portuguese lyric. Linguistic in its collection and analysis of data and concern with the linguistic basis of textual variation, philological in its contextualising of the findings in historical, cultural and documentary issues, and in exploring their implications for the editing of the medieval lyric.

Keynote lectures do not have to be long to be impressive. Hidden at no. 56 is an eleven-page paper on a Provençal poem, which scholars had hailed as a *cantiga de amigo* by the great *trovador* Raimbaut de Vaqueyras. Here the late great

Giuseppe Tavani, in one of his last presentations, giving the opening keynote lecture of the conference, performs a classic demolition job, and shows the piece to be neither a *cantiga de amigo* nor by Raimbaut de Vaqueyras, but a simple case of a late poem – and not even a good one – slipped into a blank space in a manuscript: «uma pseudo-cantiga de amigo com algumas reminiscências galegas na primeira estrofe, com duas citações tiradas de textos do século XIV na segunda, e com uma terceira *cobla* que deixa imaginar uma ligação eroticamente anómala no quadro da lírica peninsular». Philology of the highest order.

As well as being a testimony to the qualities of mind that Ivo Castro brings, there are many pieces focusing on issues dear to him, and projects in which he has been influential or instrumental. Ataliba Teixeira do Castilho, «Historiando o Português Brasileiro. Ivo Castro e o Projeto de História do Português de São Paulo», recalls the presence of Ivo Castro in the establishment of a project on the history of Brazilian Portuguese. In a poignant demonstration of philology applied to philology, Lênia Mongelli and Yara Frateschi Vieira, «Carolina Michaëlis e Henry Lang: um diálogo entre romanistas», analyse the interchanges between Carolina Michaëlis and Henry Lang through their reviews of each other's editorial work, including a close study of Dona Carolina's personally annotated copy of Lang, identified in Joseph Piel's private collection by Ivo Castro.

Textual criticism is central, and Ivo Castro's seminal 1986 work, with Maria Ana Ramos «Estratégia e tática da transcrição», a frequent point of reference³. Carlota Pimenta, «Portugal, França e Brasil: uma, duas ou três críticas genéticas?», follows up a stray comment from Ivo Castro on types of genetic textual criticism, and shows *crítica genética* developing in France, Portugal and Brazil in different circumstances and with different aims.

There is a nod to the *Acordo Ortográfico* debates of the 1990s, when Ivo Castro participated in a classic linguistic demolition of the 1986 proposals⁴. António Alves, «A demanda da ortografia mirandesa: entre a norma, a convenção e o florescimento», recalls Ivo Castro's key role in devising a *convenção ortográfica* for Mirandês, and the wisdom of not attempting a unitary official spelling system. Luiz Carlos Cagliari, «Reformas ortográficas: práticas sem teorias», suggests that most orthographic reforms have been a waste of time.

On *periodização*, the establishment of subdivisions in the history of a language, another area where Ivo Castro has been part of the renewal of ideas, Wag-

³ IVO CASTRO and MARIA ANA RAMOS, «Estratégia e tática da transcrição», In *Critique textuelle portugaise, Actes du Colloque*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian-Centre Culturel Portugais, pp. 99-122.

⁴ IVO CASTRO, INÊS DUARTE e ISABEL LEIRIA (orgs.), *A demanda da ortografia portuguesa: comentário do Acordo Ortográfico de 1968 e subsídios para a compreensão da questão que se lhe seguiu*, Lisboa, João Sá da Costa, 1987.

ner Argolo Nobre, «Periodização da história linguística do Sul da Bahia», proposes a period division of Bahian BP according to the degree of multilingualism rather than any particular linguistic developments.

