

Les formes de la violence dans les Continuations du Conte du Graal

Dans les récits médiévaux, la violence, bien que très présente au sein de nombreux genres, a souvent été étudiée comme étant en lien avec la symbolique chrétienne – images du Christ comme homme souffrant, différentes significations du sang. Cependant, nous souhaitons nous distancer de ces lectures afin de nous concentrer sur un aspect plus strictement matériel de la violence, en analysant la manière dont elle est décrite et dont la description est liée au genre des récits dans lesquels elle s'insère. Il nous faut alors détecter et classer les syntagmes sous lesquels la violence apparaît et déterminer si ceux-ci sont influencés par la réalité observée ou par les “idéologies” inhérentes au genre dans lesquels ils sont écrits – il est également possible que ces deux possibilités se rejoignent.

Nous présenterons ici l'approche ainsi que quelques aboutissements de notre travail concernant la violence corporelle dans les *Continuations du Conte du Graal*. Partant d'un corpus romanesque, nous avons tout d'abord recherché des notations sur la violence corporelle, principalement au sein de séquences narratives présentant des combats. Les occurrences ont été recueillies à chaque fois que du sang était versé, que des membres étaient tranchés ou des organes internes dévoilés. Après une classification de ces différentes attestations et une analyse, nous avons pu tirer des conclusions quant aux fonctions de ces différentes notations. Ces conclusions, puisque notre corpus est de nature romanesque, sont en lien avec différents concepts littéraires comme le créaturel et l'humanité du héros¹. Nous souhaitons présenter ici ces fonctions et les illustrer avec des exemples caractéristiques.

Les notions littéraires qui seront utilisées ici seront légèrement redéfinies, en particulier celle de créaturel, dont nous devons nous distancer. Auerbach utilise cette notion dans son ouvrage majeur, *Mimesis*, pour rendre compte de tout ce qui a trait, chez l'homme, à la souffrance et à la mort. Il situe son apparition au XIV^e siècle, principalement à cause de plusieurs facteurs convergents, comme le développement de la bourgeoisie, un climat difficile dû à des guerres civiles persistantes, en premier lieu la Guerre de Cent Ans et une approche plus “humaine” de la religion, identifiant le Christ souffrant comme un “homme souffrant”. Ainsi, selon Auerbach, se multiplient dans la littérature des scènes réalistes, comme celles montrant des époux dialoguant au lit, et des représentations réalistes de la souffrance humaine. Qui lira

¹ Concepts respectivement édictés par Auerbach et Lukács dans ces ouvrages: Auerbach (1998) et Lukács (1963).

le développement d'Auerbach² et les exemples qu'il donne, se rendra compte que les situations décrites présentent avant tout des réponses verbales à une souffrance plus psychologique que physique. Comme notre but est de rendre compte des résultats d'une violence corporelle, la notion telle qu'Auerbach la théorise ne nous semble pas utilisable, le rapport au corps – qui nous semble essentiel dans cette thématique - n'étant pas mentionné. De plus, Auerbach situe, selon nous, son apparition bien trop tardivement : il considère, en parlant des romans arthuriens, qu' "on y chercherait en vain une vue pénétrante de la réalité contemporaine, fut-ce seulement de la réalité féodale"³. Il ne mentionne pas, dans son chapitre sur la *Chanson de Roland*⁴, le moindre trait qui pourrait être apparenté à la notion de créaturel. Il nous semble cependant qu'en cherchant dans les deux genres qu'il a étudié, l'épopée et le roman, il serait possible d'en extraire certaines notations qui pourraient être de bons exemples de créaturel : pensons par exemple aux descriptions de morts ou de blessures qui foisonnent dans ces textes. Lors de notre lecture et de notre analyse des quatre *Continuations du Conte du Graal*, nous avons ainsi acquis la certitude que ces romans possèdent un haut potentiel créaturel, pour des raisons liées à leur style, mais aussi à leur type de récit.

Le genre d'un récit peut être déterminé par certaines de ses particularités, narratives par exemple, mais également stylistiques. Elles renforcent la narration, qui peut déjà être typique, dans les particularismes de son genre et elles deviennent ainsi des caractéristiques intégrantes de la construction de ce genre.

Certaines des notations recueillies avaient une fonction stylistique, qui accentuait non seulement le type romanesque des récits dans lesquels elles se trouvaient, mais elles pouvaient également varier le récit des combats, modifiant parfois leur structure ou leur aboutissement, cassant ainsi le schéma canonique de la bataille épique tel que Rychner l'a édicté⁵, encore bien en place dans la littérature arthurienne de cette époque. Cette fonction stylistique est très présente et nous pouvons aussi percevoir certains traits très figés qui apparaissent déjà dans la chanson de geste – mais qui n'en sont pas moins créaturels. Il a donc fallu répertorier les différents syntagmes pouvant apparaître et trouver leur origine et leur présence, plus ou moins récurrente, dans la littérature médiévale, et particulièrement dans le genre épique.

Mais ces notations ne sont pas là uniquement pour varier le récit, parfois redondant, des aventures romanesques. Elles peuvent avoir pour fonction de refléter certains traits saillants du genre dans lequel elles se déroulent, en l'occurrence le genre

² Auerbach (1998, 253sq.)

³ Auerbach (1998, 146).

⁴ *Ibid.*, 106-132.

⁵ Rychner (1955), 126 : il décrit l'assaut canonique de deux chevaliers comme étant séquencé en plusieurs événements: l'éperonnage du cheval, les chevaliers brandissent la lance, frappent, brisent l'écu de l'adversaire, peuvent rompre le haubert ou la brogne de l'ennemi, lui passer la lance à travers le corps, ou alors le manquer et seulement l'érafler, l'abattre à bas de son cheval, le plus souvent mort.

romanesque. Un de ces traits est commenté par Lukács, dans son ouvrage, *La Théorie du Roman*. Il y est dit que le héros de roman est plus humain, et par là plus intéressant, que le héros d'épopée. Lukács écrit que “le roman cherche à édifier et à découvrir la totalité d'une vie”⁶. Nous pouvons inférer que les traits les plus saillants d'une vie humaine, surtout chevaleresque, pourraient être les blessures reçues et les morts provoquées, qui parsèment les quêtes menant au Graal. Les descriptions de blessures et de mort apparaissent en nombre dans notre corpus et nous tenons ces descriptions pour des manifestations particulièrement prégnantes de réalisme créaturel : elles ont ainsi, dans le cadre du genre romanesque, une fonction humanisante des figures chevaleresques. Mais il faut noter que dans le cadre du genre épique, des notations, que l'on pourrait considérer comme réalistes créaturelles, ont une fonction contraire, de par le genre dans lequel elles sont placées : les morts et les blessures décrites sont là pour exalter la nature hyperbolique du héros, en le construisant comme un guerrier hors du commun, voire hors de l'humain.

Ainsi, après avoir recueilli ces attestations de la violence corporelle dans notre corpus, il a fallu les analyser afin de faire ressortir ce qui était particulier à leur structure, à leur fonctionnement et à leur fonction, que celle-ci soit stylistique, réaliste créaturelle ou humanisante. Nous avons classé ces différentes attestations selon les parties du corps qu'elles mentionnaient. L'élément le plus évoqué était évidemment le sang, qui se retrouve, sans distinction dans toutes les *Continuations du Graal*. Il est bien évidemment le marqueur le plus évident de la violence, celui qui, selon Girard “devient visible dès que la violence se déchaîne”⁷. Nous pouvons encore mentionner les organes internes et les membres qui font de régulières apparitions dans les différents romans de notre corpus. Ces éléments sont bien sûr moins fréquents que le premier mentionné, mais ils déclenchent justement d'autres fonctions et ils méritent d'être expliqués, en prenant en compte la réalité historique. Nous allons donc présenter quelques résultats de ce travail de classification et d'analyse, tout en essayant de l'illustrer le mieux possible.

Parlons tout d'abord du sang, puisque c'est l'élément qui apparaît dans le plus grand nombre de nos exemples. Dans notre corpus, il apparaît dans des syntagmes que l'on pourrait qualifier de traditionnels, car ils se trouvent déjà dans la chanson de geste et sont utilisés indifféremment dans toutes les *Continuations* ; notamment, nous avons remarqué le syntagme *du sanc raiant*. Cette locution utilise le verbe *raier*, qui signifie, selon Tobler-Lommatsch⁸ *coulér, gicler* ou *éclabousser*, ou *ausströmmen, rinnen, spritzen* – l'intensité de l'écoulement de sang peut donc varier selon la traduction qu'on donne à la locution. Le syntagme se trouve déjà dans la *Chanson de Roland*⁹ : *Li sancs tuz clers fors de son cors li raiet* (v.1980). Mais dans cet exemple, il ne possède pas encore la structure rigide qui se retrouvera tout au long des *Continua-*

⁶ *Op.cit.*, 54.

⁷ Girard (1972, 56).

⁸ VIII, 192.

⁹ Éd. Short (1990).

tions : une construction causale en *si+que*¹⁰ à l'indicatif présent, qui se retrouvera quasiment indifféremment dans tout notre corpus. C'est notamment le cas dans l'exemple suivant issu de la *Continuation* de Gerbert de Montreuil¹¹ :

Et cil qui sot de l'escremie	9744
L'a si feru sur le costé	
K'il li a de la char osté	9746
Grant pieche, que li sanz en riae.	

Dans cet extrait, malgré la concaténation de deux propositions – *k'il li a de la char osté*; *que li sant en riae* – nous pouvons bien constater la construction causale, qui exprime clairement le sang coulant comme une conséquence du coup donné par celui qui sot de l'escremie.

Un autre exemple significatif se trouve dans la *Troisième Continuation* de Manes-sier:

A l'ire qu'il a li cort seure,	20'005
Trois cox li done an molt po d'eure	
Fiert et refiert, maille et remaille,	20'007
Le hiaume atoute la vantaille	
Tranche, si que li sans en riae.	20'009

Nous pouvons ici constater que l'innovation ne repose pas sur l'utilisation de ce syntagme éculé, mais bien dans la dérivation en *re-* exprimant la répétition de deux verbes synonymes, *ferir* et *mailler*. Il est assez évident de constater que ces exemples montrent bien le giclement de sang consécutifs à des coups particulièrement bien assénés, notamment grâce à l'utilisation de la construction causale, qui rend le déroulement de l'action particulièrement clair. L'effusion de sang est inéluctable lorsqu'on se mesure à des chevaliers de la table ronde.

Sans donner trop d'exemples, on peut bien voir que ce syntagme est particulièrement figé, puisqu'il se retrouve sous cette forme dans toutes les *Continuations*, devenant ainsi un véritable vers formulaire. Nous avons aussi pu voir que l'association plus lâche du verbe *raier* au substantif *sanc* est utilisée déjà dans la *Chanson de Roland*. Ce syntagme ne permet pas une grande sophistication de l'action, il dit simplement ce qui est : un coup est lancé puis le sang jaillit. Dans l'exemple tiré de la *Troisième Continuation*, nous avons souligné que ce qui fait son sel, ce sont les réductions synonymiques intensifiées par le préfixe *re-*. Ainsi, l'utilisation de l'élément du sang n'est pas extraordinaire et ne varie que très peu les séquences narratives des combats.

Nous pourrions encore mentionner rapidement un autre syntagme qui réunit le substantif *sanc* au verbe *salter*. Celui-ci, d'après nos relevés est légèrement moins figé que son pendant, *raier*, pouvant se retrouver à l'imparfait de l'indicatif. Mais il est également utilisé dans la même structure causale que nous avons mise en lumière

¹⁰ Delbey (1988, 4).

¹¹ Nous suivons la numérotation des vers des différentes éditions utilisées, données dans la bibliographie.

à propos du syntagme précédent. C'est par exemple le cas dans la *Continuation de Gerbert de Montreuil*:

Navré sont si a cel assaut	1151
Qu'en plusors lius li sanz lor salt	

Le cas est ici on ne peut plus simple, il s'agit de faire comprendre le grand nombre de blessures dont sont affligés les combattants. Ce syntagme se retrouve à plusieurs reprises, toujours avec le pronom personnel *lor*, dont l'effet réflexif semble rigidifier le syntagme. Ces exemples sont légion et il semblerait qu'ils montrent particulièrement l'emprise que les vers formulaires ont encore sur le genre romanesque.

Toutefois, il existe d'autres motifs incluant le sang qui sont propres à l'univers romanesque et qui permettent à la fois de varier les séquences de combat et de conférer une dimension humaine aux héros. C'est le cas du motif de l'aveuglement par le sang, tel qu'on le retrouve déployé dans la *Première Continuation du Graal*, dans un combat entre Gauvain et Bran de Lis. On retrouve dans différents extraits une véritable insistance sur la souffrance de Gauvain, qui ne peut s'éponger le visage, ruisselant de sang. Ceci apparaît à une fréquence régulière dans une longue séquence narrative:

Tresc'a terre cort li ruisiaus	4876
Del sanc de monsignor Gavain.	
Il tenoit s'espee en sa main,	4878
Par devant les ix li courroit	
Li sans qui grant mal lui faisoit	4880

Nous pouvons constater qu'ici, malgré le réalisme de la situation, une hyperbole s'insère dans la description des événements : *le ruisiaus del sanc*, exagération évidente qui ne brise cependant pas le rythme de la bataille, mais qui au contraire lui donne une intensité qui sera maintenue dans l'enchaînement des coups que se donnent les deux adversaires. La suite continue d'insister non seulement sur l'acharnement des combattants, mais aussi sur la douleur de Gauvain :

Et mesire Gavains li rent,	
Mais por le sanc est si grevés	4885
que vuelle u non est raüsés.	

Cette souffrance est bien sûr physique, mais elle semble également être psychologique. On peut comprendre qu'elle provient du fait que Gauvain ne peut alors mener à bien son combat pour son honneur. Cela n'empêche cependant pas que l'affrontement continue d'une manière rythmée :

Tant pesans cols s'entredonoient	4910
Tant que Bran de Lis recula	
Monsignor Gavains et greva,	4912
Car il nel lait tant reposer	
Qu'il en puise le sanc oster	4914
De son vis, sel hurte et enpaint;	
Molt le blece quant il l'ataint.	4916

Jusqu'à ce que Gauvain puisse s'essuyer le visage, lorsque Bran de Lis s'adressera au roi Arthur¹², un suspens est maintenu tout au long du combat dont l'issue est cependant claire : Gauvain ne peut être vaincu, il est le meilleur chevalier du monde. Toutefois, cette insistance sur sa souffrance permet de distiller une tension qui renouvelle un type d'affrontement bien connu. De plus, ces notations permettent d'ajouter une dimension souffrante et donc humaine au personnage de Gauvain. Ces extraits sont humanisants et créaturels, mais en plus ils sont réalistes, car on peut tout à fait concevoir qu'un chevalier armé de pied en cap peut difficilement s'essuyer le visage lors d'un combat.

Une autre dimension réaliste peut être montrée dans la description d'autres éléments du corps. C'est notamment le cas des organes internes. Ils sont cités dans une moindre mesure, cependant il est intéressant de prendre le cas de la *boële* et des viscères, qui se retrouvent à quelques reprises dans les *Continuations*, mais de manière remarquable chez Gerbert de Montreuil. On pourra remarquer, que l'éviscération apparaît uniquement après un combat se déroulant normalement, comme c'est le cas dans l'extrait suivant :

Li troi frere rien ni gauignent,	5342
Car tot troi i sont si malmis	
Que cil les ont par terre mis	5344
Si que les boëles lor salent;	
Percheval durement assalent	5346
Mais n'en i a mais vis que quatre.	

Il paraît ici évident que l'éviscération est la conséquence d'une somme de coups échangés lors d'un combat particulièrement rude. Cet aboutissement impressionne certes, mais il est l'ultime étape avant la mort. Ce type d'éviscération est donc totalement différent de celui des mises en scène que l'on peut voir dans la matière épique, où le héros est généralement présenté au milieu des viscères de ses ennemis, souvent abattus d'un seul coup d'épée : ces éviscérapions mettent en relief la force hyperbolique du héros, de toute façon soulignée par d'autres traits disséminés tout au long de ces récits.

Ainsi, les deux genres, romanesque et épique, s'opposent, en présentant, pour l'un, des assauts de longue haleine faits de coups répétés et pour l'autre des coups fatals, tranchant systématiquement les viscères de l'ennemi. Le premier cas nous semble être plus proche de la réalité, tandis que le second relève clairement de l'hyperbole. Il s'agit donc de deux constructions contraires, qui relèvent principalement du genre dans lequel apparaissent ces tropes. Vraisemblance ou distanciation par rapport à la réalité afin de construire un héros au-delà de toute mesure, capable d'incarner le destin d'une nation, il nous semble que c'est ce qui différencie les utilisations de ces notations.

En ce qui concerne la vraisemblance, il est évident que certaines parties du corps sont plus touchées que d'autres lors de combats chevaleresques réels et cela se reflète dans les combats décrits dans les romans arthuriens. Les membres supérieurs par

¹² Éd. Roach (1993), v.4985-4990.

exemple sont plus faciles à atteindre que le tronc ou les jambes lors d'un assaut à la lance ou lors d'un affrontement à l'épée. Comme le dit Sigal dans son étude sur les blessures des combattants médiévaux, "les membres sont touchés à peu près en même proportion que le torse. Il s'agit le plus souvent du bras droit ou de la main droite, assez facilement tranchée par l'épée, ce qui amène la fin du combat"¹³. Ces parties-là du corps étant les moins protégées par l'écu, ce constat semble évident. C'est un type de blessure qui se retrouve régulièrement dans le corpus : nous pouvons en montrer deux exemples issus de Gerbert de Montreuil

Le menestrel fier de s'espee	11'747
Que l'espoulle li a colpee	
Si que le tendron du costé	11'749
Li a avec l'espalle osté;	
Cil chiet de rien ne se coevre.	11'751
(...)	
Et Gavains pres de lui s'acoste	12'878
Qui a sa bone espee traite	
Celui en fier a le retraite	12'881
Grand cop vers la destre partie	
Si qu'il li a del cors partie	12'883
L'espoulle od le bras a l'espee,	
Tot rez a rez li a colpee	12'885
Si que le costé n'adesa.	

Ce genre de coup relativement courant s'insère aisément dans la structure d'un combat à l'épée permettant ainsi d'y apporter un dénouement rapide. Mais avant d'être une pirouette stylistique, il peut bien sûr s'agir de la description d'un coup fréquent, faisant partie de la réalité chevaleresque. Cela nous permet de dire que certains traits stylistiques ou vers formulaires peuvent avoir un ancrage dans la réalité avant de se déployer puis de se figer dans les romans – qui sont bien sûr loin d'être exempts de vers formulaires.

Nous avons un autre exemple bien plus probant, qui nous permet de penser à une véritable volonté de réalisme de la part des auteurs de certains de ces romans. Il s'agit de la description d'une blessure qui ne se retrouve que deux fois dans notre corpus, mais elle attire irrésistiblement l'attention. En effet, après une joute à cheval, par deux fois sont mentionnées des écorchures aux genoux subies par les combattants, ceci dans la *Première Continuation* – qui, soulignons-le, n'est pas le roman qui possède le plus de variété dans la description des blessures.

Le premier cas est celui de Gauvain joutant contre Guiromelant : le choc des montures est explicite, et c'est bien de ce heurt que les genoux, ainsi que les visages, sont endommagés :

Li ceval sunt si tost alant	
C'ainc nes parent contretenir,	832
Ains s'en vont outre si d'aïr	

¹³ Sigal (1987, 181).

Que les vasaus covint hurter	834
Si durement au trespasser	
De cors et d'escus, ce m'est vis,	836
Que les genos et tos les vis	
S'escorcent, et a terre en vont	838
Trestuit quatre ensamble en un mont	
Li chevalier et li ceval.	840

Dans cette joute, ces blessures plutôt bénignes ne sont que le commencement d'un assaut bien plus long, qui se prolongera à l'épée. Ainsi, ces blessures n'ont que peu d'importance, mais elles sont probablement significantes pour un public de chevaliers ayant déjà subi ce genre de revers lors d'un tournoi ou lors d'une bataille plus sérieuse.

Nous retrouvons un autre exemple de ce syntagme, avec une précision supplémentaire, qui parvient encore à préciser le réalisme de ces blessures. Toujours dans la *Première Continuation*, nous retrouvons Gauvain affrontant Bran de Lis, dont il vient de déshonorer la sœur :

Cist encontres fu si estous	
C'andeus les senestres genos	1354
S'escorcierent et tos les vis.	

Cette précision, les *senestres genos*, semble aller dans le sens d'une observation de la réalité associée à la méticulosité de la description. Il semble en effet normal que, lors d'une joute, les combattants arrivant à droite l'un de l'autre, ce soit, au moment du choc, la partie gauche du corps qui prendra le heurt de plein fouet. La volonté de l'auteur de préciser l'endroit des blessures semble nous confirmer que ces notations vont dans le sens d'un certain réalisme romanesque.

Ce type de blessure superficielle est probablement réaliste, car il nous semble assez improbable que leur mention soit faite pour des raisons stylistiques : certes, cela varie légèrement la manière dont le combat est appréhendé, mais cela n'en modifie en rien l'issue, ni le rythme de la joute. De plus, cela n'ajoute aucune tension dans le récit, la vie d'aucun protagoniste n'étant menacée. Ainsi, le seul intérêt de cette notation doit bien être une certaine forme de réalisme. Il est évidemment difficile de dire quel pouvait être la raison profonde de ceci. Il nous semble cependant probable que cela participe à l'humanisation du héros mentionnée plus haut, humanisation propre au genre romanesque. Les buts de cette humanisation sont cependant peu clairs, mais nous pouvons pencher pour une volonté de capter le regard et l'attention d'un public composé de chevaliers. Ceux-ci se reconnaissant dans ces récits et plus particulièrement dans leurs détails : il est en effet bien insignifiant de savoir que les genoux de Gauvain sont écorchés à la suite d'une chute, mais pour un cavalier ayant déjà cette expérience, ce trait discret devient alors signifiant et attachant.

À travers ces quelques exemples, il nous a semblé qu'il était possible de déterminer trois fonctions principales aux notations sur la violence corporelle, du moins dans un univers romanesque. Nous avons bien sûr une fonction stylistique, qui peut se retrouver dans n'importe quel type de récit : l'agrément d'une description méticuleuse

peut être particulièrement plaisant à la fois pour le public et pour l'auteur. Développer un récit, rompre sa monotonie, c'est bien vouloir le composer avec style et originalité. Dans notre cas, il faut reconnaître que certaines séquences de combat sont légèrement figées, et l'introduction de certains détails concernant les blessures des protagonistes peuvent varier ces séquences et parfois introduire une tension intéressante.

Les deux autres fonctions découvertes nous semblent propres au genre romanesque. Tout d'abord, nous nous devons de mentionner la fonction créaturelle, ou humanisante, de ces notations. Comme il a été mentionné au début de cette analyse, nous souhaitons nous opposer à Auerbach, qui conteste aux romans arthuriens la capacité au créaturel. Nous pensons au contraire que certaines séquences, telle que celle de Gauvain souffrant de ne pouvoir s'éponger le visage, sont typiquement créaturelles. Ces séquences ont dû aider à l'identification du public, et plus particulièrement des chevaliers, probablement lecteurs de romans.

La dernière fonction va de paire avec cette dimension créaturelle des notations sur la violence corporelle. Il s'agit d'une fonction réaliste, qui aide bien sûr à l'identification et à la construction corporelle et humanisante de la figure héroïque du chevalier ; elle permet également d'ajouter une dimension propre à la littérature romanesque : l'univers construit est crédible, pousse le lecteur ou l'auditeur à avoir des sentiments et à faire des projections face aux événements décrits dans le récit. Le pouvoir d'immersion est alors plus fort si les figures qui évoluent dans le récit sont plus humaines. De plus, il est intéressant pour nous que ces blessures décrites soient proche d'une réalité que nous ne connaissons plus, cela nous permettant de constater si les mouvements décrits par les auteurs se conforment aux observations archéologiques ou iconographiques. Il est ainsi nécessaire, selon nous, de reconnaître que la littérature arthurienne tire parfois ses descriptions de l'observation de la réalité et non pas seulement de *topoï* littéraires. Cette littérature peut donc être créaturelle.