All of these and many more which there is no space to mention make the volume a rich reflection of what Ivo Castro has brought to Linguistics and Philology. It also shows how the disciplines have developed during his career. Here a notable feature is the number of contributions on or in Digital Humanities (which was, not coincidentally, one of the new disciplines covered in the Lisbon *Manual de Linguística Portuguesa* reviewed elsewhere in this issue). Papers on historical linguistics show concern with the tools of data collection, which in these digital times means the use of text corpora. Juan Carrasco, «Análise de *macrocorpora* e *microcorpora* para estudos de linguística histórica», argues that small corpora can give a clearer view than large ones. Jorge Santos and Cristiane Namiuti, «O futuro das humanidades digitais é o passado», introduce an integrated suite of digitization and annotation tools.

The closing contribution by four prominent phoneticians, Marina Vigário, Carla Pires, Fernando Martins, and Sónia Frota, «Phonological metrics in author identification and characterization», is on one of the most longstanding topics in Humanities Computing, and one most often practiced by IT specialists with minimal understanding of Linguistics or Philology. Innovatively this group uses phonological features like the presence of words with antepenultimate stress (*esdrúxulas*) and the occurrence of complex syllable patterns to detect significant author-specific patterns. (A historical lexicographer might argue that *esdrúxulas* are as much a lexical class as a phonological one.) Camilo, it seems, has more of the first feature and less of the second, Eça has the opposite pattern. Ivo Castro supplied digital texts, of course.

One thing missing is an article on philological aspects of food and wine, to exemplify the legendary gastronomy of the man. (I thought I had found it in the *Dietário do Mosteiro de São Bento da Bahia* analysed by Alícia Duhá Lose, «Uma história escrita a mão: edição de documentos históricos brasileiros», but was disappointed to find only a catalogue of the deceased.)

What this collection shows, then, is the strength and range of Portuguese linguistic studies, the vitality of the subject when Linguistics and Philology work together rather than on divergent lines, and the qualities of perception and understanding which Ivo Castro has so memorably brought to the disciplines he has made to work together.

Stephen PARKINSON
Portuguese Language and Linguistics
University of Oxford
stephen.parkinson@mod-langs.ox.ac.uk

***Voces de mujeres en la Edad Media: entre realidad y ficción*, ed. Esther CORRAL DÍAZ, Berlín & Boston, De Gruyter, 2018, 527 pp.**

Sin duda, la historiografía gallega centrada en el estudio interdisciplinar de las mujeres ha avanzado de modo considerable en las últimas tres décadas¹. Aunque seguramente exista algún testimonio anterior aislado, en la segunda mitad de los años ochenta del siglo XX, se constata cómo en un sector del medievalismo gallego alborea el interés por el análisis histórico-social de la condición femenina en la Edad Media. Así fueron Carlos Balañas Pérez en 1988², Marta González Vázquez en 1989³ y María del Carmen Pallares Méndez en 1990⁴ [en ocasiones con Ermelindo Portela Silva] quienes dieron origen y carta de naturaleza a la investigación del rol e impronta social de las mujeres en la Galicia medieval, ocupándose en su conjunto de un amplio arco temporal situado entre las centurias octava y decimoquinta.

En el transcurso de la década de los años noventa, María del Carmen Pallares Méndez⁵ y Marta González Vázquez⁶ ofrecieron continuidad a una pesquisa

¹ Se puede consultar una sucinta [re-]visión historiográfica en: Carlos Andrés GONZÁLEZ PAZ, «Repensando a Lilith: mujer, matrimonio y aristocracia en la Galicia de la Alta Edad Media», en Carlos Andrés GONZÁLEZ PAZ [ed.], *As voces de Clío. A palabra e a memoria da muller na Galicia*, Monografía 8 de *Cuadernos de Estudios Gallegos*, Santiago de Compostela, Editorial CSIC, 2009, pp. 17-49.

² «*Domina*: condición femenina e poder público na Galicia altomedieval (séculos VIII a XI)», *Grial*, 26/99 (1988), pp. 78-84.

³ *Las mujeres de la Edad Media y el Camino de Santiago*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, D.L. 1989.

⁴ «Las mujeres en la sociedad gallega bajomedieval», en Reyna PASTOR [comp.], *Relaciones de poder, de producción y parentesco en la Edad Media y Moderna*, Madrid, Editorial CSIC, 1990, pp. 351-74.

⁵ *A vida das mulleres na Galicia medieval (1100-1500)*, trad. de Carme HERMIDA, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, D.L. 1993. «Los espacios cotidianos de las mujeres de la ciudad en la Galicia medieval», en José Carlos BERMEJO BARRERA [ed.], *Concepcións espaciais e estratexias territoriais na historia de Galicia*, Santiago de Compostela, Asociación Galega de Historiadores, D.L. 1993, pp. 95-116. «Conciencia y resistencia: la denuncia de la agresión masculina en la Galicia del siglo XV», *Arenal: Revista de Historia de Mujeres*, 2/1 (1995), pp. 67-79. «Las mujeres en la Galicia medieval», *Ferrol Análisis*, 8 (1995), pp. 98-107. «El sistema antroponímico de las mujeres en la Galicia medieval: tumbos de Sobrado», en Xavier CASTRO y Jesús DE JUANA [eds.], *A muller na historia de Galicia*, Ourense, Deputación Provincial de Ourense, 1995, pp. 43-65. «Los mozos nobles. Grandes hombres, si fueran hijos solos», *Revista d'Història Medieval*, 5 (1995), pp. 55-74. *Ilduara, una aristócrata del siglo X*, Sada, A Coruña, Ediciós do Castro, 1998.

⁶ «La peregrinación de las mujeres en la Edad Media, rasgos ideológicos», en Aurora MARCO [coord.], *Simpósio Internacional Muller e Cultura*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1993, pp. 667-72. «**Mujeres peregrinas, formas de participación y devoción**», en *Vida y Peregrinación*, Madrid, Ministerio de Cultura & Electa, D.L. 1993, pp. 87-103.

social que situaba a las mujeres gallegas como su principal objeto heurístico, compartiendo su labor con una serie de historiadores que efectuaron aproximaciones a esta temática de forma más o menos circunstancial, como Clara Cristela Rodríguez Núñez⁷, Rafael Sánchez Bargiela⁸ o Carlos Baliñas Pérez⁹.

Con todo, el primer gran hito colectivo acontecía en el ocaso del siglo, cuando en 1999 salía a la luz *Textos para a historia das mulleres en Galicia*¹⁰, magna obra (que se encuentra de aniversario) desarrollada bajo la coordinación de María Xosé Rodríguez Galdo, en que se reúnen contribuciones – con respecto a la Edad Media, de Esther Corral Díaz, Guillermina Domínguez Touriño, Pilar Lorenzo Gradín, María del Carmen Pallares Méndez y Clara Cristela Rodríguez Núñez –, que actuaron de acicate y base a futuras y fructíferas investigaciones; alcanzándose su cenit con la aparición de los cuatro volúmenes de *Historia das mulleres en Galicia*, organizados por Ofelia Rey Castelao, entre 2010 y 2011¹¹.

En este sentido, dentro del ámbito cronológico medieval, entre las voluminosas novedades se hallan *Mujeres con poder en la Galicia medieval (siglos XIII-XV): estudios, biografías y documentos* [ed. Eduardo Pardo de Guevara y Valdés¹²] y, precisamente, el libro reseñado en estas páginas, *Voces de mujeres en la Edad Media: entre realidad y ficción*, cuya editora es Esther Corral Díaz, profesora titular acreditada en el área de Románicas de la Universidade de Santiago de Compostela, directora del proyecto *Prosa Literaria Galega Medieval* en el Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades [Xunta de Galicia] y reconocida experta en el estudio de las mujeres en la literatura medieval gallego-portuguesa, como viene demostrando desde la presentación de su tesis doctoral en 1993¹³.

⁷ *Los conventos femeninos en Galicia: el papel de la mujer en la sociedad medieval*, Lugo, Deputación Provincial de Lugo, D.L. 1993.