Finalement, ce qui nous semble le plus important ce n'est pas seulement que cette littérature en particulier puisse être créaturelle et réaliste, mais que ces fonctions qui ont été dégagées peuvent finalement être adaptées à l'étude des descriptions de violence corporelle dans n'importe quelle littérature. Il nous semble que celles-ci peuvent toutes avoir une fonction propre, selon le genre dans lesquelles elles sont placées ; une autre fonction, que nous n'avons pas souhaité prendre en compte, principalement par souci de place et parce qu'il s'agit à nos yeux d'un sujet déjà bien étudié, c'est bien sûr la fonction spirituelle qui peut bien sûr marquer de sa dimension nombre de récits médiévaux. Il nous semble cependant que, sans prendre une forme spirituelle, ces descriptions de violences corporelles peuvent nous aider à comprendre leur perception par les lecteurs, mais aussi par les auteurs et ainsi voir ce qui anime leur intérêt à l'encontre de tels récits.

Références bibliographiques

- Short, Ian (ed.), 1990, *La Chanson de Roland*, Paris, LGF, “Lettres Gothiques”.
- Auerbach, Eric, 1998 (1946) *Mimesis, la représentation de la réalité dans la littérature médiévale*, Gallimard, Paris.
- Delbey, Annie, 1988, “Le système des conjonctions causales en ancien français”, *L'Information grammaticale* 36, 3-10.
- Girard, René, 1972, *La violence et le sacré*, Paris, Grasset.
- Labbé, Alain, 1993, “Vivrez en vos? Le corps et la mort dans Garin le Loherain et dans Gerbert de Metz”, in: Bernard Ribémont (ed.), *Le corps et ses énigmes*, Caen, Paradigmes.
- Lukács, Georges, 1963, *La théorie du roman*, Neuwied am Rhein, Hermann Luchterhand Verlag.
- Oswald, Marguerite (ed.), 1975, *La Continuation de Perceval par Gerbert de Montreuil*, vol. III, Paris, Champion.
- Roach, William (ed.), 1993, *La première continuation de Perceval*, Paris, LGF, “Lettres gothiques”.
- Roach, William (ed.), 1971, *The continuations of the Old French «Perceval» of Chretien de Troyes*, vol. IV, Philadelphie, Pennsylvania University Press.
- Roach, William (ed.), 2004, *La Troisième Continuation du Conte du Graal par Manessier*, Paris, Champion.
- Williams, Mary (ed.), 1922, *La Continuation de Perceval par Gerbert de Montreuil*, 2 vol., Paris, Champion.
- Rychner, Jean, 1955, *La chanson de geste, essai sur l'art épique des jongleurs*, Genève, Droz.
- Sigal, Pierre-André, 1987, “Les coups et les blessure reçus par le combattant à cheval en Occident au XII^e et XIII^e”, in: XVIII^e Congrès de la société des historiens médiévistes de l'enseignement secondaire, Montpellier, 171-183.
- Sodigné-Costes, Geneviève, 1994, “Les blessures et leurs traitements dans les romans en vers (XII^e-XIII^e siècles)”, *Senefiance* 36, 501-514.
- Williams, Mary (ed.), 1922, *La Continuation de Perceval par Gerbert de Montreuil*, 3 vol., Paris, Champion.

Gli atti del Processo di canonizzazione di Chiara d'Assisi: un documento in volgare perugino del sec. XV

Che i processi di canonizzazione nel sec. XIII rappresentino uno strumento politico molto importante, è un dato ormai certo. Solo in questo secolo sono, infatti, documentabili ben venti processi di canonizzazione, di cui otto proprio in Italia.

Questi processi erano inizialmente svolti per mezzo di inchieste nei luoghi di maggiore influenza del candidato alla santità. In Italia, a differenza di altri paesi, sin dagli anni venti del Duecento le testimonianze provenienti dalla prima procedura inquisitoria venivano raccolte dai notai del posto (Vauchez 1988, 53). Dei protocolli italiani di questo secolo sette sono trasmessi in lingua latina, mentre uno, quello di Chiara d'Assisi, è pervenuto in lingua volgare. È proprio su quest'ultimo processo che vogliamo concentrare la nostra attenzione, analizzandone la struttura e la lingua utilizzata. Si sa che durante le inchieste inquisitorie le scarse conoscenze del latino potevano costituire un problema di non poco conto. Si pensi al processo di canonizzazione di Tommaso da Cantalupo e alle inchieste svolte in Inghilterra nel 1307 da due domenicani sulla vita e i miracoli del santo: le inchieste furono svolte in inglese e francese ma protocollate direttamente in latino (Vauchez 1988, 53). Il processo di Chiara, invece, è sopravvissuto in volgare. Per questo motivo è lecito porsi una domanda: è possibile che l'inchiesta svolta in volgare dalla commissione inquisitoria nei pressi di Assisi fosse stata trascritta dal notaio direttamente in volgare?

Come affermato dal Baldelli, nell'area centromeridionale benedettino-longobarda (alla quale appartengono il ducato di Spoleto e la stessa Assisi) sono presenti già dal sec. X varie attestazioni in volgare: si tratta per lo più di testi che, per usare le parole dello stesso Baldelli, nel loro complesso appaiono al servizio di una cultura ecclesiastico-monastica, e sono strettamente collegati alla cultura benedettina e a Montecassino (Baldelli 1988, 95sq.). Basti ricordare, solo per fare alcuni esempi, i Placiti campani del sec. X o la formula di Confessione umbra del sec. XI, le carte marchigiane del sec. XII, il Ritmo marchigiano su sant'Alessio e la registrazione del Libro dei censi dell'Abbazia di Santa Croce di Sassovivo risalenti alla prima metà del sec. XIII.

Una premessa è qui necessaria: il manoscritto del Processo di canonizzazione di Chiara non è contemporaneo al periodo delle stesse inchieste che furono svolte a Assisi e a San Damiano tra il 24 e il 29 novembre 1253. Esso, infatti, risale, con ogni probabilità, all'ultimo ventennio del sec. XV ed è stato trascritto a Perugia. I francescanisti, sin dalla scoperta di questo testimone, avvenuta nel sec. XIX, sono fortemente convinti che esso sia un volgarizzamento dell'originale testo latino andato

perduto¹. Tuttavia a sorprendere è la freschezza del linguaggio parlato conservatosi tra le righe del manoscritto, come osservano gli stessi storici².

Dato che questo testo non è mai stato preso in considerazione dal punto di vista filologico-linguistico, tramite questo intervento vogliamo porre la base per una discussione costruttiva.

Il codice miscellaneo composito Landau Finaly no. 251 è oggi conservato nella Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze; gli atti del Processo di Chiara sono tra i f. 1r e 33v. Da una precedente analisi paleografica è emerso che i primi undici fogli sono attribuibili a una sola mano databile al 1480 circa: quella di suor Battista Alfani del convento perugino di Santa Maria di Monteluce (Boccali 2003, 47sq.). Di questa suora sappiamo che fu attiva come amanuense nel suo convento e che contribuì alla stesura del Memoriale di Monteluce, anch'esso scritto in volgare (Boccali 2003, 45sqq.). Sulla seconda mano presente nel manoscritto non vi sono dati.

È da notare che il manoscritto fu trascritto a Perugia, cioè in un'area linguistica ben distinta dall'area dove si svolsero le inchieste preparative al processo, ovvero nei dintorni di Assisi: nel Medioevo il ‘Ducato’ e il ‘Perugino’ sono due zone contraddistinte, e non solo da un punto di vista linguistico. La valle del Tevere costituisce, infatti, sin dall'antichità e per gran parte della storia italiana un confine politico e dialettale ben marcato: essa divide la cosiddetta ‘Italia mediana’ a Oriente del Tevere dall'area di Perugia a Occidente (Baldelli 1988, 91sqq.)³. Nell'area umbra tale linea coincide approssimativamente con il corso del Tevere e successivamente con quello del Chiascio (Agostini 1978, 151).



Cartina 1: Andamento approssimativo della
‘linea Roma–Ancona’ (cartina di base: Reinhard 1955, 190)

¹ P. es. Lazzari (1920, 408sq.), Bartoli (1998, 134), Boccali (2003, 42sq.), Paciocco (2006, 104), Guida (2009, 35), Guida (2010, 109sq.), Kreidler-Kos (2011, 440), Boccali (2013, 102sq.), Schneider (2013, 159sq.).

² Bartoli (1998, 135), Kreidler-Kos (2011, 505).

³ ‘Italia mediana’ è il termine suggerito da B. Migliorini e I. Baldelli per il territorio che comprende tutta l'area orientale e centro-meridionale delle Marche, dell'Umbria e del Lazio, e che ha come confine occidentale e settentrionale il fascio di isoglosse che costituisce la ‘linea Roma–Ancona’ (Vignuzzi 2010, 706).

Il manoscritto del processo si apre con la Bolla di Innocenzo IV, posta come prologo al testo. La bolla è datata 18 ottobre 1253 ed ha come destinatario il vescovo di Spoleto, incaricato di gestire le inchieste. Che nel caso della bolla si possa parlare di un volgarizzamento è ovvio, anche perché ne conosciamo l'originale latino che inizia con le parole *Gloriosus Deus*⁴.

[P, 4] El glorioso Dio nellj sancti suoj, lo quale solo fa et opera le cose maravegliose et grande, dechiara Ij suoj fidelj de po el curso et transito loro con la demostratione in moltj modi maravegliosa dellj segnj, Ij qualj esso elegge allj premij della superna gloria, al bravio della beatitudine celestiale [...]

(Boccali 2003, 75sq.)

Gloriosus Deus in Sanctis suis, qui facit mirabilia magna solus, Fideles suos, quos ad supernae praemia gloriae, ac caelestis beatitudinis bravium eligit, post cursum, & transitum hujus vitae multimoda, & miranda signorum ostensione declarat; ut per signa, & prodigia, & talium [...]

(BF, t. 1, no. 504, p. 684)

Alla Bolla seguono le liste dei testimoni chiamati a depositare e delle persone presenti durante l'inchiesta. Dal f. 2v inizia una riproduzione delle venti testimonianze sulla vita e la conversione di Chiara, le sue virtù e i successivi miracoli. Leggendo il testo è evidente che tutte le testimonianze sono raccolte secondo una struttura fissa, su un preciso modello inquisitorio, basato su domande mirate, che purtroppo non sono state tramandate: tuttavia l'*interrogatorium* è facilmente deducibile dalle risposte. Un altro aiuto proviene dalla bolla papale che apre il processo di canonizzazione di Simone da Collazzone avvenuto nel 1252⁵: questo processo, oltre ad essere quasi contemporaneo a quello della Santa d'Assisi, fu gestito dallo stesso vescovo di Spoleto. Nella bolla compare, però, anche l'originario *interrogatorium* latino utilizzato per la raccolta delle testimonianze (BF, t. 1, no. 406, p. 607)⁶. È evidente che l'interrogatorio utilizzato per Simone è alla base dell'inchiesta fatta per Chiara (KQ, 111). Molto interessante è anche il paragone tra il testo del processo di Simone, trasmesso in latino, e le inchieste effettuate su Chiara. La sensazione è che il testo di Simone rappresenti una successiva fase redazionale al processo inquisitorio. Nel caso di Simone, infatti, il testo segue lo schema preciso: virtù–miracoli. Per ogni argomento sono poi elencate le singole testimonianze, per es.:

[Virtù del B. Simone]⁷

Quod fama publica est inter Fratres quod idem Fr. Symon virgo intravit Ordinem. Probatur per Fr. Egidium de Castronovo eiusd. Ord. Fr. Mattheum de Asisio eiusd. Ord. Fr. Gualterium de Acquasparta eiusd. Ord. Fr. Ioannem Lambardine eiusd. Ord., qui dixit quod communis opinio est sanctitatis que fuit in Fr. Symone. (...)

⁴ Cfr. la sinossi in Guida (2010, 113sq.).

⁵ Gli atti di tale processo sono pubblicati in Faloci Pulignani (1910, 117-132).

⁶ Qui vengono poste domande sulla vita, conversione, virtù e miracoli del futuro santo: i testimoni devono fare asserzioni su data e luogo degli avvenimenti specificando la fonte delle informazioni, cfr. KQ, 105sq.

⁷ Faloci Pulignani (1910, 117).

Quod idem Fr. Symon fuerit nobilis, potens et dives. Probatur per Fr. Angelerium eiusd. Ord. Fr. Mattheum eiusd. Ord. Fr. Benvegnate eiusd. Ord. Fr. Mattheum de Asisio eiusdem Ordinis.

Negli atti di Chiara, invece, le interviste non seguono nessun ordine tematico, ma conservano il carattere di protocollo occasionale⁸, per es.:

[Processo di Chiara, 2a testimonia]⁹

Sora Benvenuta da Peroscia, monacha del monastero de Sancto Damiano, giurando disse: che madonna Chiara, già abadessa del dicto monastero de Sancto Damiano, fu de maravigliosa humilità, et tanto despreçava se medesima, che quelle opere le quale erano più vile faceva epsa. Etiandio nectava le sedie de le sore inferme cum le mane suoj. (...)

Et disse epsa testimonia che da poi che epsa madre sancta Chiara intrò nella religione, fu de tanta humilità che epsa lavava li piedi alle sore (...)

Ancho disse epsa testimonia che la dicta beata Chiara una volta se fece fare una certa veste de coio de porcho, et portava li peli et le setole tondite verso la carne (...)

Il compito di redigere un rapporto finale delle testimonianze sulle virtù e sui miracoli dei Santi veniva affidato ai notai, che rielaboravano in un secondo momento tutte le inchieste effettuate durante il processo inquisitorio. Questo rapporto veniva poi redatto in più copie: di queste una veniva spedita a Roma mentre le altre rimanevano *in loco* (Vauchez 1988, 53sq.). La nostra ipotesi è che il manoscritto del Processo di Chiara, contrariamente a quello di Simone, riflette ancora la fase primitiva del processo, cioè contenga ancora le deposizioni dei singoli testimoni, ovvero il materiale preparatorio al rapporto finale. In altre parole, potremmo dire che esso è stato copiato da un originale antecedente alla stesura del rapporto finale e contenente il vero e proprio protocollo delle iniziali inchieste inquisitorie. È possibile anche ipotizzare che questo ‘protocollo primitivo’ fosse rimasto a Spoleto o Assisi dopo la chiusura del processo.

Soffermiamoci ora sulla lingua del manoscritto perugino. Il Processo di Chiara è stato finora trascurato dai filologi romanzi. Le uniche e superficiali osservazioni linguistiche provengono dall’ambiente francescano e spesso risultano poco convincenti. Per l’analisi linguistica degli atti abbiamo deciso di utilizzare come materiale comparativo altri testi perugini databili tra i sec. XIV e XV, pubblicati dall’Agostini¹⁰. Da questo confronto emergono interessanti paralleli, ma anche differenze.

Iniziamo con le corrispondenze linguistiche tra il Processo e i suddetti testi perugini¹¹:

⁸ Per protocollo occasionale si intende un formulario che registra le risposte pronunciate durante l’*interrogatorium*.

⁹ Bartoli (2003, 95sqq.).

¹⁰ Libro di memorie della confraternita di S. Agostino di Perugia (1322-1338) (= Agostini 1967-70), Statuti di Perugia del 1342 (= Agostini 1968).

¹¹ I numeri rimandano all’edizione Boccali (2003).

Grafia:

- *-ct-* è la grafia normale per *-tt-*: *lectere* (10, 27), *stecte* (7, 4 et pass.), *decto* (P, 8)
- *ch* anche davanti *a* e *o*: *ancho* (P, 19 et pass.), *circha* (1, 8 et pass.), *locho* (12, 12), *focho* (10, 39)
- Sempre *ç(ç)*: *meçço* (1, 6 et pass.), *ançì* (2, 75), *belleçça* (9, 35)

Vocalismo:

- L'anafonesi manca: *constrense* (1, 17), *longho* (4, 32), *agionse* (6, 24), *maravegliose* (P, 4), *congionta* (P, 13)
- La *e* protonica non si chiude in *i*: *descesci* (2, 69 [= *discesi*]), *denante* (P, 10), *el* (P, 4 et pass. [= *il*]), *de* (P, 2 et pass. [= *di*]), *ce* (1, 5 et pass. [= *ci*]), *sentille* (10, 39 [= *scintille*]), prefisso *re-* [= *ri-*]: *renchiusa* (2, 51), *recevve* (P, 2), *respuse* (6, 47 et pass.)
- *u* al posto di *o* tonica¹²: *unde* (2, 79 et pass.), *fusse* (2, 16 et pass.), *magiure* (2, 26), *puse* (3, 69) e derivati: *propuse* (3, 3), *respuse* (4, 17 et pass.), *curse* (15, 6) e derivati: *recurse* (18, 62), *ocurrerà* (4, 48)
- Passaggio di *-er-* a *-ar-*: *venardì* (2, 27 et pass.)
- Conservazione di *-ar-* nel futuro della 1a classe dei verbi: *liberarà* (3, 57), *trovaraj* (P, 20)

Consonantismo:

- Conservazione di *-tr-* in *matre* (3, 31 et pass.), *patre* (13, 2 et pass.)
- *s-/ss-* in luogo di *sc(i)* della lingua letteraria: *lassare* (4, 56 et pass.), *sentille* (10, 39 [= *scintille*])

Fenomeni generali:

- Mancanza di epentesi (cf. *GSI* 1, §§ 215 e 239; Burdy 2006, 110sqq.): *hauta* (2, 7 et pass.), *receuto* (3, 85), *taula* (7, 12), *tuagliola* (9, 54)¹³
- Aferesi: *state* (1, 54), *verno* (1, 54)

Forme:

- La forma *suoi* viene usata anche per il femminile plurale: *alle sore suoi* (1, 10 et pass.)
- Le preposizioni articolate composte con *de* hanno spesso *-l-* scempia: *de la cennere* (3, 68), *de lo amore* (4, 459)
- Numerali: *doi* (2, 43 et pass.), *tredece* (4, 20), *vinti* (7, 38)
- Desinenze verbali di *essere*: *sonno* (P, 24 et pass.), *fo* (4, 4 et pass.)

Nel manoscritto del processo troviamo anche altri tratti dialettali che non appartengono propriamente al perugino:

- *e* tonica in luogo di *a* tonica: *tele* (P, 5 [= *tale*]), *quele* (7, 30 [= *quale*]), *quel* (9, 48 [= *qual*])

In questa sede non è possibile affrontare il problema della palatalizzazione di *a* tonica nell'Italia mediana. In verità non è possibile dire neanche con certezza a quando risalga questo fenomeno. Unico dato abbastanza certo è che questo sviluppo

¹² Per questo fenomeno cfr. Reinhard (1955, 221sqq.).

¹³ La stessa mano corregge interlinearmente con *tovagliola*.

fonetico, partendo dal sud delle Marche, giunge in Umbria, senza mai arrivare nella città di Perugia (Reinhard 1955, 189 e 192sq.). Tuttavia riscontriamo le forme *quegli* (= *quali*) e *teli* (= *tali*) in due codici di Jacopone da Todi scritti ad Assisi e Todi e la forma *quele* in un manoscritto assisiano della Franceschina composto tra il 1476 ed il 1484 (Reinhard 1955, 193). È quindi ovvio che il nostro manoscritto perugino reca alcune delle testimonianze più antiche di questo sviluppo fonetico la cui genuinità non è discutibile.

– *-i* epitetica di 3a pers.: *puoj* (1, 25 [= *può*])

L'epitesi in *-i* di 3a persona è un tratto tipico dell'Italia mediana, ma non del perugino antico¹⁴. Si riscontrano esempi in diversi testi della stessa zona, p. es. *stai, vai* (Ritmo sant'Alessio), *dai, fai* (Statuti di Ascoli), *farai* (fut.; Confessione umbra), cfr. Baldelli (1983, 103sq.). Negli stessi Statuti di Ascoli (1377–1496) si riscontrano addirittura alcune attestazioni di *poi, moy* [= *può*]¹⁵ che somigliano molto alla forma *puoj* trovata nel nostro manoscritto.

Che tutte queste forme particolari, ignote al perugino antico, siano giunte nel nostro manoscritto proprio attraverso un antografo redatto in volgare mediano ci sembra plausibile.

Osservando attentamente il manoscritto del Processo di Chiara sono riscontrabili altre caratteristiche linguistiche non propriamente attribuibili al perugino antico. La serie dei pronomi dimostrativi tipicamente perugini *quillo, quilla, quisto, quista*, ecc. (Agostini 1968, 109 § 3; Agostini 1967–70, 146) manca completamente. Il nostro manoscritto reca solo forme letterarie come *questo, quello*, ecc. Questo confermerebbe una tendenza ben descritta dal Reinhard (1955, 215), che basa i suoi studi su altri scritti perugini dello stesso periodo: egli afferma che, verso la fine del sec. XV, i pronomi dimostrativi tipicamente perugini (*quisto e quillo*) vengono sostituiti dai pronomi provenienti dalla lingua letteraria (*questo e quello*). Questo passaggio dalle forme locali a quelle letterarie coincide perfettamente con il presunto periodo di trascrizione del nostro manoscritto, cioè intorno al 1480.

Nei testi perugini risulta assolutamente regolare il dittongamento di ē e ō tonica in sillaba libera, per es. *diece, biene, luoco, buono* (Agostini 1968, 99sqq. § 1; Agostini 1967–70, 145). Al contrario, nel nostro manoscritto, le forme con i dittonghi (soprattutto *uo*) sono utilizzate scarsamente. Si leggono, infatti, parole come *bono* (6, 25), *bona* (1, 3 et pass.), *focho* (2, 59), *loc(h)o* (1, 42 et pass.), *sora, -e* (1, 16 et pass.), *fore, -a* (1, 49; 4, 42), *bene* (3, 75 et pass.). Il dittongo si può osservare solo una volta per *puoj* (1, 25; = *può*) altrimenti reso con *pò* (5, 8) e una volta per *cuoio* (2, 23), altrimenti reso con *coio* (2, 17). Più spesso compare *ie*: *piede, -i* (2, 13 et pass.), *grieve, -i* (5, 12; 13, 4) *cielo* (1, 28 et pass.). Le numerose forme senza dittongo sono senza dubbio di origine lirico-letteraria, cfr. per un altro testo perugino del periodo Baldelli (1983, 423).

¹⁴ Baldelli (1983, 130sq.), Agostini (1967–70, 151), Agostini (1968, 163 § 56).

¹⁵ Vignuzzi (1976, 155 § 42).

Questo indica che suor Battista Alfani, la copista del manoscritto, doveva conoscere bene i testi della letteratura volgare: non è quindi da escludere che tale passione abbia influenzato il suo modo di scrivere.

Nel manoscritto del Processo troviamo notevoli parole di origine dialettale ma non perugine, ovvero *boçço de pane* (1, 25) che significa probabilmente “pezzo di pane”. Il Lazzeri (1920, 444) presumeva che questa parola fosse identica al fior. mod. *bozza* “pane a taglio che non ha una forma ben rifinita ma appena abbozzolata”, cfr. Detti (1952, 119) e *LEI VI*, 722. Tale identificazione non sembra essere giusta per tre motivi. 1) Nel codice si legge decisamente *boçço* con -o finale¹⁶. 2) La parola toscana *bozza* non sembra essere antica dato che il primo dizionario che la registra è il Tommaseo-Biagi del 1920¹⁷. 3) *boçço* non indica il pane, ma una quantità di pane, cfr. il contesto:

[1, 25] Francesco (...) lì comandò che in quelli tre dí mangiasse almancho meçço boçço de pane el dì, lo quale puoj essere circha una oncia et meçça.

A nostro parere, la parola in questione sarà piuttosto da confrontare con l'amiatino moderno *bozzo* nel senso di “grumo”, “pezzetto di zucchero, zolletta” (*LEI VI*, 722).