⁸ «Algunas notas sobre la situación de la mujer en la aristocracia gallega altomedieval», *Pontevova*, 2 (1996), pp. 133-37.

⁹ «El casamiento de Ildoncia: la mujer en la Galicia altomedieval», en Carlos Baliñas Pérez, *Gallegos del Año Mil*, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1998, pp. 107-35.

¹⁰ Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega, 1999.

¹¹ Mar LLINARES GARCÍA, *Historia das mulleres en Galicia. Prehistoria, Historia Antiga*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia & Nigratrea, 2010. María del Carmen PALLARES MÉNDEZ, *Historia das mulleres en Galicia. Idade Media*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia & Nigratrea, 2011. Ofelia REY CASTELAO y Serrana RIAL GARCÍA, *Historia das mulleres en Galicia. Idade Moderna*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia & Nigratrea, 2010. Herminia PERNAS OROZA, *Historia das mulleres en Galicia. Época contemporánea*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia & Nigratrea, 2011.

¹² Anejo 44 de *Cuadernos de Estudios Gallegos*, Santiago de Compostela, Editorial CSIC, 2017.

¹³ *A muller na lírica galego-portuguesa: análise das súas denominacións*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1993, parcialmente publicada como *As mulleres nas cantigas medievals*, Sada, A Coruña, Edicións do Castro, 1996 [1ª ed.] y 1999 [2ª ed.].

Voces de mujeres en la Edad Media: entre realidad y ficción se trata de una obra coral y políglota – con contribuciones redactadas en gallego, castellano, catalán, portugués e italiano –, de autoría colectiva y cosmopolita – con contribuyentes oriundos de España, Portugal, Francia, Italia y Brasil –, en la cual se reúnen las comunicaciones expuestas en el congreso internacional *A presenza feminina na escritura: voces de mulleres na Idade Media* [Santiago de Compostela, 2017], incardinado a su vez en el proyecto de investigación *Voces de mujeres en la Edad Media: entre realidad y ficción*, cuya investigadora principal ha sido precisamente Esther Corral Díaz. Asimismo, continuando en la esfera de los aspectos formales, se ha publicado en De Gruyter, una editorial académica de prestigio – que, conforme a los datos correspondientes al año 2018, ocupa el séptimo puesto del ranking general SPI (Scholarly Publishers Indicators in Humanities and Social Sciences) –, en formato papel [con tapa dura] y digital – en este último caso, con licencia “Open Access” y “Creative Commons”, sin duda, un avance significativo en la indispensable socialización del conocimiento –.

Se inaugura con seis páginas de apertura que sirven de marco conceptual [incidiéndose en su interdisciplinariedad, transversalidad y versatilidad], de descripción de su ordenación interna y de esbozo del contenido de los diferentes bloques temáticos. En este sentido, desde la perspectiva del investigador y lector, en semejanza, habría resultado útil que se hubiesen incluido unas breves notas introductorias y unas sucintas conclusiones sectoriales a modo de prólogo y epílogo de cada gran apartado que, dado el carácter heteróclito de *Voces de mujeres en la Edad Media: entre realidad y ficción*, actuarían como transición y contextualización, incluso como explicación, en cuestiones ambiguas o complejas.

Así, verbigracia, si se observan las seis contribuciones inaugurales, se evidencia – salvo revolucionaria demostración genética en contrario – que sus pro-

Además, entre otras obras, se podrían relacionar: «Feminine Voices in the Galician-Portuguese *cantigas de amigo*», en Anne L. KLINCK y Ann Marie RASMUSSEN [eds.], *Medieval Woman's Song: Cross-Cultural Approaches*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2002, pp. 81-98. «El espacio y la *femina inclusa* en los *lais* de María de Francia», en Rafael ALEMANY, Josep Lluís MARTOS y Josep Miquel MANZANARO [eds.], *Actes del X Congrés Internacional de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval*, Alacant, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, 2005, vol. 2, pp. 597-610. «María Balteira, a Woman Crusader to Outremer», en Carlos Andrés GONZÁLEZ-PAZ [ed.], *Women and Pilgrimage in Medieval Galicia*, Farnham [UK] & Burlington [USA], Ashgate, 2015 (London & New York, Routledge, 2016), pp. 65-80. «Beatriz de Suabia e a lírica galego-portuguesa», en Esther CORRAL DÍAZ, Elvira FIDALGO FRANCISCO y Pilar LORENZO GRADIN [eds.], *Cantares de amigos*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2016, pp. 255-64. «A condición feminina na cantiga de escarnio galego-portuguesa: un caso singular do *maldizer* feminino», en Armando REQUEIXO [ed.], *Sobre letras e signos*, Santiago de Compostela, CRPIH, 2017, pp. 279-90. «A morte en feminino na lírica galego-portuguesa: o *pranto* por Beatriz de Suabia», *Revista de Literatura Medieval*, 29 (2017), pp. 91-106.

tagonistas fueron mujeres y este aspecto biológico no precisa de mayor aclaración. No obstante, en esta situación ventajosa no se encuentra la noción de poder, con múltiples acepciones en la Edad Media. En los términos *auctoritas*, *potestas* e *imperium* se concentran semánticas diversas [aunque complementarias] y las implicaciones históricas de la ostentación de una manifestación concreta son netamente relevantes, ya que seguramente una aristócrata, una reina madre, una reina consorte y una reina titular del siglo XV ni ocuparían posiciones semejantes ni tendrían idénticas facultades.

Entrando ya en materia, el primer bloque – focalizado en la «feminidad histórica» – se divide en dos secciones temáticas: por un lado, «mujeres con poder» y, por otro lado, «mujeres en la documentación medieval». El primer apartado cuenta con los textos de José Antonio Souto Cabo [Universidade de Santiago de Compostela, págs. 9-32] – acerca del “matronazgo” aristocrático de la lírica gallego-portuguesa, una cuestión complicada, en la cual la falta de información histórico-documental causa la escasez de certezas, generalizándose el uso continuo del condicional y el recurso recurrente a la suposición – y Manuel Recuero Astray [Universidad de A Coruña, págs. 33-44] – centrado en la reina Berenguela Berenguer, cónyuge del rey castellanoleonés Alfonso VII, a menudo eclipsada, desde una perspectiva historiográfica, por la omnipresencia de figuras fuertes y determinantes como la madre y hermana del monarca, es decir, la reina Urraca y la infanta Sancha, *alter ego* alfonsino –.

María Isabel del Val Valdivieso [Universidad de Valladolid, págs. 45-61] – gran conocedora de la trayectoria vital de la reina Isabel I de Castilla, aborda los modelos regios femeninos integrados en el proceso de consolidación política [legítima, efectiva y activa] de la soberana trastámara, frente a las pretensiones androcéntricas de ciertos sectores de la corte – y Marta Cendón Fernández [Universidad de Santiago de Compostela, págs. 62-92] – asume la narración de la azarosa vida y la descripción de la memoria pétrea de Aldonza de Mendoza, quien es redimida de la “tutela” historiográfica masculina, representada por su hermanastro, el marqués Íñigo López de Mendoza, y su esposo, el duque Fadrique Enríquez –.

Diana Pelaz Flores [Universidade de Santiago de Compostela, págs. 93-103] – acerca de la reina Isabel de Portugal, receptora de la dedicatoria de la traducción del *Memoriale Virtutum* de Alonso de Cartagena – y Lledó Ruiz Domingo [Universidad de Valencia, págs. 104-110] – sobre la dimensión histórica de la reina Juana Enríquez y la imagen interesada proyectada a través de la escritura –, completan el elenco de autoras de esta parte consagrada a las «mujeres con poder».