Un'altra parola di origine dialettale, ma sicuramente non proveniente dal perugino, è *lesca* “fetta” (6, 52.54.56). Questa parola è ancora viva in alcuni dialetti dell'Abruzzo e del Lazio (*AIS V*, 986). Ne abbiamo pure un'attestazione del 1702 nel dialetto di Spoleto (Ugolini 1975, 35). La parola *lesca* era quindi più diffusa originariamente nell'Italia mediana.



Cartina 2: Zona attuale di *lesca* “fetta” (*AIS V*, 986)

Il nostro manoscritto offre, quindi, le più antiche attestazioni di *bozzo* e *lesca* finora conosciute. Siamo convinti che queste parole, ignote al perugino, non appartenessero al vocabolario di suor Battista Alfani, originaria proprio del capoluogo

¹⁶ Abbiamo visionato una foto del f. 3r-v.

¹⁷ Cfr. Lazzeri (1920, 444). Il Tommaseo-Bellini (1861-79) non conosce ancora questo significato di *bozza*.

umbro. Questo significherebbe che tali voci, verbalizzate direttamente in volgare, risalgono a un manoscritto anteriore che tramandava il testo primitivo del Processo di Chiara, svoltosi due secoli prima nei pressi di Assisi.

Oltre a ciò, la presenza di queste due parole notevoli nel nostro manoscritto prova che esso, benché risalga a un'epoca recente, costituisce il testimone più vicino all'archetipo del Processo: infatti, altri testi che tramandano questi stessi episodi¹⁸ sostituiscono le parole dialettali, poco diffuse parole, con espressioni latine o italiane più comuni, cfr. le tabelle seguenti:

[La mortificazione corporale]

[1253] *Processo di Chiara*, 1, 25 (Boccali 2003, 87): [...] meçço boçço de pane el dì, lo quale puoj essere circha una oncia et meçça.

Processo di Chiara, 2, 28 (Boccali 2003, 99): [...] uno pocho de pane [...]

Processo di Chiara, 4, 15 (Boccali 2003, 129): [...] uno pocho de pane [...]

[1254/55] *I Legenda: Mitis Alexander*, 532s. (Boccali 2009, 64): [...] et quod nulla dies pertranseat, in qua Non modico panis corpus regat attenuatum.

[ca. 1260] Tommaso da Celano, *Legenda latina*, 12, 19 (Boccali 2001, 134): [...] ut nullum transeat diem quin saltem unciam et dimidiam panis sumat in pastum.

[sec. XIII] *II Legenda: Venerabilis Christi*, 59 (Boccali 2009, 202): [...] ut nullum transiret diem quin saltem unciam et dimidiam panis [...]

[1385–90] Bartolomeo da Pisa, *De Conformatitate*, VIII, 2 (AF IV, 354): [...] unciam panis cum dimidia

[sec. XIV] *IV Legenda: O quam pulchra est I*, 72 (Boccali 2009, 278): [...] ut nullum transiret diem, quin saltem unciam et dimidiam panis sumeret in pastum.

[sec. XV] *Legenda minore umbra*, 6.6 (Boccali 2008, 231): [...] che non fosse may nullo dì che almeno non mangiasse una oncia et meça de pane.

[sec. XV] Battista Alfani, *Vita et leggenda*, 14, 4 (Boccali 2004, 147): [...] che non lasciassi mai passare alcun dì che non pilliassi almeno una oncia et meço di pane in pasto [...]

[sec. XVI] Mariano da Firenze, *Libro delle deginità*, 153 (Boccali 1986, 119): [...] che non lassare passare alcuno dì che almeno non pigliassi una oncia et mezo di pane.

¹⁸ Cioè la mortificazione corporale che contiene la parola *boçço* e il miracolo della moltiplicazione del pane dove si trova *lesca*.

[Miracolo della moltiplicazione del pane]

[1253] <i>Processo di Chiara</i> , 6, 52.54.56 (Boccali 2003, 147s.):	52 [...] che de quello meçço pane facesse cinquanta lesche [...] 54 [...] cinquanta lesche [...] 56 [...] cinquanta lesche [...]
[1254/55] <i>I Legenda: Mitis Alexander</i> , 460s. (Boccali 2009, 60):	Dimidium partis in quinquagi[n]ta recidi Partes, apponique iubet [...]
[1255] <i>Bolla di canonizzazione</i> , 89 (Boccali 2003, 258):	[...] quod quinquaginta sufficientes factae fuerunt exinde portiones [...]
[ca. 1260] Tommaso da Celano, <i>Legenda latina</i> , 10, 3 (Boccali 2001, 126):	De quo retento dimidio iubet quinquaginta fieri, iuxta dominarum numerum, incisuras [...]
[sec. XV] Battista Alfani, <i>Vita et leggenda</i> , 12, 1 (Boccali 2004, 139):	[...] et di quello meçço pane gli comandò ne faciessi cinquanta particelle [...]
[sec. XVI] Mariano da Firenze, <i>Libro delle dignità</i> , 156 (Boccali 1986, 121):	[...] un mezo pane [...] comandò sancta Chiara essere in cinquanta parte diviso [...]

Da questo quadro d'insieme emergono parecchie osservazioni. 1) Le voci *boçço* e *lesche* costituiscono la 'lectio difficilior' è quindi sono reminiscenze del protocollo primitivo delle deposizioni. 2) Nella *I Legenda* l'espressione *boçço de pane* viene resa con *modico panis*, mentre tutti gli altri testi citati usano *unciam et dimidiam panis* ovvero la 'glossa' usata nel manoscritto perugino del Processo come spiegazione (*boçço [...] lo quale puoj essere circha una oncia et meçça*). 3) Con molta probabilità, Tommaso da Celano, l'autore dell'ufficiale legenda latina di S. Chiara, trovò la parola *lesche* "fette" nel manoscritto del Processo di Chiara che utilizzò per redigere il suo testo, perché la rende con *incisuras*, voce che è semanticamente molto più precisa di quelle che si riscontrano negli altri testi citati sopra (*partes, portiones, particelle*). La stessa ipotesi si può fare per la 'glossa' che spiega la parola *boçço*: Tommaso, nella sua legenda, mette la glossa al posto di *boçço*, voce difficilmente comprensibile.

Passiamo alle conclusioni. L'antigrafo del nostro manoscritto perugino del Processo di Chiara d'Assisi costituisce l'archetipo stesso del testo, o comunque è almeno molto vicino a quest'ultimo. Esso rappresenta lo stadio primitivo della redazione, ovvero il protocollo delle iniziali inchieste inquisitorie, dato che contiene ancora le deposizioni dei singoli testimoni. Nel manoscritto perugino si riscontrano due strati linguistici: in primo luogo abbiamo la lingua della suora, che presenta un profilo grafico, fonetico e morfologico tipico del volgare scritto perugino nel sec. XV. In secondo luogo, una lingua celata sotto il suddetto strato: ovvero un sostrato linguistico che conserva la lingua di un manoscritto anteriore, probabilmente attribuibile alla verbalizzazione originale delle inchieste. Questo lo possiamo dedurre proprio da forme quali *tele*, *quel(e)*, *puoj* e da parole quali *lesca* e *boçço*. Tutte queste particolarità appartengono a dialetti dell'Italia mediana ad oriente del Tevere, ossia proprio ai luoghi dove è stato condotto il processo.

Tuttavia queste osservazioni non permettono di affermare se il testo primitivo delle inchieste fosse stato verbalizzato direttamente nella lingua parlata. Potrebbe anche essere che la nostra suora perugina abbia trascritto un testo già tradotto in volgare mediano¹⁹. Una cosa ora ci sembra certa: esisteva un testo del Processo redatto in volgare che precedeva il nostro manoscritto perugino. Quindi il processo di Chiara si rivela una fonte importante non solo per la storia medievale, ma anche per la linguistica: esso ci offre interessanti attestazioni medievali di parole e forme appartenenti a dialetti dell'Italia mediana. Inoltre, speriamo di aver dimostrato che l'analisi linguistica di questo documento della storia ecclesiastica può contribuire ad una più precisa collocazione del testo nella tradizione testuale delle fonti clariane.

Università di Bamberg

Philipp BURDY

Bibliografia

- AF = Analecta Franciscana*, Quaracchi 1885*sqq.*
- Agostini, Francesco, 1967-1970. «Il libro di memorie della confraternita di S. Agostino di Perugia (1322–1338)», *SLI* 7, 99-155.
- Agostini, Francesco, 1968. «Il volgare perugino negli Statuti del 1342», *SFI* 26, 91-199.
- Agostini, Francesco, 1978. «Isoglosse dell'Umbria medievale (sec. XIII–XIV)», in: *Orientamenti di una regione attraverso i secoli: scambi, rapporti, influssi storici nella struttura dell'Umbria*. Atti del X convegno di studi umbri, Gubbio 23-26 maggio 1976, Gubbio, Centro di Studi umbri, 149-157.
- Baldelli, Ignazio, 1983. *Medioevo volgare da Montecassino all'Umbria*, Bari, Adriatica Editrice.
- Baldelli, Ignazio, 1988. *Conti, Glosse e riscritture dal secolo XI al secolo XX*, Napoli, Morano Editore.
- Bartoli, Marco, 1998. «Il processo di canonizzazione di Chiara d'Assisi», in: *Chiara e la diffusione delle clarisse nel secolo XIII*. Atti del convegno di studi in occasione dell'VIII centenario della nascita di Santa Chiara, Manduria 1994, a cura di G. Andenna e B. Vetere, Galatina, Congedo Editore, 133-144.
- BF = Bullarium Franciscanum*, Romae 1759*sqq.*
- Boccali, Giovanni, 1986. «Fra Mariano da Firenze, *Libro delle degnità et excellentie del ordine della seraphica madre delle povere donne Sancta Chiara da Asisi*», *Studi Francescani* 83, 3-420.
- Boccali, Giovanni, 2001. *Legenda latina Sanctae Clarae virginis Assisiensis*, Santa Maria degli Angeli, Edizioni Porziuncola.
- Boccali, Giovanni, 2003. *Santa Chiara di Assisi. I primi documenti ufficiali: Lettera di annuncio della sua morte, Processo e Bolla di Canonizzazione*, Santa Maria degli Angeli, Edizioni Porziuncola.

¹⁹ Un'ipotesi simile è già stata espressa in Guida (2009, 22): «[...] non sappiamo se questo [il ms. perugino] sia versione diretta dal latino, dovuta appunto all'Alfani, o se lei copi da un testo già tradotto». Di seguito, lo stesso Guida (2009, 23) identifica, però, la suora come traduttrice del Processo.

- Boccali, Giovanni, 2004. *Vita et legenda della seraphica vergine Sancta Chiara, composta in volgare da sr. Battista Alfani*, Santa Maria degli Angeli, Edizioni Porziuncola.
- Boccali, Giovanni, 2008. *Legende minori di S. Chiara di Assisi*, Grottaferrata, Frati Editori di Quaracchi.
- Boccali, Giovanni, 2009. *Legende minores latinae Sancte Clare virginis Assisiensis*, Santa Maria degli Angeli, Edizioni Porziuncola.
- Boccali, Giovanni, 2013. *Fonti Clariane. Documentazione antica su santa Chiara di Assisi*, Santa Maria degli Angeli, Edizioni Porziuncola.
- Burdy, Philipp, 2006. *Untersuchungen zu lat. au und seinen romanischen Nachfolgern*, Hamburg, Buske.
- Detti, Emma, 1952. «Dal fornaio e dal pastaio», *LN* 13, 118-120.
- Faloci Pulignani, D. M., 1910. «Il B. Simone da Collazone e il suo processo nel 1252», *Miscellanea Francescana di storia, di lettere, di arti* 12, 97-132.
- GSI = Rohlfs, Gerhard, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, 3 vol., Torino, Einaudi, 1966-69.
- Guida, Marco, 2009. «Il Processo di canonizzazione di Santa Chiara: considerazioni in merito al volgarizzamento di suor Battista Alfani da Perugia», in: *Il richiamo delle origini. Le Clarisse dell'Osservanza e le fonti clariane*. Atti della III giornata di studio sull'Osservanza Francescana al femminile, 8 novembre 2008, Monastero Clarisse S. Lucia, Foligno, a cura di P. Messa et al., Santa Maria degli Angeli, Edizioni Porziuncola, 15-45.
- Guida, Marco, 2010. *Una leggenda in cerca d'autore: La vita di santa Chiara d'Assisi*. Studio delle fonti e sinossi intertestuale, Bruxelles, Société des Bollandistes.
- KQ = Schneider, J. / Zahner, P. (ed.), *Klara-Quellen. Die Schriften der heiligen Klara, Zeugnisse zu ihrem Leben und ihrer Wirkungsgeschichte*, Kevelaer, Butzon & Bercker, 2013.
- Kreidler-Kos, Martina, 2011. «Von eigenem Wohlklang. Beobachtungen zur neuen deutschen Übersetzung des Heiligensprechungsprozesses der Klara von Assisi», in: Schmies, B. (ed.), *Klara von Assisi. Zwischen Bettelarmut und Beziehungsreichtum. Beiträge zur neueren deutschsprachigen Klara-Forschung*, Münster, Aschendorff, 439-505.
- Lazzeri, P. Zeffirino, 1920. «Il processo di canonizzazione di S. Chiara d'Assisi», *Archivum Franciscanum Historicum* 13, 403-507.
- Paciocco, Roberto, 2006. *Canonizzazioni e culto dei santi nella christianitas (1198–1302)*, Santa Maria degli Angeli, Edizioni Porziuncola.
- Reinhard, Toni, 1955-1956. «Umbrische Studien», *ZrP* 71, 172-235, *ZrP* 72, 1-53.
- Schneider, Johannes, 2013. «Klara nördlich der Alpen: Das Nürnberger „Sand Claren Buch“», in: *Lebendiger Spiegel des Lichtes: Klara von Assisi*. Beiträge zum Grazer Symposium vom 12.-13. November 2010, Norderstedt, BoD, 143-160.
- Ugolini, Francesco A., 1975. *Il „Perfettissimo Dittionario delle parole più scelte di Spoleto“ (1702) di Paolo Campelli*, Perugia, Università degli Studi di Perugia.
- Vauchez, André, 1988. *La sainteté en occident aux derniers siècles du Moyen Age*, Rome, École française de Rome, Palais Farnèse.
- Vignuzzi, Ugo, 1976. «Il volgare degli statuti di Ascoli Piceno del 1377-1496», *ID* 39, 92-228.
- Vignuzzi, Ugo, 2010. «Italia mediana», in: Simone, Raffaele (dir.), *Enciclopedia dell'italiano*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 706-708.

La parafrasi dantesca del *Pater noster* come espressione di spiritualità francescana

Sono usciti recentemente due articoli che si occupano entrambi del nucleo tematico di questo intervento, ossia della presenza del pensiero francescano nella parafrasi del *Pater noster* nel canto XI del *Purgatorio*. Si tratta rispettivamente di un saggio di Nicolò Maldina¹, che riesce ad identificare in modo convincente «la comune matrice biblica e liturgica degli intertesti convocati da Dante»², il cui impiego specifico poi rimanderebbe alle tecniche del *sermo modernus* basso-medievale³, francescano oppure domenicano, e della lettura del canto di Teodoro Forcellini,⁴ che si apre con un sotto-capitolo dal titolo indicativo «Un canto francescano – *Purg.* XI»⁵.

Leggendo questi due interventi, mi sono reso conto, quindi, del pericolo di prendere «acque che giammai non si corse»⁶ con questa mia lettura del *Pater noster* in chiave ‘minoristica’, intenzionata a mettere in evidenza legami tra il testo dantesco e idee inerenti alla spiritualità francescana⁷. Spero tuttavia che le mie osservazioni non siano del tutto prive d’interesse e che riescano ad aggiungere a questa discussione scientifica qualche aspetto interessante attraverso uno sguardo su tematiche collegate a tradizioni francescane, le quali finora forse non sono state pienamente considerate nell’interpretazione del canto.

A questo riguardo vorrei associarmi alla breve nota che Maldina prepone al suo saggio: anche qui, ovviamente, «non [si] intende in alcun modo negare gli stringenti legami che esso [i.e. il *Pater* dantesco] intrattiene con il proprio contesto di riferimento e con quello allargato dell’intero poema»⁸.

Sono proprio le letture globali del canto XI del *Purgatorio*, nonché il prezioso contributo dei commenti della *Commedia*, che rendono del tutto evidente il forte legame

¹ Maldina (2012).

² Ivi (106).

³ Ivi (101).

⁴ Forcellini (2012).

⁵ Ivi (111).

⁶ Cf. *Par.* II 7: «L’acqua ch’io prendo giammai non si corse».

⁷ Per alcune osservazioni importanti sul termine, con indicazioni bibliografiche relative anche alla problematizzazione del concetto ‘spiritualità francescana’ in sé, osservazioni che vanno considerate per un corretto inquadramento del suo impiego in questo saggio, si veda Manselli (1995, *passim*).

⁸ Maldina (2012, 89).

intrinseco tra il tema generale dell'intero canto (e di quelli attigui) – cioè l'umiltà come virtù opposta al peccato della superbia e come arma più efficace contro di essa – e concetti e valori immediatamente appartenenti all'attività e al pensiero dell'Ordine dei frati minori. In effetti, si evince l'esaltazione dell'umiltà dagli scritti del fondatore stesso dell'Ordine:

O admiranda altitudo et stupenda dignatio! O humilitas sublimis! O sublimitas humilis, quod Dominus universitatis, Deus et Dei Filius, sic se humiliat, ut pro nostra salute sub modica panis formula se abscondat⁹,

scrive san Francesco nella *Lettera a tutto l'ordine*, parlando della celebrazione della messa. E sarebbe ben facile affiancarvi altri esempi, culminanti, appunto, nell'ultima esortazione del *Cantico di frate Sole*:

Laudate e benedicite mi' Signore
e rengraziate / e serviateli com grande humilitate¹⁰. 5

Sarà, quindi, da tener ben presente, anche in chiave della presente analisi, che l'intera situazione dell'incontro di Dante con le anime che recitano il *Padre nostro* si colloca in un contesto i cui temi principali, l'umiltà e la solidarietà umana che da essa risulta, ma anche, come ci ricorda Aldo Vallone, la pace e il perdono¹¹, si addicono già per la loro natura intrinseca ad una lettura ‘francescana’¹².

Considerando il testo stesso della preghiera, balza subito all'occhio il passo che rimanda immediatamente all'ambiente minorita: si tratta evidentemente del «sanctificetur nomen tuum», reso da Dante con

Laudato sia 'l tuo nome e 'l tuo valore	4
da ogne creatura ¹³ , –	5

come hanno potuto commentare Umberto Bosco e Giovanni Reggio già nel 1979, «un riflesso francescano così evidente che stupisce che non sia stato messo convenientemente in luce»¹⁴. Certo però, si può pure supporre che ad un commentatore antico come lo stesso Benvenuto da Imola, maestro del lettore francescano di Dante, Giovanni Bertoldi da Serravalle¹⁵, eventualmente non sembrasse necessario evidenziare le rispettive connotazioni quando chiosava il passo:

⁹ *Epistola toti ordini missa*, FF (1995, 101).

¹⁰ Ivi, *Canticum fratris Solis* (40).

¹¹ Cf. Vallone (1970, 83).

¹² Di conseguenza diventa facile avvertire una sfumatura interpretativa del genere anche in un'osservazione come «Il Padre nostro è preghiera di fratelli» (in quanto qui non emanato da singoli a scopi esclusivamente individuali) di Sermonti (1990, 167), interpretazione che, del resto, troviamo già presso gli antichi commentatori, cf. L'Ottimo (1995, 177); Iacomo della Lana (2009, 1152): «E nota che parlavano *in plurali*, perch' ello è padre de tutte le creature e da lui hano quel esser ch'elle hano».

¹³ *Purg.* XI, vv. 4-5a.

¹⁴ Cf. Bosco / Reggio (1979, 184).

¹⁵ Cf. Paolazzi (1989, 258).

[...] quomodo enim potest sanctificari qui est sanctus sanctorum? Poeta hoc declarat, dicens: *laudato sia il tuo nome e'l tuo valore*, idest virtus, *da ogni creatura*, quasi dicat: fac nos sic vivere, ut per te nos te universi glorificant, et nomen tuum sanctissimum amplietur in omnibus digne¹⁶.

Qui basta ricorrere alle magistrali analisi delle *Laudes creaturarum* di Giovanni Pozzi¹⁷, secondo cui in esse è l'uomo, consapevole della propria incapacità ed indegnità, ad invitare Dio alla lode di se stesso¹⁸, e di Carlo Paolazzi, che definisce il componimento una «gioiosa invocazione litanica perché il Creatore continui a manifestare la sua gloria nella creazione, ed essa a sua volta diventi laude, onore e benedizione del nome di Lui»¹⁹, per rendersi conto che questa interpretazione del *Pater* dantesco non è affatto lontana dalle implicazioni teologiche del famoso testo di san Francesco. Anzi, Benvenuto sembra intuire addirittura la parentela semantica tra esso e *l'oratio Domini*, parentela che è basata sul senso analogo del «laudato sì» nel *Cantico* al «sanctificetur nomen tuum» della preghiera biblica²⁰.

Resta però il fatto che il prestito testuale dantesco è stato trascurato per secoli da gran parte dei commentatori della *Commedia*, ossia fino alla breve, ma calzante analisi della preghiera da parte di Fulberto Vivaldi, il quale (nel 1967) esplicitamente ha messo in luce la «fine reminiscenza – forse – dal Cantico francescano delle Creature che chiama alla lode il creato universo»²¹. Tre anni dopo è stato Aldo Vallone ad affermare la sostanzialità dei legami tra il canto XI del *Purgatorio* ed il francescanesimo, ricordando che «proprio nel parallelo canto del *Paradiso* si celebra l'umiltà regale di San Francesco: la vittoria sulla superbia!»²².

Successivamente, il rimando al rispettivo passo del *Cantico* di san Francesco è diventato una parte integrante dei commenti al canto²³. Ma è stato solo in anni a

¹⁶ Benvenuto de Rambaldis de Imola (1887, 299).

¹⁷ Pozzi (1985) et Id. (1992).

¹⁸ Cf. Pozzi (1985, 9-11; 1992, 14-15). Il concetto corrisponde, secondo Pozzi, a quello vergato da s. Francesco anche nella *Regula non bullata*, XXIII, 5.

¹⁹ Paolazzi (1992, 73). Inoltre, ricordando sempre la tesi di Pozzi, si tenga in considerazione il commento dello studioso al verso «et nullu homo ène dignu Te mentovare» (*Laudes creaturarum*, v. 4): «poiché nullu homo è degno di «nominare» il suo Signore, cioè di cantare la lode, la gloria e la benedizione che appartengono e spettano solo a Lui, saranno tute... le creature dell'universo a parlare e «portare significatione» di Lui, colmando con la loro voce quella insufficiente dell'uomo e facendo così salire all'altissimo Signore una lode «come a Lui piace»».

²⁰ Cf. Pozzi (1985, 9): «sia santificato il tuo nome», significa propriamente «santifica tu stesso il tuo nome», e poiché «nome» sta per Dio stesso, e «santificare» sta per «lodare», ecco che la terza domanda del *Pater* coincide, linguisticamente, con il «laudato sie» di Francesco»; cf. inoltre Id. (1992, 16) in merito alle fonti di questo concetto teologico.

²¹ Vivaldi (1967, 75).

²² Vallone (1970, 102).

²³ Cf. ad esempio il commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi (1994, 324). Ricorda, quanto ai versi in questione, le *Laudes creaturarum* e il loro radicamento nella tradizione biblica pure Durante (2003, 52-53).

noi più vicini che si è cominciato ad attribuire all'allusione testuale messa in atto da Dante un ruolo di primo piano rispetto al significato generale sia della preghiera sia del girone dei superbi nella sua globalità.