En el segundo apartado del bloque inicial, denominado genéricamente «mujeres en la documentación medieval», se reúnen las aportaciones de Miguel García-Fernández [Universidade de Santiago de Compostela, págs. 113-123] – en

la cual, ante la falta de testimonios fehacientes, probatorios de la existencia de voces de mujeres transmitidas directamente en la Galicia medieval, se recurre sobreabundantemente a las conjeturas, aspecto que acaba empañando la originalidad y el lustre de la contribución –, y Lorena C. Barco Cebrián [Universidad de Málaga, págs. 124-134] – quien, a través de su testamento e inventario de bienes, analiza la relación de la duquesa Leonor Pimentel y Zúñiga con el mecenazgo cultural, la escritura, sus damas y el servicio doméstico femenino, coligiendo en este último punto unas conclusiones intrigantes, que prácticamente implicarían la presencia de un vínculo de sororidad entre la noble y sus criadas, de difícil demostración –.

Paula Cadaveira López [Universidade de Santiago de Compostela, págs. 135-144] – se ocupa de las peregrinaciones procuradas póstumas femeninas en la Edad Media peninsular, un trabajo medurado y correcto, seguramente enmarcado en su zona de confort, en el cual, al contrario que sus predecesores, no se arriesga en su formulación y conclusiones, y en el que destacamos una ausencia¹⁴ y una concomitancia¹⁵ –; Celia Redondo Blasco [Universitat Pompeu Fabra, págs. 145-151] – acerca de los ecos de la voz de la beata María García de Toledo –, Mirreia Comas Via [Universitat de Barcelona, págs. 152-161] – sobre la añoranza en la correspondencia femenina aristocrática catalano-aragonesa bajomedieval – y Helena Casas Perpinyà [Universitat de Barcelona, págs. 162-170] – con su formulación de una epistemología histórica de la libertad femenina – clausuran este apartado cualitativamente heteróclito y oscilante, en el que, no obstante, se contemplan textos con destellos de interés de prometedoras autoras.

En el bloque centrado en la «feminidad autorial», concretamente en la sección de «voces propias», además de profundizar en el conocimiento de Marie de France [Sonia Maura Barillari, Università di Genova, págs. 173-188] y Christine de Pizan [Patrizia Caraffi (Università di Bologna), María Elena Ojea Fernández (UNED-Ourense) y Laura Pereira Domínguez (Universidad de Santiago de Compostela), págs. 189-199, 200-208 y 209-218], se introduce la cuestión tanto de las trovadoras occitanas de la mano de Rosa María Medina Granda [Universidad de Oviedo, págs. 219-234], como de la retórica de la poeta cancioneril

¹⁴ Observando la bibliografía especializada empleada, nos sorprende que la autora no haya recurrido a una obra coral directamente relacionada con el tema marco de su exposición. Se trata de: *Women and Pilgrimage in Medieval Galicia*, ed. Carlos Andrés GONZÁLEZ-PAZ, Farnham [UK] & Burlington [USA], Ashgate, 2015. (London & New York, Routledge, 2016).

¹⁵ Este tema ha sido abordado recientemente, aunque con mayor amplitud, en: Carlos Andrés GONZÁLEZ PAZ, «Los santuarios destino de las peregrinaciones originadas en Galicia a finales de la Edad Media», en Santiago GUTIÉRREZ GARCÍA y Santiago LÓPEZ MARTÍNEZ-MORÁS [eds.], *El culto jacobeo y la peregrinación a Santiago a finales de la Edad Media: crisis y renovación*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2018, pp. 65-86.

Florencia Pinar bajo la pluma de David González de la Higuera Garrido [Universidad Complutense de Madrid, págs. 235-245].