Si tratta di una strada interpretativa che è stata approfondita soprattutto dallo studio *San Francesco, Il Cantico, il Pater Noster* di Edoardo Fumagalli²⁴, che si appoggiava su un'osservazione di Carlo Paolazzi in merito all'eccezionalità della citazione dantesca all'interno della letteratura poetica delle origini²⁵. Scrive Fumagalli:

Sono convinto che egli [cioè Dante] abbia voluto indicare [...] di avere ben compreso l'eccezionale valore del cantico in quanto rendimento di lode da parte di Francesco, *alter Christus*, a Dio per aver esaudito la preghiera da Cristo insegnata²⁶.

Esiste, come risulta in maniera molto limpida dall'analisi dettagliata di Fumagalli, un legame intrinseco tra il *Pater noster* e le *Laudes creaturarum*. Andrea Mazzucchi ne ha tratto la logica conseguenza pochi anni fa in una *lectura Dantis*:

L'evidente richiamo alle *Laudes creaturarum* nella parafrasi dantesca del *Pater noster* doveva dunque ricondurre alla centralità di quella preghiera nella biografia spirituale di Francesco, suggerire un corto circuito memoriale nei lettori, evocando così nella cornice dei superbi il campione dell'umiltà²⁷,

così ne conclude lo studioso, dopo aver rimandato ai rispettivi passi delle biografie di Tommaso da Celano e Bonaventura da Bagnoregio, e all'*Expositio in 'Pater noster'* latina, composta da san Francesco stesso²⁸.

Si arriva in tale maniera alla lettura del brano dantesco in questione nel contesto delle chiose, delle parafrasi e dei volgarizzamenti contemporanei nel citato articolo di Maldina, secondo il quale il senso completo della riscrittura della preghiera nel canto XI del *Purgatorio* va visto nella

volontà non solo di commentare il testo evangelico ma anche di costruire sulla sua base una preghiera nuova, fondata sì sullo svolgimento poetico dei singoli versetti biblici, ma che, lunghi dall'esaurirsi nella loro tradizione *cum glossa*, viene piuttosto a coincidere con un'inedita *oratio super Pater Noster*²⁹.

Ciò vale ovviamente anche per la seconda terzina della preghiera³⁰, cioè proprio quella «in cui viene [...] esplicitato l'agente della 'laus', francescanamente identificato in «ogni creatura»»³¹. Se poi si accettano le attigue linee interpretative delle *Laudes*

²⁴ Fumagalli, (2002).

²⁵ Cf. Paolazzi (1992, 53).

²⁶ Fumagalli (2002, 102).

²⁷ Mazzucchi (2008, 57).

²⁸ Ibidem.

²⁹ Maldina (2012, 100).

³⁰ Ivi (96-97; 104-108).

³¹ Ivi (96).

creatrarum perseguitate da Pozzi, Paolazzi e Fumagalli, ossia che colui che enuncia le lodi è umilmente consapevole del fatto che spetta soltanto a Dio stesso lodarsi e che, inoltre, esiste un legame di base tra il testo e quello del *Pater noster*, risulta ben chiaro il ruolo del famoso componimento francescano come intermediario di primo piano per la genesi semantica della parafrasi dantesca. In quest'ottica, le anime del canto XI utilizzano gli stessi termini delle *Laudes creaturarum* per esprimere adeguatamente il concetto di essersi rese conto della loro insufficienza, che comprende l'indeginità persino della lode di Dio. Come ulteriore sostegno della solidarietà semantica tra i due testi si potrebbe addurre anche il fatto che essenzialmente nel *Cantico* viene proclamata la riconciliazione profonda dell'uomo con Dio tramite la libera rinuncia alla propria volontà³², proprio ciò che stanno esercitando le anime purganti nel canto qui esaminato.

Dunque, Dante si orienta in maniera fondamentale al modello di san Francesco in quanto autore di rimaneggiamenti di testi e schemi biblici e liturgici³³, modello che aveva preparato il terreno per la fertile attività didattica dell'Ordine da lui fondato, che in tale maniera aveva assunto la sua identità particolare di forza divulgatrice e promulgatrice di cultura³⁴. Sarà utile ricordare che di tale orientamento è caratteristico, sempre in seguito all'esempio di Francesco stesso, un bilinguismo funzionale, che riguarda innanzitutto i mezzi impiegati per entrare in contatto con il rispettivo pubblico e che si adegua continuamente all'orizzonte d'attesa di esso³⁵, come sostiene Corrado Bologna, il quale ha ampiamente studiato il rapporto tra il francescanesimo e la letteratura italiana delle origini, mettendo così in rilievo l'importanza fondamentale dell'Ordine in quanto fautore della diffusione del volgare come 'lingua letteraria'³⁶. Non può sorprendere, allora, di trovare anche una massiccia e ben organizzata presenza francescana all'interno di quel fenomeno letterario noto sotto il nome dei 'volgarizzamenti'³⁷. Nota sempre Nicolò Maldina che il «senso tecnico del volgarizzare, così com'è inteso in G. Folena, *Volgarizzare e tradurre*, Torino, Einaudi, 1991, era già stato riferito al *Pater dantesco*»³⁸ da Giuseppe Polimeni, il quale infatti osserva che

[c]hi accosti il Padre nostro dei superbi all'originale latino può verificare i modi e le forme con cui le terzine traducono e attualizzano la preghiera affidata da Cristo ai discepoli: i versi

³² Cf. Fumagalli (2002, 84).

³³ Cf. Bologna (1982, 764-765). Per la lettura del *Cantico* come volgarizzamento del *Benedicite* biblico, dal presente saggio integralmente accolta, rimando alle conclusioni dello studio di Pozzi (1985, 15): «Componendo il *Cantico* egli si propose semplicemente di volgarizzare un salmo: lo prova la veste letteraria che scelse, che trascura il verso regolare per seguire l'andamento libero della salmodia; lo prova il fatto ch'egli compose anche la musica che lo accompagnava».

³⁴ Cf. Bologna (1982, 768-772).

³⁵ Ivi (768).

³⁶ Ibidem, ma si veda soprattutto Id. (1983, 67).

³⁷ Cf. Id. (1982, 772-776).

³⁸ Maldina (2012, 106, n. 41).

non tarderanno ad apparire volgarizzamento del testo latino, cioè non solo passaggio da una grammatica a un'altra, ma transito e appropriazione, vero e proprio adattamento³⁹.

All'insegnamento della preghiera, e per di più di quella modellata da Gesù stesso, spettava senza dubbio una parte centrale all'interno dell'attività di formazione religiosa e culturale degli ordini mendicanti; ciò viene confermato, tra l'altro, dalla posizione di spicco che il domenicano Laurent de Bois nella sua *Somme de Roi* attribuisce proprio all'apprendimento del *Padre nostro*⁴⁰.

Con la sua parafrasi-orazione-esplicazione, Dante si inserisce, quindi, in una tradizione letteraria propria dei ‘nuovi ordini’, insita nella loro essenza costitutiva. Tenendo poi presente la situazione diegetica dei canti purgatoriali intorno alla preghiera, questa vicinanza d’idee viene suffragata dal fatto che l’utilizzazione del volgare come mezzo espressivo da parte dei frati minori coincideva anche in pieno con la loro programmatica di base di ‘humilitas’⁴¹.

Nella stessa ottica di una ‘humilitas’ ricercata vanno pure considerate le ammonizioni e le riserve di san Francesco e dei suoi successori nei confronti di un’attività scientifica che corre il rischio di diventare un mero proseguimento della vanagloria⁴². Non è, beninteso, il libro in sé ad essere condannato, quando Francesco prescrive nella *Regula non bullata* che ai membri illetterati dell’Ordine «non sia lecito avere alcun libro»⁴³ e quando ribadisce nella *Regula bullata* che «quelli che non sanno leggere, non si preoccupino di imparare»⁴⁴, bensì la ‘curiositas librorum’⁴⁵: il fondamento teologico-evangelico del divieto va trovato, evidentemente, nel noto passo paoliano «Scientia inflat, caritas vero aedificat» (1Cor, VIII 1). Ciò che sta dietro le preoccupazioni del fondatore dell’Ordine è l’identificazione della ‘curiositas’ e della cupidigia di un sapere che diventa facilmente autocompiacimento e un puro fine a se stesso come fonti della superbia. In questo senso, la ‘illiteratura’ assume i tratti di un freno ad essa⁴⁶, il che si evince chiaramente da una lettura intera della sovramenzionata prescrizione della *Regula bullata*:

Moneo vero et exhortor in Domino Iesu Christo, ut caveant fratres ab omni superbia, vana gloria, invidia, avaritia, cura et sollicitudine huius saeculi, detractione et murmuratione, et non current nescientes litteras discere; sed attendant, quod super omnia desiderare debent habere Spiritum Domini et sanctam eius operationem, orare semper ad eum puro corde et

³⁹ Polimeni (2010, 119).

⁴⁰ Cf. Brayer (1968, 8-9).

⁴¹ Cf. Bologna (1982, 731-732). Si veda anche il recente studio di Santi (2011), in particolare le conclusioni rispetto al mezzo linguistico impiegato da parte di San Francesco e di Dante, rispettivamente sulle pp. 319 sqq. e 146 sqq.

⁴² Bologna (1983, 68; 74-75).

⁴³ *Regola non bullata, FF* (2012, 64).

⁴⁴ Ivi, *Regola bullata* (96-97).

⁴⁵ Bologna (68).

⁴⁶ Bologna (74).

habere humilitatem, patientiam in persecutione et infirmitate, et diligere eos qui nos perse-
quuntur et reprehendunt et arguunt⁴⁷.

Nella *Regula non bullata* il passo rispettivo fa parte del capitolo III che tratta del Divino Ufficio e del digiuno. Infatti seguono immediatamente alla citata misura ‘anti-libraria’ le indicazioni per la recitazione dell’Ufficio da parte dei laici illetterati: esse prevedono, invece dei Salmi, semplicemente una determinata quantità di preghiere basilari tra cui spicca, ovviamente, il *Pater*.⁴⁸

In sostanza, quindi, anche qui la recitazione dell’*oratio dominica*, esprimendo la rinuncia a tutte le ambizioni umane legate alla scienza e fungendo da freno alla ‘curiositas librorum’ che conduce alla vanagloria, equivale ad un atto di umiltà. Effettivamente, nella più concentrata *Regula bullata* il *Pater* diventa la preghiera dei francescani laici per la liturgia delle ore:

Laici vero dicant viginti quatuor *Pater noster* pro matutino, pro laude quinque, pro prima, tertia, sexta, nona, pro qualibet istarum septem, pro vesperis autem duodecim, pro completo-
rio septem; et orent pro defunctis⁴⁹.

E san Francesco ribadisce questa prassi nonché il suo stretto rapporto con la scelta volontaria di una posizione profondamente “minore”, cioè umile, dei frati nei confronti degli altri, nel suo *Testamentum*:

Officium dicebamus clerici secundum alios clericos, laici dicebant: Pater noster; et satis libenter manebamus in ecclesiis. Et eramus idiotae et subditi omnibus⁵⁰.

Potrebbe trattarsi anche di una descrizione dello stato delle anime di *Purgatorio XI*: esse riconoscono i limiti delle proprie capacità (vv. 8-9: «ché noi ad essa non potem da noi, / s’ella non vien, con tutto nostro ingegno») e si rivestono di un atteggiamento rivolto esclusivamente a servire in maniera altruistica il prossimo (v. 24: «ma per color che dietro a noi restaro»). In tal modo diventano, per dirla con il v. 110 del vicino canto XII, i ‘pauperes spiritu’ del famoso passo del *Sermone del monte*⁵¹: quelli che sanno di non poter vantarsi di nessun merito davanti a Dio.

A questo punto viene da chiedersi se, di conseguenza, la recitazione del *Pater*, ‘tradotto’ per di più nella lingua stessa degli illetterati, non svolga anche una funzione liturgica, se essa, in altre parole, non accenni e corrisponda alla prassi consolidata per l’Ufficio Divino dell’Ordine dei frati minori. A mio parere è del tutto possibile dare una risposta affermativa. Innanzitutto non va dimenticato che la preghiera iniziale del canto XI del *Purgatorio* è soltanto una delle numerose citazioni liturgiche che pervadono l’intera cantica. Anzi, considerando la marcata presenza dell’elemento

⁴⁷ *Regula bullata X*, 8-11, *FF* (1995, 179).

⁴⁸ Ivi, *Regula non bullata III*, 10 (1995, 188).

⁴⁹ Ivi, *Regula bullata III*, 4-5 (1995, 174).

⁵⁰ Ivi, *Testamentum* (229).

⁵¹ Mt V, 3: «Beati pauperes spiritu, quoniam ipsorum est regnum caelorum»; Pg. XII, 110-111: «Beati pauperes spiritu», voci / cantaron sì, che nol dirà sermone».

temporale nel *Purgatorio*, ossia la possibilità di stabilire una cronologia sorprendentemente precisa, ora per ora, degli avvenimenti raccontati⁵², bisogna attribuire proprio a queste ricorrenze liturgiche un’importanza tutt’altro che secondaria quanto alla strutturazione interna del soggiorno di Dante nel secondo regno oltremondano. Questa tesi è stata esposta, ampiamente illustrata da un’analisi comparativa del percorso dantesco rispetto ai vari luoghi testuali che rimandano alla liturgia, nello studio «*Asperges me sì dolcemente udissi*» di Francesco Mattia Arcuri, secondo il quale «questa rete di richiami, caratterizzata dal rispetto della Liturgia delle Ore nel corso dell’intera permanenza sul Monte», permette di identificare «la cornice rituale e liturgica degli eventi descritti»⁵³.

Se, come sostiene Arcuri, «i penitenti rispettano gli orari dell’Officio Divino»⁵⁴, risulta evidente che anche la recitazione del *Pater noster* da parte dei superbi può essere letta in questa direzione. Non è inverosimile, quindi, pensare ad un rapporto intenzionalmente costruito, sebbene piuttosto inconsciamente percepibile, tra la preghiera del canto e il suo uso nella liturgia delle ore.

Quando le anime del primo girone purgatoriole recitano il *Padre nostro* è, secondo lo schema liturgico-temporale indicato da Arcuri, «quasi mezzogiorno»⁵⁵. Infatti incontreremo nel canto seguente l’angelo «che torna dal servizio del dì l’ancella sesta»⁵⁶. La preghiera di *Purgatorio XI* si presenta allora almeno in una relazione di stretta contiguità con la ‘hora sexta’ dell’Ufficio Divino, per la quale nell’Ordine francescano era prescritta, come si è visto, proprio la recitazione del *Pater* da parte dei frati laici.

Se inoltre si pensa all’esplicito rimando alle *Laudes creaturarum* contenuto nella parafrasi dantesca, che evoca inevitabilmente la figura di san Francesco e l’importanza che questi attribuiva all’*oratio dominica*, credo che sia plausibile leggere il *Pater* dantesco anche come un adempimento della liturgia delle ore francescana: mentre l’angelo dice l’Ufficio “conforme agli altri chierici”, le anime superbe si esercitano nell’umiltà recitando la preghiera prevista dall’uso corrente dell’Ordine francescano per i laici, per gli illetterati, per quelli che ora sanno del pericolo di cadere nella superbia proprio a causa del desiderio del sapere. Quest’ultimo, a meno che non sia sorto dalla fede, ‘gonfia’⁵⁷, cioè conduce l’uomo a sentirsi superiore rispetto agli altri

⁵² Cf. Moore (2007, 68^{ssq}).

⁵³ Arcuri (2008, 77-78).

⁵⁴ Ivi (96).

⁵⁵ Arcuri (2008, 99). Ma si vedano inoltre per un’analisi degli indizi testuali che conducono a tale strutturazione temporale del soggiorno di Dante nel girone dei superbi le pp. 63-64 del medesimo studio.

⁵⁶ Purg. XII, vv. 80-81.

⁵⁷ E ne è la prova più illustre all’interna della *Commedia* l’episodio dell’ultimo viaggio di Ulisse. In questa sede ci si limita a rimandare ad una delle conclusioni dell’illuminante saggio di Maria Corti (2003, 361): «La sete del sapere per il sapere porta al naufragio, al folle volo in giù («la prora ire in giù»), mentre la «sete del deiforme regno» guida al volo in su: «Beatrice *in suso* e io in lei guardava»».

e quindi conduce alla superbia stessa. Inoltre viene sottolineato questo aspetto di umiltà intrinseca della recitazione del *Padre nostro* per la ‘hora sexta’ dalla lingua utilizzata dalle anime che, a differenza di quella adottata per tutti gli altri passi liturgici citati da Dante nella cantica, appunto non è il latino. Di conseguenza, l’impiego del volgare nella parafrasi del *Pater* va compreso non soltanto come un’espressione della fratellanza che accomuna i penitenti nel *Purgatorio* profondamente con quelli terreni⁵⁸, ma anche come una parte del contrappasso vigente in questo girone: come i laici francescani ‘rinunciano’ alla recitazione dei salmi a favore del *Pater*, così qui le anime purganti si astengono dalla lingua liturgica più nobile e colta e scelgono, proprio per esercitare quella virtù di cui erano stati carenti nella loro vita terrena, il volgare. Rimandando implicitamente all’Ufficio Divino dei frati minori, l’intero volgarizzamento dantesco, aldi là dell’esplicita ripresa testuale del *Cantico di frate Sole*, può essere inteso quindi come una forma di manifestazione di spiritualità francescana. Questa, ben nota in ogni sua espressione al terziario Dante⁵⁹, si addice in maniera perfetta all’atteggiamento richiesto dalle anime del canto affinché siano in grado d’intraprendere la difficile ascesa che li aspetta. Sicuramente non è un caso che con san Bonaventura sia stato un altro francescano ad indicare la recitazione del *Pater noster* come presupposto «imprescindibile per l’ascesa mistica dell’anima verso Dio»⁶⁰. Attribuendo alla preghiera del Signore una posizione di spicco all’interno della strutturazione della *Commedia*, come dimostra, non da ultimo, l’impiego del volgare per un elemento liturgico, Dante diventa quindi partecipe ideale di una tradizione spirituale radicata profondamente nella storia dell’Ordine dei frati minori.

Universität zu Köln

Matthias BÜRGEL

Testi citati

- Purgatorio*, 1994. Dante Alighieri, *Commedia*, con il commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, II, *Purgatorio*.
- FF*, 1995. Menestò, Enrico/Brufani, Stefano (ed.), *Fontes Franciscani*, Assisi, Edizioni Porziuncola.
- FF*, 2012. Paolazzi, Carlo (coordinatore generale), *Fonti Francescane* (I rist. in formato tascabile della III edizione 2011), Padova, Editrici Francescane.

⁵⁸ Cf. Arcuri (2008, 103-104); Borsellino (2000, 254-255).

⁵⁹ Cf. Salsano (1987, 193 et passim).

⁶⁰ Gagliardi (2010, 82).

Commenti antichi

- Benvenuto de Rambaldis de Imola, 1887. *Comentum super Dantis Aldigherij Comoediam*, ed. Lacaita, Jacobo Philippo, Firenze, Typis G. Barbèra, III.
- Iacomo della Lana, 2009. *Commento alla 'Commedia'*, ed. Volpi, Mirko. Con la collaborazione di Arianna Terzi, Roma, Salerno Editrice, II.
- L'Ottimo, 1995 [1828¹]. *L'Ottimo commento della Divina Commedia*. Testo inedito d'un contemporaneo di Dante, ed. Torri, Alessandro, (*Purgatorio*. Ristampa con prefazioni di Francesco Mazzoni), Bologna, Arnaldo Forni Editore (1828¹, Pisa, Niccolò Capurro).

Riferimenti bibliografici

- Arcuri, Francesco Mattia, 2008. «*Asperges me si dulcemente udissi*. Il percorso liturgico di Dante alle origini dell'innocenza, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- Bologna, Corrado, 1982. «L'Ordine francescano e la letteratura nell'Italia pretridentina», in: Rosa, Alberto Asor (ed.), *Letteratura Italiana*, Torino, Einaudi, I: *Il letterato e le istituzioni*, 729-797.
- Bologna, Corrado, 1983. «Il modello francescano di cultura e la letteratura volgare delle origini», in: AA.VV., *I francescani in Emilia* (Atti del Convegno di Piacenza, 17-19 febbraio 1983), Milano, Electa, 65-90.
- Borsellino, Nino, 2000. «Il canto dei superbi (*Purg.* XI)», *La parola del testo* IV, 1, 253-261.
- Bosco, Umberto / Reggio, Giovanni (ed.), 1979. Dante Alighieri, *La divina commedia*, Firenze, Le Monnier, II.
- Brayer, Edith, 1968. «Colloque des textes liturgiques et des petits genres religieux», in: *GRLM(A)* VI, 1, 1-21.
- Corti, Maria, 2003 [1989]. «Le metafore della navigazione, del volo e della lingua di fuoco nell'episodio di Ulisse (*Inferno*, XXVI)», in: Ead., *Scritti su Cavalcanti e Dante*, Torino, Giulio Einaudi editore, 348-364 [prima in *Miscellanea di studi in onore di A. Roncaglia*, Modena, Mucchi].
- Durante, Matteo, 2003. «Sul canto XI del Purgatorio», *SD LXVIII*, 49-66.
- Forcellini, Teodoro, 2012. «Fratellanza francescana. Umiltà, povertà e poesia nella *Commedia dantesca*», *SPCT LXXXIV*, 111-140.
- Fumagalli, Edoardo, 2002. *San Francesco, Il Cantico, il Pater Noster*, Milano, Jaca Book.
- Gagliardi, Isabella, 2010. «Il padre nostro nei secoli XIII-XV: tracce per una lettura», *Annali di Scienze Religiose: International Journal of Religious Scholarship with an annotated bibliography of Ambrosian Studies* III, 77-112.
- Maldina, Nicolò, 2009. «L'*<Oratio super Pater Noster>* di Dante tra esegeti e vocazione liturgica. Per *Purgatorio* 1-24», *L'Alighieri XL*, 89-109.
- Manselli, Raoul, 1995. «La spiritualità di San Francesco d'Assisi», in: Id., *Francesco e i suoi compagni*, Roma, Istituto Storico dei Cappuccini, 147-161.
- Mazzucchi, Andrea, 2008. «Filigrane francescane tra i superbi. Lettura di *Purgatorio*, XI», *Rivista di Studi Danteschi* VIII, 42-82.
- Moore, Edward, 2007 [1900¹]. *Gli accenni al tempo nella Divina Commedia e loro relazione con la presunta data e durata della visione*. Con una postfazione di Bruno Basile, Roma, Salerno (ristampa anastatica della trad. di Cino Chiarini, Firenze, Sansoni, 1900).

- Paolazzi, Carlo, 1989. «Letture Dantesche di Benvenuto da Imola», in: Id., *Dante e la "Commedia" nel Trecento: dall'Epistola a Cangrande all'età di Petrarca*, Milano, Vita e Pensiero, 223-276.
- Paolazzi, Carlo, 1992. *Il Cantico di frate Sole*, Genova, Casa Editrice Marietti.
- Polimeni, Giuseppe, 2010. «<La gloria della lingua> - *Purgatorio X-XI-XII*», in: Quadrio, Benedetta (ed.), *Esperimenti danteschi. Purgatorio 2009*, Genova / Milano, Casa Editrice Marietti, 105-133.
- Pozzi, Giovanni, 1985. *Sul cantico di frate sole. Di grammatica in preghiera*, Bigorio, Convento di Santa Maria.
- Pozzi, Giovanni, 1992. «*Il Cantico di Frate Sole* di san Francesco», in: Rosa, Alberto Asor (ed.), *Letteratura Italiana. Le Opere*, Torino, Giulio Einaudi editore, I, 3-26.
- Salsano, Fernando, 1987. «Dante e le creature», in: AA.VV., *Lectura Dantis Metelliana. Dante e il francescanesimo*, Cava dei Tirreni, Avagliano, 191-208.
- Santi, Francesco, 2011. *L'età metaforica. Figure di Dio e la letteratura latina medievale da Gregorio Magno a Dante*, Spoleto, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo.
- Sermonti, Vittorio, 1990. «XI canto», in: Id., *Il Purgatorio di Dante. Con la supervisione di Gianfranco Contini*, Milano, Rizzoli, 165-180.
- Vallone, Aldo, 1970. «Il canto XI del Purgatorio», in: AA.VV., *Nuove Letture Dantesche*, Firenze, Le Monnier, IV, 81-103.
- Vivaldi, Fulberto, 1967. «Pater noster (*Purg. XI, 1-24*)», *L'Alighieri VIII*, 1, 73-80.