Por su parte, Victoria Cirlot [Universitat Pompeu Fabra, págs. 249-266] abre el apartado dedicado a las «místicas y religiosas» con un capítulo versado en Angela de Foligno, Marguerite Porete [en quien centra su aportación Antonia Viñez Sánchez, Universidad de Cádiz, págs. 285-295] y Marguerite d'Oingt; que continúa Adeline Rucquoi [CNRS, págs. 267-284] con un erudito y entretenido texto referido a las dominicas romanas sor Cecilia y sor Angélica, su amanuense, hagiógrafas directa e indirecta de santo Domingo de Osma. Se suman los trabajos de Sergi Sancho Fibla [Aix-Marseille Université/CNRS, TELEMMe, págs. 296-308] acerca de la beguina marsellesa Felipa Porcelleta, hagiógrafa de Doucelina de Dinha, y Coral Cuadrada [Universitat Rovira i Virgili, págs. 309-320] sobre poesía cortés y literatura mística a través de las composiciones de Marguerite Porete, Hadewijch y Mechthild von Magdeburg.

El tercer bloque consagrado a la «feminidad textual» se divide en dos apartados, destinándose el inicial a «la ficción lírica (profana y religiosa)», con contribuciones de Marco Piccat [Università di Trieste, págs. 323-339], Graça Videira Lopes [IEM-FCHH/UNL, págs. 340-352] – quien concluye que, independientemente de los géneros y registros, «a mulher ocupa um lugar central no canto trovadoresco», concentrando su intervención en el eco de las voces femeninas en las cantigas de amigo –, Carmen de Santiago Gómez [CRPIH-USC, págs. 353-361], Ana Raquel Baião Roque [IEM/UNL, págs. 362-372], Viviane Cunha [Universidade Federal de Minas Gerais, págs. 373-380], Maria Isabel Morán Cabanas [Universidade de Santiago de Compostela, págs. 381-391], Yara Frateschi Vieira [Universidade Estadual de Campinas, págs. 392-406] – cuyo análisis de la heterogénea imagen de las mujeres judías, musulmanas y conversas representada en la lírica gallego-portuguesa medieval resulta académicamente atractivo y estimulante, aderezado además con un toque artístico mindoniense, cuya identificación, si atendemos a la narración bíblica y al contexto socio-histórico, sería discutible – y Milagros Muíña [Universidade de Santiago de Compostela, págs. 407-418].

En el segundo apartado, atribuido a «otras ficciones literarias», contribuyen Charmaine Lee [Università di Salerno, págs. 421-432], Santiago Gutiérrez García [Universidade de Santiago de Compostela, págs. 433-450] – en que se detecta una modificación en la perspectiva de estudio, ya que las mujeres medievales no se constituyen en el objeto, sino ciertos personajes femeninos de la materia artúrica –, Esperanza Macarena García García y Carlos Santos Carretero [Universidad Complutense de Madrid e Israel Institute of Biblical Studies, págs. 451-458] – quienes se fijan en la inversión de roles en una “maqama” del escritor hispanojudío Jacob ben Eleazar de Toledo –, Dulce María González Doreste y Francisca del Mar Plaza Picón y María del Pilar Lojendio-Quintero y María

del Pilar Mendoza-Ramos [IEMYR, Universidad de La Laguna, págs. 459-471 y 472-482] – que sitúan a la bíblica Susana y a la clásica Lucrecia en el centro de sus contribuciones – y Francisco José Rodríguez Mesa [Universidad de Córdoba, págs. 483-492] – quien rescata la figura mitológica grecolatina de Dido.

El volumen se cierra con un bloque consagrado al «espacio femenino en la cultura escrita y libresca», en el cual se agrupan las aportaciones de Joel Varela Rodríguez [Universidad de Santiago de Compostela, págs. 495-504], Pablo Alberto Mestre Navas [Universidad de Sevilla, págs. 505-512] y Cristina Pérez Pérez [Universidad Complutense de Madrid, págs. 513-523] que, en sus respectivos capítulos, se centran en los monasterios femeninos ibéricos altomedievales, en los espacios femeninos de escritura en la Edad Media y en las lecturas femeninas aristocráticas en contextos palaciegos bajomedievales.