La *Quête* diverse du ms BNF fr. 12599

Le manuscrit de la Bibliothèque Nationale de France fr. 12599 est une version très particulière du *Roman de Tristan en prose*. Entre autres spécificités (un arrangement étrange des cahiers qui le composent, des premiers feuillets écrits en italien relatant des épisodes de *Guiron le Courtois*, une section de la post-Vulgate rarement représentée dans la tradition manuscrite...), il donne à lire, sur une cinquantaine de feuillets, des aventures arthuriennes que ce manuscrit du dernier quart du XIII^e siècle est le seul à nous avoir conservées, organisées lâchement autour de la recherche du Graal.

Roger Lathuillière (1966, 74-77), Fanni Bogdanow (1965, XXXVIII-XLVIII et L-LI), Emmanuèle Baumgartner (1975, 63-67), Fabrizio Cigni (1999, 31-68), ont déjà décrit la facture et le contenu de ce document, et souligné l'aspect insolite de ces aventures du Graal isolées. Avant eux, Eilert Löseth avait donné de celles-ci un résumé très précis dans sa monumentale et toujours très utile analyse du *Roman de Tristan en prose* d'après les manuscrits de Paris. On trouve ce résumé aux paragraphes 291a (fin) à 299a.

Löseth voyait dans ces épisodes une « mauvaise et confuse compilation » (1891, 231), jugement que l'on ne parvient guère à contredire devant le récit *in extenso*. Nous sommes loin ici de l'ordonnancement du *Lancelot* ou de la densité des meilleures pages du *Tristan en prose*. D'un point de vue plus généralement poétique, cependant, et notamment si l'on envisage l'inscription de ce fragment dans l'histoire du genre arthurien, ces aventures disparates donnent lieu à quelques phénomènes intéressants. Ceux-ci apparaissent d'autant plus clairement que les évolutions esthétiques du roman du XIII^e siècle, pour déroutantes qu'elles semblent à nos yeux, sont de mieux en mieux comprises, grâce au nombre croissant d'études et d'éditions consacrées aux textes du XIII^e siècle avancé.

Le terme « fragment » se justifie car, outre qu'il s'agit d'une partie insérée comme si de rien n'était dans un manuscrit qui est globalement un manuscrit du *Tristan*, le début et la fin de ce passage — respectivement un tournoi qui a lieu à Camelot et une aventure de Galaad dont la fin est illisible — sont sans raccord avec l'entourage de cette section dans le manuscrit ni avec aucune intrigue connue. Les aventures continues dans ces cinquante folios prennent place juste avant et majoritairement pendant la Quête du Graal, en évitant cependant toute redite avec les versions déjà existantes de celle-ci.

L'objet de cette contribution est de souligner, sans prétendre être exhaustif, l'intérêt que peut représenter ce texte pour la réflexion sur l'évolution du roman arthurien. On y observera successivement les prolongements de la tradition du roman arthurien en prose ; puis certains aspects de sa composition — ou de sa décomposition ; enfin sa position dans la tradition cyclique, évaluable à partir des compléments qu'il constitue par rapport aux romans ou aux cycles existants. Nous verrons que ce ‘roman’, cette part de roman ou de cycle, entretient un rapport ambigu avec les autres, les supposant connus mais s'affranchissant de leurs contraintes, notamment grâce à une temporalité propre.

1. Prolongements et enchérissements

Certains personnages cristallisent d'importantes évolutions thématiques du roman arthurien. On observera en premier lieu l'évolution des méchants devenus traditionnels après le *Tristan en prose*. Gauvain et Agravain semblent pires encore que dans les romans précédents. Agravain n'hésite pas à tuer un chevalier qu'il ne connaît pas, non plus pour une raison futile comme il le faisait déjà dans le *Tristan*, mais simplement pour se passer les nerfs :

Et lors encontrent par aventure .II. chevaliers que novellament s'estoient mis en la queste dou Saint Graal. « En non Deu ! fait Agrevains, puis que ces .II. chevaliers se sont enbatuz desor nos corroz, je Dex ne m'aît se il ne les conperont mult chier ! » (§ 155, L. 296a¹)

Quant à Gauvain, son comportement est révélé bien avant la fin de la Quête, et Arthur est à présent tout à fait averti des manœuvres meurtrières de son neveu :

Entre li rois Artus et li chevaliers navréz fu li jors grant parlament, et li chevaliers li conta comment Gauvain son neveu l'avoit navréz en traïson, et comment sa queste estoit honie por lui et por son frere Agravain. « Ne me chaut de lor voie, ce dit li rois Artus, que ge sai certainement qu'il sont desloial. » (§ 52, L. 293a)

Les autres méchants, Morgue, Sibille et Brehus, se connaissent et s'apprécient, s'entraident au besoin, comme lorsque Brehus est libéré de prison par les deux enchanteresses (chap. VI, L. 292a). Ils poursuivent la formation de cette coalition néfaste dont Richard Trachsler a montré l'édification progressive dans les cycles arthuriens : le poids intertextuel croissant de leur noirceur les rassemble au fil de l'écriture romanesque².

Un personnage plus plaisant témoigne également des évolutions de la prose arthurienne. Il s'agit de Dinadan, création remarquable du *Tristan en prose*. Il apparaît, conformément à son rôle tristanien, comme un amoureux malhabile et un convive farceur. Son rôle est néanmoins devenu un peu caricatural³: Dinadan est dans ces

¹ Les références sont doublées : le premier chiffre renvoie aux paragraphes de notre édition en cours, et correspond à la disposition des lettrines ; le second renvoie à l'analyse de Löseth.

² Voir Trachsler (1996, 232-236), qui consacre s'ailleurs quelques lignes au ms 12599.

³ Eugène Vinaver (1964) avait commenté cette évolution.

pages un amuseur attitré, le bouffon de service, comme il l'est lors du tournoi de Sorelois que partagent les *Prophéties de Merlin* et la version V.IV du *Tristan*. La comparaison de son convive vorace avec un loup famélique renvoie d'ailleurs directement à son dialogue avec Galehaut dans ces deux derniers textes :

« Danz abéz, cist mien compaingnons que vos m'avéz donéz ne mainue pas, ainz devore come leu familieus. Certes, se li autre vostre moins mainnuent si desmesureement con cist fait, se toz les pierres de vostre mostiers fussent viandes, il le manjeroit avant que li an fust passéz ! » (§ 74, L. 293a)

« Tu ne mangües pas, ançois deveures tout ainsi comme fait le loup. » (ms BNF fr. 99, cit. par Löseth, p. 197)

À côté de cette fonction indolore pour le fonctionnement idéologique de la société chevaleresque, les interrogations plus subtiles ou plus profondes sur la valeur de l'amour, les usages de la chevalerie ou même le sens du monde ont complètement disparu.

Le prolongement le plus significatif et le plus spectaculaire est la déconsidération de la Quête du Graal. Celle-ci avait été dans le *Lancelot-Graal* l'occasion de la mort de nombreux chevaliers. Extrapolant cette donnée, le *Tristan en prose* en avait fait un événement funeste et regrettable. Également, il avait tâché de contrebalancer son poids romanesque dans le cycle, et la fin des aventures chevaleresques à laquelle elle amenait, par la banalisation des aventures qui la composent, en tâchant de noyer les aventures mystiques dans les aventures profanes⁴. Pour ce que l'on peut connaître de la version post-Vulgate de la *Queste del Saint Graal*, l'objectif du *Tristan* avait été atteint : la Quête y est encombrée de péripléties fort peu mystiques et d'accomplissements personnels de chevaliers bien en marge de la découverte du vase sacré. La version que donne de la Quête du Graal le ms BNF 12599 accentue encore ce mouvement. La Quête y est plus explicitement et plus violemment reconnue comme une néfaste entreprise. Entre langueur et malédiction de Gauvain, le roi Arthur l'exprime avec force, et Gauvain est purement et simplement renié, *in absentia*, par le roi :

« Seignors, ce dit li roi Artus, Gauvain, mon neveu, m'a mis si grant dolor au cuer que ge muir. Il m'a tolus tant de bien con ge avoie. Il fist le veu de ceste queste, dont il m'a tolus toz mes compaingnons. Et puis qu'il m'a honi, se Dex m'aït, il n'avra riens del mien après ma mort ! Vos savéz bien, seignor, cist roiaume est miens par lingnage, et que ge le puis doner a cui ge vvoill : mes, certes, il n'en sera roi, ne portera corone ne il ne nus de ses frères [...], que ja n'en portera corone celui que de tant bon chevaliers je avoie m'a empovriz ! » (§ 50, L. 293a)

La Quête est aussi subvertie par les méchants. De même que dans le *Tristan* elle avait été propice à l'invasion par le roi Marc, du royaume de Logres laissé sans défense (ce que rappelle la présente *Queste du Graal*, § 155, L. 297a), elle est ici l'occasion pour Morgue de décimer la chevalerie arthurienne :

Il avint que la desloial Margaine manda par toz les païs als orgoilleus chevaliers que il se misent en la queste por honir les chevaliers dou roi Artus. Et lors vint la novelle au roi Artus

⁴ Voir les conclusions de la classique étude de Van Coolput (1986).

que .XL. chevaliers aloient trestuit ensenble ociant les compaingnons de la Table Reonde. (§ 52, L. 293a)

La Quête est enfin banalisée ici comme peut-être nulle part ailleurs. La tension entre le pôle mystique et le pôle profane tourne largement à l'avantage de celui-ci. Deux phénomènes sont à cet égard d'une grande clarté. Le premier est l'échange auxquels se livrent Galaad et Dinadan lors d'un dîner dans une abbaye. Au milieu de Tristan et Lancelot, hilares des plaisanteries de Dinadan, *Galaad, qui ne riot,*

respont a Dynadan, et dist : « Dynadan, beaus amis, vos avéz por que la viande vos faille. Mes faites bien, mettéz parfitement vos cuers en Jesu Crist, et n'aiéz poor que viandes vos faillent : Damedex la vos prechaccera, de voir le sachiez. — Ha ! Sire, ce respont Dinadan, de ceste chose en ai ge esprovéz Damedex, dont il m'en a failliz. — Saichiéz certainement, ce dit mis-sire Galaaz, adonec n'estes [283r°b] vos en droite creance ! » (§ 75, L. 293a)

Invective sans lendemain... Le second phénomène et le fait que Tristan, héros profane par excellence, soit désormais l'objet de prédictions orchestrée par Merlin dans le cadre de la Quête, et surtout l'acteur de ce que Tzvetan Todorov (1969) appelait des aventures rituelles, normalement réservées aux héros élus. En l'occurrence, un perron larmoyant ne peut être déplacé que par Tristan, sur prédiction de Merlin — et l'on sait combien, dans l'intertexte arthurien, les épreuves des perrons sont réservées à des épreuves d'élection :

« Merlins li profetes escrit letres que temogne que Tristanz de Loenois doit venir illec après ce que li Siege Perilleus de la Table Reonde doit estre accompliz. Il doit oster de celui cimetere un peron qui tote voies giette lermes par pertuis que il a. » [...] Missire Tristanz, quant il vit le peron, il descent de son cheval et mist la main au peron que gitoit lermes et l'osta d'ilec. (§ 112, L. 295a)

Ainsi les prédictions et les succès miraculeux ne sont-ils plus réservés aux seuls élus du Graal.

2. Décomposition

Mais c'est également du point de vue de la construction que cette série d'épisodes prolonge la banalisation de la Quête. À l'opposé de l'œuvre mystique attribuée faussement à Gautier Map, rigoureusement construite et proportionnée, le texte de 12599 se présente dans le plus grand désordre. Celui-ci s'explique principalement par la juxtaposition d'aventures très ponctuelles, souvent repliées sur elles-mêmes, sans vertu architecturale ni interprétative par rapport au récit dans son ensemble. Dans la *Queste du Lancelot-Graal*, les parties et les proportions du récit miment aussi bien les errements des mortels pour atteindre la grâce, que la planification supérieure des destins terrestres par Dieu. Tout fait sens, dans la *Queste*, comme le symbolise la fameuse partition des aventures en *senblances* et en *senefiances*. À l'inverse, la version de la Quête de 12599 multiplie les aventures ponctuelles et insignifiantes.

Précisons en effet que ces aventures sont principalement centrées sur les matières courtoises que la *Queste-Vulgat*e réclamait d'éviter : ce sont le plus souvent des maris traîtres ou trahis, des amantes déconfites ou perfides, aux demandes déraisonnables, des mésaventures sexuelles, filiations à rétablir, adultères à dénoncer. L'ensemble de ces configurations sempiternelles d'aventures (péri-)courtoises rappelle de près le matériau dont est fait le *Guiron*, plus que celui du *Tristan* ou du *Lancelot*. Contre cette grande mais superficielle diversité de matière, on note que les chevaliers passent régulièrement devant Corbenic, où ils essaient d'entrer. Mais immanquablement, le gardien du pont-levis abat de cheval ceux qui se présentent à lui : le seul élément de fixité qui pourrait canaliser le flot des aventures est en réalité déceptif.

On trouvera un autre facteur de décomposition dans la multiplication des personnages. Le texte est divisé en vingt-neuf chapitres. Vingt-cinq d'entre eux se concentrent sur un, deux ou trois héros. On compte vingt-et-un de ces protagonistes parfois éphémères, pour environ vingt-cinq chapitres d'aventures, si l'on exclut les passages de tournoi et un ou deux autres chapitres atypiques. Ces chiffres montrent assez bien l'éparpillement de l'action.

On peut être plus précis en examinant la répartition réelle de ces nombreux rôles. Palamède, Bliobéris, Agloval, Girflet, Lionel, Driant, Yvain, Goseain, Keu, Keu d'Estraux, Hélye et Bédoier sont les protagonistes d'un unique chapitre et ne réapparaissent généralement pas dans les autres, soit onze chapitres qui contribuent à l'émettement de la ligne narrative. Quatre acteurs, en revanche, font le sujet de plus d'un chapitre et/ou réapparaissent souvent dans des parties qui ne leur sont pas dévolues. Il s'agit de Brehus (deux chapitres), Nestor de la Fontaine (trois chapitres), Galaad, qui apparaît dans cinq chapitres, et Tristan, à qui sont octroyés six segments du récit.

Quatre personnages se détachent donc du magma narratif, à travers lesquels s'identifient probablement les préoccupations principales de cette atypique *Queste du Saint Graal*.

Avec la récurrence de Brehus se trouve souligné le rôle des ennemis du système arthurien : les méchants rôdent et leur force destructrice travaille dans l'ombre contre le royaume de Logres. Outre que Morgue et Sibille rejoignent Brehus, signalons que Gauvain et Agravain ne sont quant à eux les protagonistes d'aucun chapitre, mais apparaissent dans le cadre de nombre d'entre eux (Yvain, Galaad, Hélye, Bliobéris, par exemple, croisent leur route). Il est donc possible d'affirmer qu'en dépit de l'émettement du récit, une ligne narrative suivie, à tout le moins une récurrence significative, est offerte, au-delà du seul Brehus, aux ennemis intérieurs de la chevalerie arthurienne.

La récurrence de Nestor, avec laquelle il faut comprendre celle de Bliobéris, son père, porte également une signification poétique. Depuis le *Tristan en prose*, un des moyens utilisés pour briser la clôture cyclique imposée par la *Queste del Saint Graal* est de multiplier les figures de jeunes chevaliers, suggérant ainsi que, contrairement à

ce que la *Queste* supposait, le renouvellement chevaleresque est assuré. Le troisième tiers du *Tristan*, notamment, regorge de ces jeunes pousses (Claudin, Brunor, Arthur le Petit, Hélye...). Nestor de la Fontaine joue ce rôle ici : fils de Bliobéris, qui était lui-même une figure nouvelle dans le *Tristan*, il témoigne parfaitement de la continuation possible de l'aventure chevaleresque, de la perpétuation de l'écriture romanesque génération après génération en dépit de la *Queste*. À côté de Nestor évoluent des figures connues mais rarement mises au premier plan dans les autres romans : la promotion dont bénéficient Girflet, Keu d'Estraux, Driant, Bédoier, Goseain ou Hélye (*i.e.* Hélain le Blanc, le fils de Bohort), se lit comme la revendication de la possibilité toujours intacte d'étendre le récit arthurien.

Tristan et Galaad se partagent enfin les lignes narratives les plus suivies ou les plus fournies de la *Queste* de 12599. Il est évident que cette relative symétrie entre les deux ultimes champions du *Tristan* en prose incarne la tension entre le récit du Graal et le récit tristanien. En accordant à Galaad cette importance dans le récit, la série d'épisodes que nous observons se constitue bel et bien comme une *Queste del Graal*, fût-ce en surface. En accordant une place équivalente à Tristan, elle se définit comme une part du *Roman de Tristan*, qui est le cadre manuscrit dans lequel elle est insérée. Ainsi se trouve posé à nouveau, bien que dans de nouveaux termes, un des problèmes fondamentaux de l'identité textuelle du *Tristan* : l'intégration de la Quête du Graal dans son cadre narratif. Sur ce point, donc, comme sur l'avancée implacable des forces anti-arthuriennes ou sur la signification métapoétique de la jeune chevalerie, les quelques traits de composition et de décomposition que l'on peut discerner dans ces cinquante folios inscrivent la *Queste* de 12599 directement dans le sillage du *Tristan en prose*.

3. Position cyclique

La *Queste* de 12599 présente donc une position ambivalente par rapport au cycle arthurien. On peut en effet le lire soit comme une part du *Tristan*, soit comme un projet cyclique s'efforçant de renchérir sur les totalités romanesques existantes, et s'étendant ainsi au-delà du domaine propre du *Tristan*. L'examen des raccords mis en place, au fil du récit, avec les textes extérieurs à elle-même permettra peut-être de déterminer quelle est la position cyclique de cette *Queste* du Graal.

Le prosateur a consacré un soin particulier à immerger les épisodes proprement tristaniens dans le vaste cours du *Tristan en prose*. Ainsi, alors que les versions qui nous restent de l'ultime séjour de Tristan en Cornouailles sont peu satisfaisantes — dans V.II et dans V.I, elles paraissent tronquées⁵ —, le prosateur nous fournit un *ersatz* à même de compenser un tant soit peu cette frustration. Aux chapitres XXV-XXVI du texte (L. 298a), Tristan se rend en Cornouailles pour voir Yseut. Le lecteur est alors replongé dans une atmosphère familièrement tristanienne : on se tapit dans le

⁵ Baumgartner (1975, 82) : « ces lignes bâclées [...] nous laissent insatisfaits ». Voir également James-Raoul (1999).

Morrois, André soupçonne la reine, Brangien sert d'intermédiaire entre les amants. Même les adversaires rencontrés sur place portent des noms *ad hoc*, comme ce chevalier Almeriz de Morolt !

Le prosateur a relié de multiples façons son récit à la trame générale du roman pour lui donner une épaisseur tristanienne. Tristan se rend en Cornouailles en décidant d'abandonner la Quête du Graal, tout comme il le fait à la fin des versions « normales » du récit. Il se réfugie en une tour où il *avoit jadis estéz avec la roïne Ysolt*, tour que le lecteur pourra aisément assimiler à celle devant laquelle il avait combattu Palamède, au début du texte :

Lors s'en vet Tristanz et laisse la queste dou Saint Graal, et passe la mer, et se mist en le Morois vestuz d'une robe tute noire a une chape de senbrun desus ses armes, et s'ebergie e[n] une tor ou il avoit jadis estéz avec la roïne Ysolt (§ 218, L. 298a)

Lors s'en vont en la tor, si desarmant Tristan, et Yselt li regarde ses plaies et ses bleceüres [...]. Tristans remaint leanz deus jorz, et se deduist avec la roïne tant come il plest. (éd. Curtis, t. II, § 511-512)

Dans le dénouement du *Tristan*, on s'explique mal la présence de Sagremor auprès de Tristan chez Marc. Le prosateur de 12599 la remotive en faisant de Sagremor le compagnon de Tristan lors de cette précédente escapade en Cornouailles. Il suit d'ailleurs de près les maigres indications de la fin du *Tristan* :

Lors [Sagremor] se mist a la voie par ou l'en aloit a la mer. Et quant il fu la venuz, il trove une nef appareillie por aler en Cornoaille. Il se mist dedenz et li mariniers drecent lor veilles et li vens se feri enz, dont il passerent tost en Cornoaille. Sagremors li Desreez s'en oissi hors et s'en ala au chaustel Dynas, que mult estoit Dynas de lui acontes. (§ 225, L. 298a)

A l'endemain se mist en son cemin et fist tant qu'il vint a la mer et trouva Saygremor, qu'il retint en sa compaingnie, et li dist qu'il le menroit en Cornuaille, car il estoit courtois chevaliers et gentiex hom. Si entrerent en une nef et tant firent qu'il vinrent en Cornuaille, et vinrent a un castel qui estoit Dynas, quï mout fu liés de lour venue et esbahis durement. (éd. Ménard, t. IX, § 75, = V.I)

Outre le compagnonnage prémonitoire de Sagremor, il faut faire mention du rôle de Fergus, plus tôt dans la *Queste* de 12599. Il apprend l'enlèvement d'Yseut par Marc de la bouche d'un certain Espinode et fait son possible pour protéger Tristan de cette nouvelle :

« Or voi je bien apertement la mort de monseingnor Tristanz ! Dex face si qu'il ne le sache, que ja la queste dou Saint Graal ne sera plus por lui maintenant ! Danz chevaliers, se Dex vos saut, ne le contés plus en avant, que se il savra la verité, ou il se partira de la queste, ou il en mora de duel. » (§ 181, L. 297a)

Il y a sans doute là un souvenir de la proximité entre Fergus et Tristan pendant certains des premiers épisodes du récit. Lors de l'épisode du bûcher (absent de ce manuscrit incomplet du début) ou de la folie de Tristan, Fergus jouait un rôle éminemment protecteur, et sa réapparition ici en conserve le souvenir.

Une autre allusion tristanienne laisse voir un type de relation différent avec les textes sources. Yseut mentionne devant Marc la lettre insultante que celui-ci avait envoyée à Arthur :

« — Sire, fait la roïne Isolt, li cuers me vet devinant que le lais que vos envoiastes au rois Artus, de ll'estre de monseingnor Lancelot dou Lac, vos honira dou cors se il vient en ceste part, ou se vos ne fuiéz dela la mer. » (§ 222)

Cet épisode propre à V.II est absent de 12599, qui donne globalement la version V.I. C'est-à-dire que dans ce dernier cas, le raccord ne se fonde pas sur un renvoi intratextuel, mais sur la connaissance externe qu'a le lecteur de la matière tristanienne, telle qu'elle est fournie par d'autres versions de l'histoire. Le renvoi ne fonctionne qu'à partir de ce qui est supposé connu par le lecteur, et non à partir de ce qui est inclus dans le texte⁶.

Accidentelle pour la matière tristanienne dans le cadre de la *Queste* de 12599, cette façon de renvoyer à un passage qui n'est pas dans le livre conditionne en revanche la posture cyclique qu'adopte le texte. Il faut entendre par « posture cyclique » la manifestation, par le récit, de son degré d'appartenance au cycle arthurien, et parallèlement son degré de prétention à la complétude narrative. En d'autres termes, la narration, dans cette *Queste*, manifeste-t-elle que le cycle a besoin d'elle pour être complet ? Ou considère-t-elle qu'elle ne peut être lue qu'avec ou qu'après le cycle ? Ou bien encore des manifestations d'indépendance tendent-elles à déconnecter ce texte du cycle arthurien entier ?

Pour ce qui concerne le *Tristan*, nous voyons donc que la *Queste* de 12599 s'efforce de s'intégrer dans le récit tristanien. Le texte est par ailleurs capable de rejeter des épisodes qu'il reconnaît comme allogènes et pour lesquels il peut éventuellement renvoyer à un autre livre. C'est le cas pour la Pentecôte du Graal et pour l'invasion de Logres par Marc⁷ :

Et missire Tristans i vint celui jors meesmes, ensint con li contes sou Saint Graals le tesmongne apertement, dont je ne vos conterai riens de sa venue, por ce che bien est translatee de latin en françois por atrui, ainz tendrai ma droite voie. (§ 49, L. 293a)

Mes ne demora gueres que li rois Marc de Cornouaille venoit sor lui a ost bandie. Ce cele aventure ne vos conterai ge pas, ançois terrai ma droite voie. (§ 52, L. 293a)

Or dit li contes, et la veraie estoire dou Saint Graal le tesmongne, que li roi Marc de Cornouaille avoit passéz la mer. Venuz s'en estoit el roiaume de Logres avec grant compaingnie des chevaliers de son pais, et des homes a piéz avoit il si grant plantéz, que de son païs que de sa soldee, que il avoit soumis toz li reaume de Logres autresi com en eissil [...], que li rois Artus n'avoit en sa compaingnie a celui point nus chevaliers de pris, ainz s'en estoient trestuit mis en la queste dou Saint Graal. (§ 175, L. 297a)

⁶ Ou plus exactement ici dans le livre, qui est la forme matérielle prise par le texte dans l'espace d'un (ou plusieurs) volumes.

⁷ Malgré une allusion précise de Marc au rôle joué par Palamède dans sa défaite (§ 202, L. 298a), alors que ce détail ne se trouve que dans les récits développés du siège de Camelot.

En revanche, un certains nombre de raccords laissent le texte délibérément incomplet en renvoyant à des épisodes absents du livre et pourtant assumés comme d'autres parties du récit. Ainsi de l'introduction des chapitres XVII et IX, premières apparitions de Lionel et de Ségurant le Brun :

Or dit li contes que après ce que Lionel de Gaunes chevauchoit, mat et pensis de [l'] outrage que il avoit fait a Boort, son frere — que il avoit mis a la mort Calogremans, un chevaliers de la cort le roi Artus, et compagnons de la Table Ronde — deu mefet que il avoit fait de l'ermite, cui'll l'avoit trenchedié par mi — si se comença a humilier vers Dieu. (§ 150, L. 296a)

Or dit li contes que Siguranz li Brunz estoit en ses pavoillons entre ses mires et Golistanz, li filz le Morolt d'Irlande, que mult l'angossoit que li donast l'ordre de la chevalerie, et disoit sovent et menus que mult li tardoit l'ordre a recevoir por prendre vengiance de la mort son pere. (§ 61, L. 293a ; cf. la fin du chapitre, garnie d'allusions indéchiffrables)

Dans le cas de Lionel, le texte de la *Queste-Vulgate* est supposé connu et aucune mention ne vient expliciter l'externalité du passage auquel il est fait allusion. Les articles définis intègrent les événements écoulés dans le monde connu du lecteur. Dans le cas de Ségurant, introduit brutalement dans le manuscrit, le traitement est le même, comme si le texte s'appropriait virtuellement toute l'histoire de ce chevalier, présent dans les *Prophéties de Merlin*, mais qui a peut-être bénéficié de son propre roman⁸.

Les chapitres représentant Brehus sans Pitié et Hélain/Hélye le Blanc/le Blond offrent quant à eux des raccords erronés qui sont peut-être des renvois à d'autres livres, ou à des épisodes perdus :

Breüz senz Pitiéz fu un an entierz sens armes porter, et ce fu por ce que Alixandre li Orfelin l'abati a la terre... (§ 8, L. 291a)

[Brehus] se mist au chemin et chevaucha tant que il vint cele part ou cels estoient que ost[erent] le chevalier de la tonbe que Breüs avoit fait metre en senefiance de son cors meemes. Et lors, quant il fu venuz, il trova un chevaliers qui s'aloit desduiant avec sa feme parmi un vergiers. Et lors s'escrie Brehuz, et dist al chevaliers : « Cuidoies tu que Brehuz fust morz ? » Et quant li chevalier et la dame oïrent ce, bien lor fu avis que Brehuz fust resuscitéz. (§ 40, L. 292a)

Or dit li contes, et la veraie estoire dou Saint Graal le tesmongne, que après ce que Helis, li filz monseingnor Boort de Gaunes, se combati a sson pere... (§ 213, L. 299a)

La première péripétie de Brehus mentionne le bien connu Alixandre l'Orphelin, au demeurant absent du reste du manuscrit. La seconde fait penser, assez vaguement, à son enterrement dans la cave des Brun dans *Guiron le Courtois*. Quant aux aventures d'Hélain le Blanc, il s'agit d'une arlésienne du roman arthurien, objet de renvois fictifs dès le *Lancelot en prose*⁹.

⁸ C'est la thèse d'Emmanuelle Arioli, qui a édité le récit complet (*Ségurant ou le Chevalier au Dragon*, thèse de l'École des Chartes) que l'on trouve dans un manuscrit tardif de la Bibliothèque de l'Arsenal à Paris.

⁹ Le *Lancelot* renvoyait faussement à la *Queste del Saint Graal* pour le récit de ses aventures, comme on le lit dans l'édition Micha (1978, 198). Averti de la supercherie, le *Tristan*, à sa

Que penser de cette façon de faire de la narration ? Il est difficile de croire à un faisceau de simples maladresses. Le procédé semble du reste admettre son propre inachèvement : ce n'est pas un morceau de la *Queste-Vulgate*, par exemple, que l'on a intégré avec l'épisode de Lionel, mais un semblant de continuation. Sans doute l'illusion de pouvoir produire un livre arthurien total, portée encore par l'épilogue de la version longue du *Tristan*¹⁰, s'est-elle dissipée pour un auteur d'après 1250. Il ne s'agit pas ici d'un livre, ou d'une portion de livre, qui doit englober tous les autres, mais d'un complément ouvertement latéral, qui ne s'insère pas dans un cycle constitué mais flotte entre les textes préexistants.

L'image du flottement est celle qui s'impose si l'on réfléchit à un dernier trait qui caractérise la posture cyclique de cette *Queste*, et qui entre en résonance avec l'évolution de la prose arthurienne du XIII^e siècle : c'est-à-dire sa configuration chronologique. Le *Lancelot* a toujours été loué pour la rigueur de son calendrier¹¹. Le *Tristan*, plus négligent sur ce point, a en particulier laissé s'installer une désynchronisation croissante entre les différents pôles de son récit¹². Le *Guiron* enterre toute chronologie vraisemblable : pour parler à la fois des pères et des premiers pas des fils, et insérer cette masse d'aventures et de récits enchâssés non pas à côté du *Lancelot* mais avant celui-ci, il fallait inventer une temporalité indéfiniment extensible. On sait que certains manuscrits du *Guiron* donnent les aventures dans des ordres très différents les uns des autres, signe que le récit se meut dans un continuum détaché de la vraisemblance temporelle.

Il semble que c'est ce à quoi nous assistons dans cette *Queste* de 12599. Ces aventures qui ne s'interpénètrent pas pourraient être racontées dans un autre ordre. Elles n'ont pas de début ni de fin. Elles se situent aussi bien avant la Pentecôte du Graal qu'après. Elles présentent d'ailleurs un notable indice d'achronie. Alors que la Quête vient de commencer, qu'elle est annoncée par le narrateur pour durer dix-sept ans, et que nous en sommes au § 52 (sur 250), un chevalier affirme à Arthur que Lancelot est entré à Corbenic. C'est pour Arthur la fin de la Quête :

Mes quant li rois sot que Lancelot estoit entréz en Corbenic, si li fu avis che la queste fust finee [...]. Lors torna li rois Artus a garison et la reine Genevre en sa beautéz, que bien lor fu avis que Lancelot enportast l'onor de la queste certainement. (§ 52)

Nous savons, ou croyons savoir, que les informations données au roi sont fausses, et qu'il s'abuse. Mais le dispositif interpelle : sitôt ouverte, au § 50, on envisage que la boucle soit déjà bouclée. Après quoi seulement se déroulent, en dehors de la boucle, les aventures. Aventures dont on croit comprendre qu'il n'est pas utile de rechercher leur fin : elles sont des aventures possibles du Graal, qui ne se substituent pas à celles

suite, préférant renvoyer, tout aussi fallacieusement, au *livre monsieur Robert de Berron qui le devise* (éd. Ménard, t. VIII, § 133).

¹⁰ Voir éd. Ménard, t. IX, Introduction, p. 20-21.

¹¹ Une étude récente et précise le confirme encore : voir Brandsma (2010).

¹² Voir James-Raoul (1999).

que nous connaissons déjà. De même que, si Yseut a été enlevée par Marc et rejoints par Tristan et Sagremor, il faudra bien qu'elle soit de nouveau rejoints par Tristan et Sagremor pour que le dénouement habituel soit concevable. Nous nous situons dans un cadre référentiel mouvant : celui des autres récits possibles, placés dans une achronie ou une uchronie arthurienne qui est parfois maladroite à nos yeux, mais permettait d'une part de faire coexister tous les livres d'Arthur, faute de pouvoir les rassembler, et d'autre part de continuer à écrire sur le temps d'Arthur, un temps déjà bien rempli en cette fin de XIII^e siècle.

Université de Lorraine

Damien de CARNÉ

Bibliographie

- Baumgartner, Emmanuèle, 1975, *Le « Tristan en prose ». Essai d'interprétation d'un roman médiéval*, Genève, Droz.
- Bogdanow, Fanni (ed), 1965, *La Folie Lancelot, a hitherto unidentified portion of the Suite du Merlin contained in MSS B.N. fr. 112 and 12599*, Tübingen, Niemeyer.
- Bogdanow, Fanni (ed) , 1991 et 2000, *La version Post-Vulgate de la Queste del Saint-Graal et de la Mort Artu*, Paris, Société des Anciens Textes Français, t. II-III.
- Brandsma, Frank, 2010, *The Interlace Structure of the Third Part of the Prose Lancelot*, Cambridge, Brewer.
- Cigni, Fabrizio, 1999, « Guiron, Tristan e altri testi arturiani. Nuove osservazioni sulla composizione materiale del ms. Parigi, BNF, fr. 12599 », *Studi mediolatini e volgari* 45, 31-68.
- James-Raoul, Danièle, 1999, « Rhétorique de l'entrelacement et art de régir la fin : le cas du *Tristan en prose* (ms Vienne 2542) », *PRIS/MA*, 15-2, *Clore le récit : recherches sur les dénouements romanesques*, 85-111.
- Lathuillière, Roger, 1966, *Guiron le Courtois. Étude de la tradition manuscrite et analyse critique*, Genève, Droz.
- Löseth, Eilert, 1891, *Le roman en prose de Tristan, le roman de Palamède et la Compilation de Rusticien de Pise. Analyse critique d'après les manuscrits de Paris*, Paris, Bouillon.
- Ménard, Philippe (ed.), 1987-1997, *Le roman de Tristan en prose*, Genève, Droz, 9 vol.
- Micha, Alexandre (ed.), 1978, *Lancelot. Roman en prose du XIII^e siècle*, t. II, Genève, Droz.
- Todorov, Tzvetan, 1969, « La quête du récit », *Critique* 25, 195-214.
- Trachsler, Richard, 1996, *Clôtures du cycle arthurien*, Genève, Droz.
- Van Coolput, Colette-Anne, 1986, *Aventures querant et le sens du monde. Aspects de la réception productive des premiers romans du Graal cycliques dans le Tristan en prose*, Louvain, Presses universitaires de Louvain.
- Vinaver, Eugène, 1964, « Un chevalier errant à la recherche du sens du monde : quelques remarques sur le caractère de Dinadan dans le *Tristan en prose* », in *Mélanges Maurice Delbouille*, Gembloux, Duculot, t. II, 677-686.

Lessico e modalità della negazione in Bernart de Ventadorn

Nell'ambito delle lingue romanze l'espressione e le dinamiche della negazione sono state oggetto nel corso degli anni di numerosi studi complessivi, sia per quanto concerne gli aspetti della contemporaneità, nell'asse sincronico-comparativo, sia dal punto di vista dello sviluppo diacronico¹. La restrizione del bacino di indagine che qui si propone, se da un lato rischia di rendere monoreferenziale il risultato statistico finale rispetto al panorama complessivo (dato quantitativo), dall'altro lato consente di analizzare nello specifico una maggiore varietà di tendenze e modalità (dato qualitativo) delle quali altrimenti si avrebbe scarsa cognizione².

In tale prospettiva si è scelto il corpus testuale di Bernart de Ventadorn (d'ora in poi BnVent), campione sufficientemente esteso e affidabile nel contesto della lirica trovadorica³, per altro già proficuamente utilizzato in precedenti contributi linguistici e segnatamente di tipo semantico-lessicale⁴. Lo studio, che si affianca alle attività di ricerca in svolgimento presso il Laboratorio di Filologia informatica dell'Università della Calabria⁵, ha in primo luogo registrato la presenza della negazione e le modalità attraverso le quali essa è espressa nel corpus; inoltre, si è constatato attraverso mirati sondaggi quanto e come la negazione influisce nell'orizzonte semantico-concettuale di BnVent, modificando in termini polari l'espressione e la consistenza di specifiche aree come, per esempio, quella delle emozioni; infine si sono verificate le potenzialità di alcune strategie di marcatura e analisi del testo utili alla valutazione della negazione in chiave semantico-lessicale.

¹ Enorme la bibliografia in materia; mi limito, in via meramente esemplificativa, a citare i seguenti contributi, dei quali si è tenuto in parte conto per le analisi svolte: Bernini / Ramat (1996), Floricic (2007), Haegeman (1995), Medina Granda (1999), Muller (1991), Zanuttini (1997).

² Così, per esempio, gli approfondimenti sulla negazione nell'*Yvain* di Chrétien de Troyes (Quéeffelec [1989]) e nei testi di Ausiàs March (Orobittg [2000]).

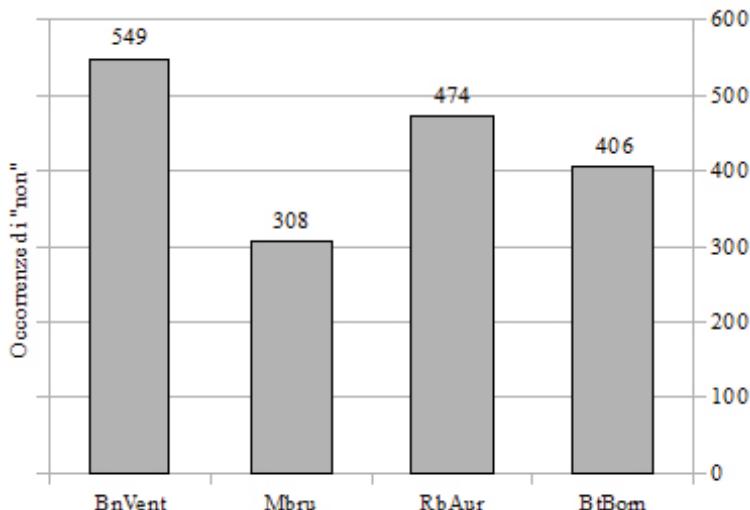
³ Per il corpus testuale di BnVent si è utilizzato come edizione di riferimento Appel (1915); il bacino preso in esame consta complessivamente di 43 liriche, per un totale di circa 12.750 occorrenze. Le sigle numeriche per l'identificazione dei componenti fanno riferimento al sistema BdT (Pillet / Carstens [1933]).

⁴ Mi riferisco nello specifico allo studio tematico di Lazar (1959) e ai contributi di Bec (1968, 1969, 1971), Giacomarra (1975), Hagman (2004).

⁵ In particolare le attività concernenti il progetto “Vocabolario della Poesia Trobadorica”, dir. R. Distilo, nell'ambito del quale sono in allestimento studi lessicali autoriali (Bernart de Ventadorn, Giraut de Bornelh, Elias de Barjols) e tematici (affettività, emozioni, sentimenti), e l'implementazione della base-dati Trobvers (1999), cf. Distilo / Costantini / Viel (2010), strumento a partire dal quale sono state condotte tutte le analisi di tipo statistico-concordanziale qui riportate.

1. Sul lessico della negazione

Occorre specificare sin da ora che la scelta di BnVent, oltre che per i motivi sopra citati, si è rivelata del tutto significativa e produttiva per aspetti sia qualitativi che quantitativi: a ragione si potrebbe infatti definire la poetica dell'autore come una «poetica della negazione». Ciò risulta in maniera evidente già a partire da un'analisi contrastiva preliminare svolta su un campione di altri tre autori selezionati in base a omogeneità statistica: Marcabru (Mbru), Raimbaut d'Aurenga (RbAur) e Bertran de Born (BtBorn)⁶. Risulta che BnVent ha già la maggior percentuale di occorrenze del solo lemma ‘non’ rispetto al numero complessivo di occorrenze costituenti il corpus: 4,30% contro 2,95% (Mbru), 3,80% (RbAur) e 3,20% (BtBorn).



Occorre tuttavia ampliare l'analisi ed estenderla verso altre particelle che esprimono il processo della negazione, in concomitanza o in alternativa a ‘non’, e che chiameremo «marcatori forti di negazione» (d'ora in poi *MFNeg*)⁷. Anche in questo caso, per verificare l'andamento nel campione di contrasto, soffermiamoci su un piccolo gruppo di elementi che svolgono anche da soli una funzione di negazione, in sostituzione dell'avverbio negativo:

⁶ L'omogeneità statistica di questi autori si basa in primo luogo sulla consistenza del loro corpus, che in tale circostanza va computata in base all'unità di misura del lessico, ossia il numero complessivo di occorrenze: per Mbru circa 10.500 (edizione di riferimento Dejeanne [1909]), per RbAur circa 12.500 (edizione di riferimento Pattison [1952]) e per BtBorn circa 12.700 (edizione di riferimento Gouiran [1985]). Si ricorda che per BnVent il totale è di 12.750.

⁷ Cfr Rowlett (1998, §§ 2,4-5); nel nostro caso si tratta in particolar modo di avverbi di tempo, quantità o qualità. Tralasciamo per il momento altri elementi che appartengono invece al generale “contesto di polarità negativa” (d'ora in poi *CPN*; per una panoramica completa cf. Medina Granda [1999, 21-22 e § 2]) e che saranno in parte ripresi qui appresso.

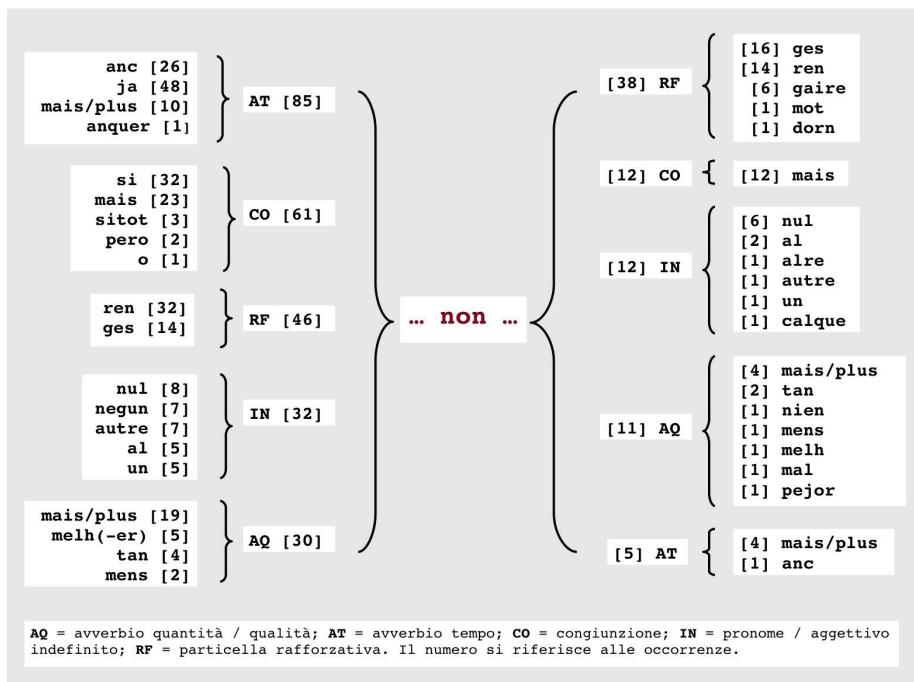
<i>MNeg</i>	<i>BnVent</i>	<i>Mbru</i>	<i>RbAur</i>	<i>BtBorn</i>
greu	8	<u>12</u>	1	1
mal	<u>16</u>	1	9	9
nonca	1	1	<u>2</u>	1
oncas	<u>1</u>	-	-	-
pauc	<u>11</u>	2	5	4
peitz	<u>3</u>	-	-	2
petit	<u>3</u>	-	-	-

Nella maggior parte dei casi *BnVent* risulta essere quantitativamente predominante; per gli unici due lemmi nei quali non prevale, si colloca comunque al secondo posto: per ‘greu’ condivide con *Mbru* una fascia numerica consistente rispetto agli altri due autori, mentre nel caso di ‘nonca’ la differenza è in realtà poco significativa. Assumono invece più importanza, sebbene con numeri assoluti sempre piuttosto modesti, i casi di ‘petit’ e ‘oncas’, per i quali i corpora degli altri autori non producono alcuna traccia⁸. Al dato di base riferito alla presenza dell’avverbio fondamentale di negazione (‘non’) si unisce dunque un quadro che vede il nostro autore primeggiare anche per altri *MFNeg*, tali da valorizzare una certa varietà lessicale della negazione.

Tornando invece all’indicatore principale della negazione (‘non’), sappiamo che nella formula negativa esso agisce in interrelazione con alcuni elementi circostanti, i quali, presi da soli, per loro natura possono essere poco o per nulla coinvolti nel processo della negazione: si tratta per lo più di particolari avverbi, preposizioni, pronomi, aggettivi e sostantivi che qui chiameremo convenzionalmente “marcatori deboli di negazione” (d’ora in poi *MDNeg*)⁹. Questa che si propone è una ‘mappa’ esaustiva dei *MDNeg* in *BnVent*:

⁸ Preme confermare che l’unica occorrenza di ‘oncas’ riscontrabile in *BnVent* è assicurata anche dalla tradizione manoscritta: dall’apparato dell’edizione di riferimento risulta che il luogo testuale, al v. 10 di 70,9 è confermato unanimemente da tutti i testimoni (DIKN).

⁹ Cfr. Muller (1991) e per lo specifico dell’occitano antico Medina Granda (1999, § 2); nell’analisi si è pure tenuto conto di alcune congiunzioni che, seppur in genere non contemplate negli studi di questo tipo, assumo qui rilievo speciale per la loro funzione avversativa o ipotetica. Preme a tale proposito sottolineare che in molti casi più che ‘negazione’ in senso stretto, tali indicatori esprimono a livello concettuale ‘privazione’, ‘opposizione’, ‘impossibilità’, ecc. Per questo, ad essere valutato è l’insieme del segmento testuale, che in genere viene appunto definito come “contesto di polarità negativa” (*CPN*).