En conclusión, *Voces de mujeres en la Edad Media: entre realidad y ficción* es una obra académica complicada – radicando esencialmente su complejidad en su heterogeneidad –, dotada de múltiples destellos de erudición y originalidad materializados en propuestas innovadoras, destinada a lectores avezados, interesados en las materias señaladas. Es una obra románica, sin apenas representación del mundo anglosajón, sus mujeres y sus voces – como Julian of Norwich o Margery Kempe –. En ningún caso, esta última constatación sea considerada un demérito, ya que cubre un amplio abanico de cuestiones inéditas o, al menos, aún escasamente abordadas entre la bibliografía especializada en el ámbito romance europeo. En definitiva, *Voces de mujeres en la Edad Media: entre realidad y ficción* es una obra bienvenida, constituyéndose en un soplo de aire fresco contundente y necesario en el proceso de desarrollo de los *Women's studies* en nuestra órbita cultural.

Carlos Andrés GONZÁLEZ-PAZ
Instituto de Estudios Gallegos Padre Sarmiento
[CSIC, Santiago de Compostela]
carlosandres.gonzalez@iegps.csic.es

Revue Critique de Philologie Romane

Periodico internazionale diretto da Massimo BONAFIN,
Jacqueline CERQUIGLINI-TOULET, Maria Luisa MENEGHETTI,
Richard TRACHSLER, Michel ZINK
ISSN 1592-419X

Cette revue, qui paraîtra une fois par an, se propose de signaler – en les analysant de façon approfondie et critique – les œuvres les plus importantes pour l'étude interdisciplinaire des littératures romanes. Il existe d'ores et déjà d'excellentes sections de comptes rendus dans plusieurs publications (*Zeitschrift für romanische Philologie*, *Romania*, *Revue de Linguistique romane*, *Vox Romanica*, *Medioevo Romano*, etc.). Ces recensions, cependant, ne sont ni systématiques ni exhaustives et il arrive parfois que des livres essentiels soient oubliés. Le défi que nous relevons consiste à présenter tous les ouvrages (éditions de textes, études, mélanges...) qui, sur le plan méthodologique, contribuent efficacement au progrès de notre discipline. En même temps, nous espérons, par le biais d'une discussion non dogmatique, souligner la pertinence d'une approche plurielle dans le domaine des études médiévales.

- 0 - 1999 - Numéro spécial** (pp. 96, € 10,33)
1 - 2000 (pp. 224, € 25,82) **978-88-7694-484-2**
2 - 2001 (pp. 204, € 31,00)
3 - 2002 (pp. XII-196, € 31,00)
4-5 - 2003-2004 (pp. XIV-322, € 62,00)
6 - 2005 (pp. X-230, € 31,00)
7 - 2006 (pp. X-212, € 31,00)
8 - 2007 (pp. VIII-252, € 31,00)
9 - 2008 (pp. VIII-264, € 31,00)
10 - 2009 (pp. VIII-256, € 31,00)
11 - 2010 (pp. VIII-224, € 31,00)
12-13 - 2011-2012 (pp. VIII-248, € 62,00) **978-88-6274-468-3**

14 - 2013 (pp. VIII-188, € 31,00) **978-88-6274-534-5**

15 - 2014 (pp. VIII-188, € 31,00) **978-88-6274-600-7**

16 - 2015 (pp. VIII-248, € 31,00) **978-88-6274-669-4**

17 - 2016 (pp. VIII-196, € 40,00) **978-88-6274-748-6**

18 - 2017 (pp. VIII-136, € 40,00) **978-88-6274-904-6**
Éditions de textes et traductions: Andrea GHIDONI • Marco VENEZIALE • Yan GREUB • Richard TRACHSLER • Fanny MAILLET • Richard TRACHSLER • Nadine HENRARD • Larissa BIRRER • Gabriele GIANNINI • Michela MARGANI • Andrea GHIDONI • Roland ZINGG • *Études:* Paola SCARPINI • Massimo BONAFIN.

Finito di stampare nel marzo 2020
da Litogi S.r.l. in Milano
per conto delle Edizioni dell'Orso