Nella rappresentazione schematica sopra riprodotta i *MDNeg* sono affiancati dal numero totale di occorrenze; si tenga presente che in alcuni casi tali elementi possono anche susseguirsi fra loro e dare luogo a combinazioni complesse (*CPN*), come negli esempi seguenti:

- «nulhs om menhs de joi no sen» (70,3 v. 66)
- «don eu nul joi non esper» (70,4 v. 20)
- «que m'art plus fort, no·m feira focs de forn» (70,12 v. 12)
- «No·n fatz mas gabar e rire» (70,4 v. 57)

Dal momento che i *MDNeg* provengono da classi morfologiche distinte o presentano caratteristiche semantiche alquanto differenti, si è preferito suddividere tale insieme convenzionalmente e per comodità di analisi in alcuni raggruppamenti omogenei. Allo stesso modo, anche la posizione che gli elementi assumono rispetto al nodo centrale ‘non’ è puramente indicativa: di sicuro emergono delle necessità di natura morfo-sintattica che in diverse circostanze condizionano l’autore nella collocazione degli elementi¹⁰; in altri casi, però, in funzione delle deroghe e delle finalità proprie del contesto lirico (metrica, prosodia, retorica, ecc.) si possono verificare

¹⁰ Per esempio è pressoché bloccata in prima posizione la collocazione dell’avverbio ‘ja’ o della maggior parte delle congiunzioni.

delle perturbazioni al normale ordine della frase, pur nel rispetto dell'intelligibilità del testo¹¹. Fra i raggruppamenti effettuati, a prevalere è la classe avverbiale, distinguibile, a seconda del valore, in avverbio di tempo (prevalente) e avverbio di quantità/qualità, per lo più in posizione precedente rispetto al ‘non’; un dato notevole, sebbene non molto sorprendente, è il gran numero di occorrenze con alcune particelle di tipo sostantivale, che rientrano nel fenomeno di «renforcement affectif de la négation»¹². Ciò che colpisce maggiormente è la tendenza in BnVent all'utilizzo preferenziale della negazione, anche nella versione doppia o espletiva, non solo nei casi in cui è necessario marcire opportunamente la polarità negativa, ma anche laddove l'accumulo di *MFNeg* e *MDNeg* opera una molteplice inversione della polarità nello stesso enunciato e giunge quindi alla produzione di “asserzioni positive equivalenti”¹³.

2. Sulle modalità della negazione

Se dal piano logico-sintattico estendiamo la prospettiva anche al versante semantico-concettuale, diventa interessante osservare come agisce il processo di negazione rispetto all'attualizzazione dei ‘contenuti’ (in particolare concetti, idee, opinioni, ecc.) che l'autore esprime attraverso i suoi testi. In particolare, trattandosi di forma lirica e ambito cortese, campo di indagine privilegiato è quello relativo all'affettività, nell'espressione delle emozioni e dei sentimenti¹⁴; l'opposizione che ci interessa mettere in parallelo con la polarità attivata dalla negazione proposizionale deve essere analizzata a partire da un meccanismo semantico univocamente rintracciabile e quantificabile. A tale scopo, prendiamo in prestito e adattiamo dalla semiotica delle passioni di matrice greimasiana la categoria timica nell'opposizione fra «euforico» e «disforico»¹⁵: la griglia attraverso la quale analizzare le porzioni testuali sarà dunque composta da un piano morfologico-grammaticale (negazione vs affermazione), da un piano lessico-semantico (negativo vs positivo) e da un piano concettuale (disforico vs euforico).

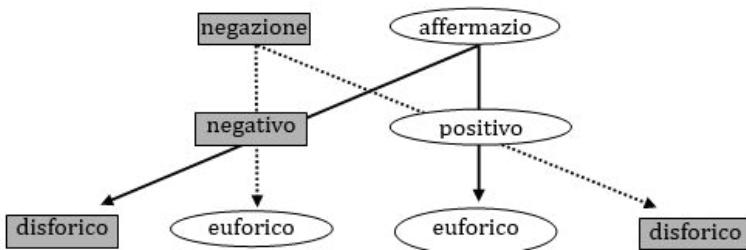
¹¹ Così, per esempio, volendo applicare il noto schema sintattico S-V-O nell'esempio di 70,3 si sarebbe dovuto attendere *«*nulhs om no sen menhs de joi*» e nell'esempio di 70,4 v. 57 *«*don eu non esper nul joi*», ma in entrambi i casi la rima sarebbe stata compromessa.

¹² Affronta in maniera complessiva ed esaustiva l'argomento Mohren (1980); su ‘ren’, ‘ges’, ‘gaire’ cf. anche Medina Granda (1999, 253-345).

¹³ Il fenomeno, per il quale si rimanda allo studio di Lilti (2004), talvolta ha chiare finalità retoriche, come nel caso dell'eufemismo e soprattutto della litote (es. 70,1 v. 20 «*car no·m par bos essenhamen*» = *«*car me par mal essenhamen*»).

¹⁴ Su questa linea di indagine si collocano del resto anche i noti contributi di Bec (1968 e 1969), sul dolore nella poetica del trovatore limosino, e Bec (1971) sul processo di antitesi nelle opposizioni fra i poli affettivi ‘gioia’ vs ‘dolore’.

¹⁵ Cfr. Greimas/Fontanille (1991).



Ciò ci consente di verificare come e quanto la negazione agisca, attraverso tutti i suoi marcatori, sulla qualità dello stato affettivo-emozionale (o ‘mood’) espresso. Per razionalizzare e quantificare meglio tale processo si propone, per esempio, di codificare i *CPN* in stringhe alfanumeriche convenzionali¹⁶ e agire poi sui singoli costituenti per ottenere una semplificazione logico-sintattica. Di seguito vediamo due dimostrazioni di un possibile modello di analisi¹⁷:

[1] «nulhs om menhs de joi no sen» (70,3 v. 66)

Il caso [1] può essere razionalizzato in: “N1_O_[N2_p]_N3_O” (lett.: ‘nessuna persona meno di gioia non sente’). I due valori in parentesi “[N2_p]” si possono risolvere in un “n”, dando luogo a “N1_O_n_N3_O”, ossia a un valore logico del tipo “*nessuna persona (più) dolore non sente”. A questo punto la formula è soggetta alla regolare semplificazione della negazione espletiva, secondo le due possibilità logicamente equivalenti: “N1_O_n_O” (“*nessuna persona più dolore sente”) oppure “O_n_N3_O” (“*persona più dolore non sente”). Dopo aver volto le due espressioni nell’ordine S-V-O (“*nessuna persona sente più dolore”, “*persona non sente più dolore”), possiamo allora verificare che per entrambe si conserva un complessivo valore negativo, rispetto ovviamente all’entità esperiente, così razionalizzabile: “O_n_O” (“*sento più dolore di tutti”). Ne risulta, dunque, che per esprimere il medesimo concetto BnVent utilizza ben tre marcatori di negazione a fronte di un marcatore di negatività per l’espressione semplificata; tale scelta comporta per il poeta la necessità di compensazione con l’inserimento di un marcatore di positività, aggiuntivo rispetto all’espressione semplificata, mentre restano due gli elementi neutri in entrambi i casi. Qui importa osservare che il nodo centrale del processo di negazione si evidenzia in particolare nella sequenza originaria “[N2_p]” (‘non-

¹⁶ Si tengano presenti le seguenti sigle: N = marcatore di negazione; n = marcatore di negatività (dysforico); p = marcatore di positività (euphoric); O = elemento neutro. I numeri che seguono le lettere indicano l’ordine dell’elemento negativo nell’iniziale *CPN* (es. “N2” è il secondo marcatore di negazione che si trova nella frase).

¹⁷ Tale modello, adeguatamente formalizzato, informatizzato ed esteso alla totalità del corpus, potrebbe essere un costituente di un più complesso schema di annotazione sintattico-semanica di tipo ‘Treebank’ (cf. per es. SI-TAL [§ 4], in cui comunque la negazione viene solo in parte contemplata).

joí'), che, nel contesto complessivo di polarità negativa del vivere dolorosamente (cf. vv. 63-64: «c'aitan doloirozamen / viu com cel que mor en flama») si sarebbe potuta esprimere attraverso un diretto indicatore "n" ("dolor").

[2] [...] greu veiretz *fin' amansa / ses paor e ses doptansa* (70,1 vv. 13-14)

Nella proposizione [2] abbiamo una struttura negativa complessa extra-versale riassumibile in: "N1_O_p1_p2/N2_n1 + N3_n2". Occorre scomporre i membri di questa espressione tenendo presente come parametro di ripartizione il confine fra i due versi (soprattutto per motivi logico-sintattici); concentriamoci dunque sul secondo membro (v. 14). Qui troviamo un'espressione dittologica speculare ('senza paura e senza timore'), nella quale i marcatori di negazione volgono polarmente il segno del marcitore di negatività: possiamo dunque semplificare e sostituire con un'equivalente espressione in cui, a parità di senso, si concretizzi la presenza di marcatori di positività, per esempio 'con ardimento e con baldanza', riducibile in "p + p". Ugualmente, per passare al primo membro (v. 13: 'difficilmente vedrete perfetto amore'), l'iniziale marcitore di negazione muta la polarità dei due marcatori di positività (chiaramente resta invariato il valore dell'elemento neutro in posizione intermedia); in via convenzionale, la sequenza si può risolvere nelle due espressioni *'vedrete imperfetto amore' ("O_n_p") oppure *'vedrete perfetto disamore' ("O_p_n"), laddove la seconda parte di entrambe le espressioni ("n_p", "p_n") avrà nel senso logico complessivo una predominanza del marcitore di negatività (disforia), il quale assorbirà definitivamente il marcitore di positività, dando luogo alla sintesi "O_n" (*'vedrete disamore'¹⁸). Se ricomponiamo le razionalizzazioni praticate per le due parti versali avremo come nuovo assetto della macroespressione la formula «O_n/p + p», così esplicitata: *'vedrete disamore / con ardimento e con baldanza'. In tal modo, a livello concettuale il senso logico del passo è perfettamente equivalente a quanto espresso nell'enunciato iniziale ('con ardimento e baldanza vedrete disamore'): il poeta, come si evince anche dal senso complessivo del passo¹⁹, sta affermando che un atteggiamento poco prudente e 'sfrontato' può essere valutato negativamente dalla dama e determina pertanto la crisi dello stesso rapporto amoroso. Quel che è da rilevare è che di nuovo il poeta sceglie di privilegiare nell'esplicitazione del suo fulcro ideologico (la sofferenza d'amore) la modalità di espressione negativa: nei due versi troviamo in totale tre marcatori di negazione, due marcatori di negatività, due marcatori di positività e un elemento neutro, mentre l'espressione semplificata è costituita da un marcitore di negatività, due marcatori di positività e un elemento neutro. Ne

¹⁸ Scegliamo per praticità di esplicitare la formula in questo modo; bisogna tuttavia chiarire che la micropartizione formata dal sintagma "fin'amansa" non è una semplice combinazione di due entità autonome giustapposte ("p_p"), ma è in realtà, proprio in virtù del valore di sintagma 'tecnico' (come "fin'amor", del resto), una struttura associativa complessa per la quale è necessario applicare maggiore cautela nella fase di razionalizzazione dei rapporti con la negazione. Si vedrà, comunque, che al di là della resa forse scarsamente efficace 'disamore', l'analisi dei rapporti semantico-concettuali nell'enunciato non viene alterata.

¹⁹ Cf. 70,1 vv. 13-16: «mas greu veiretz fin'amansa / ses paor e ses doptansa, / c'ades tem om vas so c'ama, falhir, / per qu'eu no·m aus de parlar enardir».

deriva che anche in questo caso, a fronte di una sostanziale stabilità quantitativa degli altri elementi e indicatori, la polarità negativa è nell'espressione di BnVent l'opzione decisamente predominante.

3. Sulle implicazioni semantico-concettuali della negazione

La classificazione onomasiologica tradizionale offerta dal sistema Hallig/Wartburg (1963) è evidentemente un punto di partenza irrinunciabile nel quadro dell'analisi lessicografica; solo in tempi più recenti si è avviata la sperimentazione di ulteriori strategie di valutazione e marcatura tali da gestire più analiticamente la complessità dei dati²⁰. Per quanto concerne lo specifico ambito delle dinamiche che la negazione mette in atto nel sistema semantico-concettuale, alcuni spunti interessanti provengono, per esempio, dalle nuove metodologie della «Sentiment Analysis», che, sebbene con differenza di finalità e applicazione, sono impiegate tra l'altro per appurare l'espressione dei sentimenti nella produzione testuale²¹. Come si è visto, la negazione, nelle dinamiche di *MFNeg* e *MDNeg*, incide sulla polarizzazione della semantica e sulla valutazione del ‘mood’ espresso negli enunciati; una dettagliata analisi e marcatura di tali elementi consente di giungere a una migliore comprensione del testo, al di là della visione puramente atomistica del lessico, e di analizzarne la specificità con un filtro onomasiologico-concettuale probabilmente più accurato. In tale prospettiva, anche e soprattutto in BnVent è possibile rintracciare dinamiche di polarizzazione che in diversi casi spostano diametralmente i valori fra i principali assi emozionali e affettivi (‘gioia / tristezza’, ‘timore / coraggio’, ecc.), come risulta dai seguenti esempi:

«ses paor e ses doptansa» (70,1 v. 14)	TIMORE → CORAGGIO
«e solatz torn'en no-chaler» (70,21 v. 8)	COINVOLGIMENTO → APATIA
«pois ela no·n pert lo rire» (70,30 v. 8)	TRISTEZZA → GIOIA
«no·m pot esser ni afans ni trebalha» (70,35 v. 46)	TRISTEZZA → GIOIA
«ni negus bes no·m aonda» (70,26 v. 25)	GIOIA → TRISTEZZA
«per midons m' esjau no-jauzitz» (70,40 v. 9)	GIOIA → TRISTEZZA

²⁰ Dal punto di vista della funzione della negazione in ambito concettuale il sistema Hallig/Wartburg (1963), base per l'ordinamento onomasiologico di molti noti strumenti lessicografici (es. FEW, DAO, DAG, ecc.), risolve le divergenze di orientamento positivo/negativo già nell'adozione di una nomenclatura polarmente dicotomica per una stessa classe, specialmente nel campo dei sentimenti (cf. la classe “B-II-g: L'homme - L'âme et l'intellect - Les sentiments”), come ad esempio ‘plaisir / déplaisir’, ‘bonheur / malheur’, ‘tranquillité / inquiétude’, ecc. Per sistemi d'analisi alternativi e/o complementari cf. Archer/Rayson/Piao/Mc Enery (2004), cf. inoltre SI-TAL (§ 4).

²¹ Cf. fraglialtri Pang/Lee(2008), Eenso/Valette(2012), Taboada/Brooke/Tofiloski/Voll/Stede (2011).

Per entrare nello specifico, proponiamo alcuni dati puramente esemplificativi utili a quantificare la portata del fenomeno di cui ci stiamo occupando nell'ambito del lessico dell'autore. Nel caso di ‘*joí*’, su 81 occorrenze complessive di BnVent 16 appartengono a un *CPN* nel quale è avvenuta una (o più) polarizzazioni dell'iniziale caratterizzazione euforica: in termini statistici possiamo affermare quindi che il 20% di ‘*joí*’ non rientra, a livello macro-cotestuale, nell'area concettuale della gioia, bensì nel suo opposto (privazione di gioia, limitazione di gioia, imperfezione di gioia, ecc.). Tale dato assume ancor più valore se lo confrontiamo con un altro autore del nostro campione di contrasto, Raimbaut d'Aurenga, per il quale, su 42 occorrenze complessive del lemma, la medesima dinamica di polarizzazione ne interessa solo 5, pari al 12% circa²². Se poi passiamo alle occorrenze di ‘*dolor*’, in tutto 12 per BnVent, vediamo che una sola di esse è in *CPN*²³. Anche prendendo in considerazione un campione della classe verbale, la tendenza sembrerebbe confermarsi e, anzi, rafforzarsi; così, per quanto riguarda per esempio il significativo lemma ‘*amar*’²⁴, che estrapolato dal contesto proposizionale è associabile a un settore lessicale della gioia (euforia), dobbiamo constatare che sulle 89 occorrenze complessive ben 33 mutano la loro polarità (disfonia), pari a oltre il 37% del totale²⁵.

Questi e altri rilievi effettuati sul corpus di riferimento (sui quali non è possibile qui soffermarci oltre) ci indicano in primo luogo che in BnVent la negazione – nei suoi aspetti molteplici e variegati – assume un ruolo centrale e sinora scarsamente evidenziato; allo stesso tempo, l'osservazione di tali notevoli dinamiche ha consentito di avviare in via preliminare una riflessione complessiva, anche a livello metodologico,

²² Non a caso si è scelto per ‘*joí*’ e per gli esempi successivi – tutti lemmi fondamentali dell'eros troubadorico – un confronto fra BnVent e RbAur; il divario che qui si registra fra i due autori non sarà certo estraneo alle dinamiche di opposizione che la critica (fra i molti: Pattison, Roncaglia, Rossi, Di Girolamo, ecc.) ha individuato a proposito delle rispettive concezioni erotico-cortesi (*Tristan e Carestia*); anzi, mi sembra che tale divergenza, almeno dal punto di vista qui adottato, dal piano ideologico si confermi e si rifletta anche sul piano delle soluzioni linguistico-stilistiche.

²³ Si tratta di 70,4 vv. 47-48 «ni eu no posc plus durar / si-lh dolors no·m asoauza».

²⁴ La centralità di questo lemma non ha certo bisogno di essere dimostrata; anche a livello statistico, visto l'alto numero di occorrenze, ‘*amar*’ ben si presta all'analisi qui proposta, mentre altri verbi più ‘orientati’ semanticamente (es. ‘*doler*’, ‘*joir*’, ‘*jauzir*’, ‘*penar*’, ecc.) non hanno una presenza numerica significativa nel lessico dell'autore.

²⁵ Anche in questo caso, al dato quantificabile ‘meccanicamente’ con la presenza di *MFNeg* (es. «et ela no m'ama gaire» 70,4 v. 11) e di *MDNeg* (es. «m' eslaissei eu vas trop amar un jorn» 70,12 v. 10) potremmo aggiungere anche un numero non irrilevante di occorrenze nelle quali la polarità viene invertita (euforia > disfonia) attraverso l'uso di particolari verbi, perifrasi o circonlocuzioni (es. «c' amat aurai - en perdos lonjamen» 70,15 v. 10). Ciò a conferma dell'uso davvero particolare per il nostro autore di questo procedimento di polarizzazione semantico-concettuale mediante negazione (sottrazione/inversione/limitazione/etc.) di quanto espresso in termini positivi e affermativi. La conferma giunge, di nuovo, dal confronto con RbAur, dal quale ricaviamo per ‘*amar*’ solo 15 casi di polarizzazione su 78 complessivi, ossia appena il 19% (percentuale dunque dimezzata rispetto a BnVent).

sulla necessità di adottare una sempre più stringente marcatura dei testi che in fase di analisi possa dar conto a livello quantitativo e sperimentale dell'effettiva entità semantico-concettuale che si valuta tra le risultanze lessicali di questo autore.

Università della Calabria

Fabrizio COSTANTINI

Riferimenti bibliografici

- Appel, Carl (ed.), 1915. *Bernart de Ventadorn. Seine Lieder*, Halle, Niemeyer.
- Archer, Dawn/Rayson, Paul/Piao, Scott/Mc Enery, Tony, 2004. «Comparing the UCREL semantic annotation scheme with lexicographical taxonomies», in *Proceedings of the EURALEX-2004 Conference*, Lorient, Université de Bretagne Sud, 817-827. <http://www.comp.lancs.ac.uk/~paul/publications/arpm_euralex04.pdf>.
- Pillet, Alfred/Carstens, Henry, 1933. *Bibliographie der Troubadours*, Halle, Niemeyer.
- Bec, Pierre, 1968. «La douleur et son univers poétique chez Bernard de Ventadorn (I)», *Cahiers de Civilisation Médiévale* 11, 545-571.
- Bec, Pierre, 1969. «La douleur et son univers poétique chez Bernard de Ventadorn (II)», *Cahiers de Civilisation Médiévale* 12, 25-33.
- Bec, Pierre, 1971. «L'antithèse poétique chez Bernard de Ventadour», in Cluzel, Irénée/Pirot, François (ed.), *Mélanges de Philologie Romane dédiés à la mémoire de Jean Boutière*, Liège, Soledi, I, 102-114.
- Bernini, Giuliano/Ramat, Paolo, 1996. *Negative Sentences in the Languages of Europe. A Typological Approach*, Berlin, De Gruyter.
- Déjeanne, Jean Marie Lucien, 1909. *Poésies complètes du troubadour Marcabru*, Toulouse, Privat.
- Distilo, Rocco/Costantini, Fabrizio/Viel, Riccardo, 2010. «Per il vocabolario della poesia trobadorica: notizie dalla base-dati *Trobvers*», in Brea, Mercedes/López Martínez-Morás, Santiago (ed.), *Aproximacóns ao estudo do Vocabulario trobadoresco*, Santiago de Compostela, Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, 91-109.
- Eenso, Egle/Valette, Mathieu, 2012. «Sur l'application de méthodes textométriques à la construction de critères de classification en analyse des sentiments», in *Proceedings of the Joint Conference JEP-TALN-RECITAL 2012*, Grenoble, Atala & AFCP, II, pp. 367-374. <<http://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00702366>>.
- Floricic, Franck (ed.), 2007. *La négation dans les langues romanes*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company.
- Giacomarra, Mario, 1975. *Strutture semantiche e attanziali nelle canzoni di Bernardo di Ventadorn*, Palermo, Circolo semiologico siciliano.
- Gouiran, Gérard, 1985. *L'amour et la guerre. L'oeuvre de Bertran de Born*, Aix-en-Provence/Marseille, Université de Provence/Laffitte.
- Greimas, Algirdas J./Fontanille, Jaques, 1991. *Sémiotique des passions. Des états des choses aux états d'âmes*, Paris, Seuil.
- Haegeman, Liliane, 1995. *The Syntax of Negation*, Cambridge, Cambridge University Press.

- Hagman, Roy, 2004. «The historical reconstruction of cognitive models: *amor* in Bernart de Ventadorn», *Lacus forum* 30, 105–15.
- Hallig, Rudolf / Wartburg, Walter von, 1963. *Begriffssystem als Grundlage für die Lexikographie. Versuch eines Ordnungsschemas*, Berlin, Akademie Verlag.
- Lazar, Moshe, 1959. «Classification des thèmes amoureux et des images poétiques dans l'oeuvre de Bernard de Ventadour», *Filologia romanza* 6, 371-400.
- Medina Granda, Rosa María, 1999. *Polaridad Negativa en Occitano Antiguo (Elementos de comparación con otros romances medievales)*, Oviedo, Universidad de Oviedo.
- Moeschler, Jacques, 2006. «Négation, polarité, asymétrie et événements», *Langages* 162/2, 90-106.
- Möhren, Frankwalt, 1980. *Le renforcement affectif de la négation par l'expression d'une valeur minimale en ancien français*, Tübingen, Niemeyer.
- Muller, Claude, 1991. *La négation en français. Syntaxe, sémantique et éléments de comparaison avec les autres langues romanes*, Genève, Droz.
- Orobigt, Christine, 2000. «Ausìas March: une poétique de la négation», *Annexes des Cahiers de linguistique hispanique médiévale* 14, 261-281.
- Pang, Bo/Lee, Lillian, 2008. «Opinion Mining and Sentiment Analysis», *Foundations and Trends in Information Retrieval* 2, 1–135.
- Queffélec, Ambroise, 1989. «La négation et l'exception dans l'*Yvain* de Chrétien de Troyes», *L'Information grammaticale* 41, 22-27.
- Rowlett, Paul, 1998. *Sentential Negation in French*, New York / Oxford, Oxford University Press.
- SI-TAL. *Documento di Specifiche Tecniche di SI-TAL. Manuale operativo - Specifiche tecniche per la Treebank sintattico-semantica dell'italiano*, Consorzio Pisa Ricerche et alii, <http://www.ilc.cnr.it/tressi_prg/papers/Treebank1_1.pdf>.
- Taboada, Maite / Brooke, Julian / Tofiloski, Milan / Voll, Kimberly / Stede, Manfred, 2011. «Lexicon-Based Methods for Sentiment Analysis», *Computational Linguistics* 27/2, 267-307.
- Zanuttini, Raffaella, 1997. *Negation and Clausal Structure: A Comparative Study of Romance Languages*, New York / Oxford, Oxford University Press.
- Trobvers, 1999. Distilo, Rocco (ed.), *Trobvers. Lessico e concordanze della lirica trovadorica*, Messina. <<http://trobvers.textus.org>>.

La sintassi del parlato nei discorsi diretti della *Commedia* dantesca: il caso delle frasi iussive

Il presente contributo si inserisce in una ricerca più ampia e ancora in corso dedicata alla sintassi dei discorsi diretti pronunciati dai personaggi della *Commedia*. Un'attenta riconsiderazione complessiva della lingua dei dialoghi del poema potrà essere utile, da un lato, a stabilire una norma rispetto alla quale valutare eventuali scarti, superando quell'impressionismo linguistico da cui spesso sono affette le letture dei singoli *loci*; dall'altro, l'ampia presenza del discorso diretto, la varietà dei contesti comunicativi rappresentati, la particolare cura che Dante impiega nella resa realistica del parlato dei personaggi che pone sulla scena, fanno sì che il poema possa essere assunto, con le dovute cautele, come fonte di dati privilegiata per lo studio di tratti linguistici dell'italiano antico più connotati sull'asse diamesico.

A titolo esemplificativo, in questo contributo concentrerò l'attenzione sull'analisi del tipo frastico iussivo¹ (il quale, tra l'altro, non ha una trattazione autonoma nell'*Encyclopedie dantesca*). Le osservazioni sono basate su uno spoglio integrale effettuato tramite il motore di ricerca *DanteSearch*².

¹ Le frasi iussive esprimono un atto illocutorio di richiesta d'azione: «può trattarsi di un ordine, di un'esortazione, di un'istruzione, di un consiglio, di una preghiera o un permesso» (Borgato/Salvi 2001, 154). Il valore iussivo può avere vari gradi di intensità: «da un grado massimo presente negli ordini si giunge a un grado minimo che caratterizza le preghiere o l'accordo del permesso» (De Roberto 2007, 47). Se la richiesta d'azione è direttamente rivolta all'esecutore, si parla di frasi *iussive dirette*. Dal punto di vista sintattico esse si realizzano con il modo imperativo, se ci si rivolge a una II persona singolare o plurale o a una I persona plurale; con il congiuntivo presente se l'esecutore è una III persona singolare o plurale; con l'indicativo nei casi in cui il predicato sia di tipo illocutivo esercitivo (come *pregare*, *comandare*, *ordinare*) o siano i modali *volere* e *dovere*; con l'infinito nel caso la richiesta sia rivolta a un interlocutore imprecisato. Quando invece la richiesta espressa dalla frase iussiva è formulata senza la menzione dell'esecutore, si parla di 'iussive indirette'. Esse si realizzano sempre con il congiuntivo presente, preceduto o meno da *che*. Un tipo particolare di iussive indirette sono le frasi augurative che, pur esprimendo un atto di tipo comportativo, invocano l'intervento di una forza esterna affinché si realizzi qualcosa, e possono quindi essere considerate anche delle richieste indirette, come in If XIII 118 («Or accorri, accorri, morte!»).

² Liberamente accessibile all'indirizzo <<http://perunaenciclopediadantescadigitale.eu:8080/dantesearch/>>. Per una storia di questo strumento e un'approfondita descrizione del funzionamento dell'ultima versione, cfr. Tavoni 2012.

Nei dialoghi della *Commedia* le iussive sono, dopo le dichiarative, il tipo di frase principale più frequente. Complessivamente sono iussive il 20% (813 occorrenze) delle frasi principali nei dialoghi del poema. Da un punto di vista pragmatico, la grande maggioranza di esse ha principalmente tre scopi: a) sollecitare l'interlocutore a parlare; b) richiamare la sua attenzione (visiva o intellettuiva) su una certa realtà³; c) esprimere inviti o ordini operativi, che si configurano come un invito al *fare*. Soprattutto per quanto riguarda i tipi a) e b) un numero corposo di iussive, come si avrà modo di constatare, appare svuotata del tutto o in parte del proprio contenuto semantico per diventare una formula stereotipata con valore di segnale discorsivo interattivo o metatestuale.

Nella seguente tabella sono esposti i dati relativi all'uso dei modi verbali:

	Inferno	%	Purgatorio	%	Paradiso	%	Totale	%
congiuntivo	53	<u>16%</u>	25	<u>8%</u>	29	<u>16%</u>	107	<u>13%</u>
indicativo	39	<u>12%</u>	25	<u>8%</u>	33	<u>19%</u>	97	<u>12%</u>
imperativo	237	<u>71%</u>	249	<u>82%</u>	116	<u>65%</u>	602	<u>74%</u>
nominale	3	<u>1%</u>	4	<u>1%</u>		<u>0%</u>	7	<u>1%</u>

1. Iussive al congiuntivo

Il congiuntivo esortativo in it. ant., come in italiano contemporaneo, «ha funzione suppletiva nei riguardi dell'imperativo per le persone in cui è assente», cioè la III singolare e plurale, mentre per la II persona singolare e plurale viene di norma utilizzato l'imperativo. Come dimostra Lorenzo Renzi (2010, 1204), il congiuntivo è utilizzato per la seconda persona singolare e plurale dei verbi *essere*, *avere*, *sapere*, che in it. ant. non hanno forma vera e propria di imperativo e usano il congiuntivo presente come forma suppletiva⁴.

Nei dialoghi della *Commedia* il congiuntivo, oltre che nelle iussive indirette (40 occorrenze totali) e nei casi in cui l'ordine sia effettivamente riferito a una terza persona, è utilizzato anche in perifrasi con le quali ci si rivolge a una seconda persona: come osserva Ageno (1978b, 233), infatti, «può dipendere dalla scelta lessicale che una III persona del congiuntivo esortativo si sostituisca a una II persona dell'imperativo, cioè assuma una forma indiretta quello che è essenzialmente (e concettualmente) un ordine dato o un invito rivolto a un ascoltatore».

³ In questi casi la iussiva ha come predicato un *verbum sentiendi* come *vedere* (37 occorrenze), *guardare* (24 occorrenze), *sapere* (18 occorrenze) e affini.

⁴ In italiano contemporaneo, invece, forme come *sappi*, *sii*, *abbi*, sono dei veri e propri imperativi, formati sulla base del congiuntivo.

Spesso la scelta del congiuntivo in luogo dell'imperativo ha una rilevanza stilistica. Si confrontino, ad esempio, i seguenti passi, tutti in incipit di discorsi diretti di dannati:

Iussive al congiuntivo

(1) «O Tosco che per la città del foco
vivo ten vai così parlando onesto,
piacciati di restare in questo loco.
(If X 22-24)

(2) E quelli: «O figliuol mio, non ti dispiaccia
se Brunetto Latino un poco teco
ritorna 'n dietro e lascia andar la traccia».
(If XV 31-33)

(3) udimmo dire: «O tu a cu' io drizzo
la voce e che parlavi mo lombardo,
dicendo «Istra ten va, più non t'adizzo»,
perch' io sia giunto forse alquanto tardo,
non t'incresta restare a parlar meco;
(If XXVII 19-24)

(4) E 'l tronco: «Si col dolce dir m'adeschi,
ch'i non posso tacere; e voi non gravi
perch' io un poco a ragionar m'inveschi.
(If XIII 55-57)

Iussive all'imperativo

(5) «O tu che se' per questo 'nferno
tratto»,
mi disse, «riconoscimi, se sai:
(If VI 40-42)

(6) Venian ver' noi, e ciascuna gridava:
«Sòstati tu ch'a l'abito ne sembri
essere alcun di nostra terra prava»
(If XVI 7-9)

(7) e l'un gridò da lungi: «A qual
martiro
venite voi che scendete la costa?
Ditel costinci; se non, l'arco tiro».
(If XII 61-63)

(8) Mentre che tutto in lui veder
m'attacco,
guardommi e con le man s'aperse il
petto,
dicendo: «Or vedi com' io mi dilacco!
vedi come storpiato è Mäometto!
(If XXVIII 28-31)

A fronte di un contenuto della richiesta pressoché identico nelle iussive della prima e della seconda colonna, l'uso delle perifrasi al congiuntivo con verbo indicante piacere o dispiacere appare determinato dalla necessità espressiva di conferire una connotazione di cortesia e di compostezza all'invito che la frase esprime (non casualmente, infatti, tali formule occorrono sempre in posizione incipitaria nei discorsi di personaggi dalla grande statura intellettuale, come Farinata, Brunetto Latini, Pier della Vigna, Guido da Montefeltro). La richiesta di azione viene sintatticamente realizzata con un costrutto a due membri (congiuntivo esortativo + soggettiva), dei quali il primo pone in rilievo l'interlocutore (tramite il pronome di II persona al dativo o all'accusativo e, spesso, un vocativo pleonastico⁵) e la 'sua' volontà

⁵ Tra l'altro il vocativo è una spia interessante della caratteristica distintiva che il dannato riconosce nel suo interlocutore e che lo spinge ad apostrofarlo: per Guido da Montefeltro, Virgilio, dato che non lo ha mai conosciuto in vita, è un generico «tu», caratterizzato solo dalla parlata lombarda; per Brunetto Latini Dante è «figliuol mio», poiché in lui vede il proprio giovane discepolo; per Farinata, invece, Dante è essenzialmente un «tosco», perché

(tramite il contenuto semantico del verbo). Inoltre in tre casi su quattro il predicato al congiuntivo produce una litote, ulteriore strumento di attenuazione.

L'uso dell'imperativo in incipit di discorso appare volto invece, se paragonato al valore attenuativo del congiuntivo, a conferire aggressività e rozzezza all'apostrofe. Accanto all'imperativo, che esprime un ordine più perentorio⁶ ma, come si vedrà oltre, non necessariamente scortese, vi sono altri elementi lessicali e sintattici che contribuiscono a creare questo effetto: il soggetto espresso, che indica «insistenza sulla persona a cui spetta l'agire» in (5) e (6)⁷; la protasi *se sai*, che crea un tono di sfida nelle parole di Ciacco in (6); la ripetizione dell'imperativo *vedi* nelle parole di Mao-metto in (8); il verbo *gridare* come introduttore del discorso diretto e una minaccia finalizzata a rendere più persuasivo l'ordine in (7).

Oltre alle perifrasi con verbi indicanti piacere o dispiacere, che sono le più frequenti, sono molto vari i moduli iussivi al congiuntivo che Dante utilizza per rendere più solenni o più cortesi le richieste. Se ne prendano in esame alcuni tra i più significativi:

(9)

«La mente tua conservi quel ch'udito
hai contra te», mi comandò quel saggio;
«e ora attendi qui», e drizzò 'l dito:
«quando sarai dinanzi al dolce raggio
di quella il cui bell'occhio tutto vede,
da lei saprai di tua vita il viaggio». (If X 127-132)

129

132

(10)

Allor disse 'l maestro: «Non si franga
lo tuo pensier da qui innanzi sovr'ello.
Attendi ad altro, ed ei là si rimanga;
(If XXIX 22-24)

24

(11)

E' poi ridisse: «Tuo cuor non sospetti;
finor t'assolvo, e tu m'insegna fare
si come Penestrino in terra getti.
(If XXVII 100-102)

102

I passi (9-10-11) esemplificano una modalità di realizzazione della perifrasi iussiva al congiuntivo abbastanza frequente, che si potrebbe definire "metonimica", poiché

con lui condivide la patria e la passione politica.

⁶ Cfr. Renzi (2010, 1202).

⁷ Sostiene Ageno (1978b, 266): «nella lingua antica come nella moderna è normale che il soggetto dell'imperativo sia tacito. Tuttavia esso può venire espresso per ragioni particolari». Anche Renzi (2010, 1206) rileva che, sia per le iussive al congiuntivo, che per quelle all'imperativo «il pronomo soggetto appare solo se la persona è messa in rilievo pragmaticamente».

consiste nel rivolgere la richiesta non all'interlocutore, ma alle sue facoltà intellettive e alle sue emozioni. La rilevanza stilistica del costrutto è resa evidente dal fatto che esso è utilizzato in contesti di particolare solennità e carica emotiva e da parlanti prestigiosi.

Un'altra formula perifrastica iussiva si ha con il congiuntivo del modale *volere* seguito da completiva. Può capitare che tale scelta formale abbia una rilevanza dal punto di vista stilistico, come nella celebre esortazione di Ulisse ai suoi compagni (12). La perifrasi modale sostitutiva dell'imperativo utilizzata da Ulisse pone in evidenza il fatto che egli non vuole imporre alla sua *compagna picciola* il viaggio alla scoperta del mondo che si nasconde al di là delle colonne d'Ercole, ma tenta invece, con la sua *orazion picciola*, di risvegliare nei suoi compagni la volontà di conoscenza che dovrebbe essere caratteristica primaria degli uomini virtuosi. In questo caso, dunque, il modale *volere* assume un ruolo che va ben oltre quello servile, per divenire il protagonista della richiesta espressa da Ulisse: una 'scelta' di conoscenza. Nell'ampia apostrofe dal sapore stilnovistico di Dante a Matelda (13) il modale *volere* è a sua volta reso con una perifrasi e la richiesta si realizza con una formula iussiva che occupa un verso intero, scandito dal ritmo lento e solenne di un endecasillabo dattilico e dall'allitterazione della T e della V.

(12)

- «O frati», dissì, «che per cento milia
perigli siete giunti a l'occidente,
a questa tanto picciola vigilia 114
d'i nostri sensi ch'è del rimanente
non vogliate negar l'esperienza,
di retro al sol, del mondo senza gente. 117
(If XXVI 112-117)

(13)

- «Deh, bella donna, che a' raggi d'amore
ti scaldi, s'i' vo' credere a' sembianti
che soglion esser testimon del core,
vagnati in voglia di trarreti avanti»,
diss'io a lei, «verso questa rivera,
tanto ch'io possa intender... 45
(Pg XXVIII 43-48) 48

Per concludere la rassegna delle iussive al congiuntivo, sono da segnalare due moduli stereotipati: il modulo conclusivo *basti* (14):

(14)

- Basti d'i miei maggiori udirne questo.
Chi ei si fosser e onde venner quivi,
più è tacer che ragionare onesto
(Pd XVI 43-45) 45

e il congiuntivo esortativo *sappi*, spesso preceduto da un connettivo (i più frequenti sono *or*, *ma*, *e*), e seguito da una completiva oggettiva:

(15)

Mira quel cerchio che più li è congiunto;
e sappi che ‘l suo muovere è sì tosto
 per l'affocato amore ond'elli è punto». 45

(Pd XXVIII 43-45)

(16)

Tu vuo' saper chi è in questa lumera
 che qui appresso me così scintilla
 come raggio di sole in acqua mera.
Or sappi che là entro si tranquilla
 Raab; e a nostr'ordine congiunta,
114

(Pd IX 112-116)

Il congiuntivo *sappi* può essere definito ‘pleonastico’⁸ poiché non aggiunge nulla al senso della completiva seguente, la quale potrebbe benissimo realizzarsi come una principale giustapposta o coordinata alla frase precedente, senza che il senso cambi. Cambia pragmaticamente il rilievo che il parlante dà al contenuto della completiva successiva – o, nel caso di sezioni argomentative più estese, dell’intera sezione testuale seguente - che assume un peso maggiore se introdotta da una formula che chiama in causa esplicitamente l’interlocutore, invitandolo a concentrare l’attenzione su quella determinata porzione del suo discorso.

2. Iussive all’indicativo

La iussiva all’indicativo si realizza con verbi illocutivi alla prima persona dell’indicativo presente, oppure con verbi alla seconda persona dell’indicativo futuro (si parla in questi casi di ‘futuro ingiuntivo’⁹), oppure ancora con forme impersonali.

I predicati più frequenti con cui la iussiva si realizza all’indicativo nei dialoghi della *Commedia* sono *volere* (24 occorrenze), *convenire* (20 occorrenze)¹⁰ e *pregare* (14 occorrenze)¹¹.

La formula iussiva composta da *voglio* (più spesso nella forma apocopata *vo*) seguito da una subordinata completiva (17), quasi sempre al congiuntivo volitivo, sem-

⁸ La definizione è la stessa che Ageno (1978b, 267) formula a proposito dell’imperativo *dimmi*, anch’esso utilizzato spesso, come si vedrà tra poco, come formula introduttiva. Un’analoga funzione assume spesso l’imperativo *vedi* seguito da completiva: «E io a lui: “S’i’ vegno, non rimango; // ma tu chi se’, che sì se’ fatto brutto?”». // «Rispuose: “Vedi che son un che piango”». (If VIII 34-36).

⁹ Bertinetto (2001, 116)

¹⁰ A cui vanno aggiunte le occorrenze di *dovere* (8), *bisognare* (1), *essere da* (1).

¹¹ A cui vanno aggiunte le occorrenze di predicati illocutivi affini, come *supplicare* (2), *richiedere* (1), *chiedere* (1), *porgere prieghi* (1).

bra avere lo scopo di intensificare la forza illocutiva dell'ordine espresso, ponendo in primo piano, nel primo membro del costrutto perifrastico, la volontà del parlante che l'interlocutore esegua la sua richiesta. Infatti: «un verbo biargomentale come *voglio* (*vō*) esprime solo, con il soggetto, chi dà l'ordine e, con la frase subordinata, in che cosa consiste l'ordine stesso, ed è solo all'interno della subordinata che appare, assieme all'azione, anche chi deve farla» (Renzi 2010: 1200).

(17)

Non vo' però ch'a' tuoi vicini invidie,
poscia che s'infutura la tua vita
vie più là che 'l punir di lor perfidie'.
(Pd XVII 97-99)

99

Mentre con il modale *voglio* e con l'illocutivo (*ti*) *prego*, viene messa in rilievo la volontà del parlante, accade il contrario con le iussive all'indicativo che hanno come predicato il verbo *convenire* o il verbo *bisognare* impersonali: anche in questi casi il contenuto dell'ordine è espresso all'interno della completiva, ma il predicato della sovraordinata esprime invece il carattere di necessità e di giustezza della prescrizione. Il verbo *convenire* non ha qui il significato, che si potrebbe definire 'debole', di "essere appropriato", ma quello 'forte' del corrispondente latino *opus est*, che indica contemporaneamente necessità ontologica e necessità morale. Si veda qualche esempio:

(18)

Più lunga scala convien che si saglia;
non basta da costoro esser partito.
Se tu mi 'ntendi, or fa sì che ti vaglia». 57
(If XXIV 55-57)

(19)

Non dimandai «Che hai?» per quel che face
chi guarda pur con l'occhio che non vede,
quando disanimato il corpo giace; 135
ma dimandai per darti forza al piede:
così frugar conviensi i pigri, lenti
ad usar lor vigilia quando riede». 138
(Pg XV 133-138)

(20)

e disse: «Certo a più angusto vaglio
ti conviene schiarar: dicer conventi
chi drizzò l'arco tuo a tal berzaglio». 24
(Pd XXVI 22-24)

L'eclissi del soggetto ordinante – e spesso, come in (18) e (19), anche e dell'esecutore designato – annulla totalmente in questi ordini il fattore della 'volontà', connotando queste frasi come l'espressione di qualcosa che è necessario che accada, e che 'deve' accadere, quasi indipendentemente dai soggetti coinvolti nella comunicazione.

Queste formule deontiche hanno dunque un forte carattere di perentorietà e, più che di un invito o di un ordine, assumono le fattezze di un ‘ammaestramento’. Non a caso la maggior parte di queste formule iussive sono utilizzate dalle guide di Dante, Virgilio e Beatrice, e dai beati.

Sono pragmaticamente affini a queste ultime formule iussive le espressioni deontiche con il modale *dovere* (21)¹², la perifrasi *essere da* (22), il futuro ingiuntivo (23):

(21)

Temer si dee di sole quelle cose
c'hanno potenza di fare altrui male;
de l'altre no, ché non son paurose. 90
(If II 88-90)

(22)

Ma la notte risurge, e oramai
è da partir, ché tutto avem veduto». 69
(If XXXIV 68-69)

(23)

«Colà», disse quell'ombra, «n'anderemo
dove la costa face di sé grembo;
e là il novo giorno attenderemo. 69
(Pg VII 67-69)

3. Iussive all'imperativo

Come si è visto, generalmente il congiuntivo ha una funzione attenuativa e di cortesia, ma non è detto che con l'imperativo si esprima necessariamente una richiesta brusca o scortese. I parlanti infatti, specialmente quando la richiesta è espressa all'imperativo, combinano diverse strategie linguistiche che possono rendere più cortese e solenne la richiesta o renderla più convincente e persuasiva.

Quando la iussiva si colloca in incipit di battuta mimetica, essa è molto spesso accompagnata da un vocativo (107 occorrenze)¹³, che introduce una iussiva o un nucleo di iussive. Il vocativo, che esplicita il destinatario della richiesta o dell'ordine, da un punto di vista narrativo ha la funzione fondamentale di consentire l'identificazione dell'interlocutore. Da un punto di vista interno al contesto dialogico, esso può avere una funzione propriamente fática, oppure – ma una funzione non esclude l'altra

¹² «Il modale *dovere* assume un valore deontico sia in riferimento a condizioni esterne che si presentano come necessarie perché una data situazione si realizzi, sia rispetto ad un obbligo imposto ad un partecipante alla situazione» (Squartini 2010, 585).

¹³ Questo dato diventa ancor più significativo se si considera che 282 delle iussive presenti nel corpus sono coordinate, molto spesso con altre iussive, con le quali condividono il vocativo. Pertanto si può dire che il vocativo è utilizzato per circa 1/5 delle iussive (107 vocativi su 531 iussive principali).

– può essere una formula che ha lo scopo di esprimere l'atteggiamento del parlante nei confronti del proprio interlocutore, configurandosi generalmente come una *captatio benevolentiae*. Si vedano alcuni esempi:

(24)

«O caro duca mio, che più di sette
volte m'hai sicurtà renduta e tratto
d'alto periglio che 'ncontra mi stette,
non mi lasciar», diss'io, «così disfatto;
(If VIII 97-100)

99

(25)

«O tu che vai, non per esser più tardo,
ma forse reverente, a li altri dopo,
rispondi a me che 'n sete e 'n foco ardo. 18
(Pg XXVI 16-18)

(26)

Ond'io appresso: «O perpetui fiori
de l'eterna letizia, che pur uno
parer mi fate tutti vostri odori,
solvetemi, spirando, il gran digiuno
che lungamente m'ha tenuto in fame,
non trovandoli in terra cibo alcuno.
(Pd XIX 22-27)

24

27

In (24) la funzione fática è totalmente assente e l'unica funzione del vocativo è quella di rendere più persuasiva la richiesta, ricordando a Virgilio il suo ruolo nei confronti di Dante.

In (25) il vocativo, che si realizza in una delle forme più consuete nel poema, cioè SN + relativa, ha innanzitutto la funzione di identificare univocamente il referente del *tu* a cui è rivolta la richiesta, ma anche quella di sottolineare, tramite il parallelismo sintattico '*tu che vai... me che ardo*', la disparità di condizione tra chi chiede, costretto all'immobilità e alla penitenza, e chi ascolta, dotato del privilegio del viaggio e accompagnato da due grandi maestri.

In (26) è infine esemplificata una delle ampie apostrofi paradisiache, che Beatrice e, soprattutto, Dante utilizzano per rivolgersi ai beati.

Altri strumenti con cui la richiesta espressa con l'imperativo viene rafforzata e resa più persuasiva sono le interiezioni, l'uso di formule stereotipate di cortesia, le ripetizioni o l'accumulo di iussive. Si vedano i seguenti esempi:

(27)

Poi disse un altro: «Deh, se quel disio
si compia che ti tragge a l'alto monte,
con buona pietate aiuta il mio!
(Pg V 85-87)

87

- e disse l'uno: «O anima che fitta
nel corpo ancora inver' lo ciel ten vai,
per carità ne consola e ne ditta
onde vieni e chi se'; ché tu ne fai
tanto maravigliar de la tua grazia,
quanto vuol cosa che non fu più mai». 12
(Pg XIV 10-15) 15

(29)
«Deh, non contendere a l'asciutta scabbia
che mi scolora», pregava, «la pelle,
né a difetto di carne ch'io abbia;
ma dimmi il ver di te, dì chi son quelle
due anime che là ti fanno scorta;
non rimaner che tu non mi favelle!». 51
(Pg XXIII 49-54) 54

(30)
gridò: «Fa, fa che le ginocchia cali.
Ecco l'angel di Dio: piega le mani;
omai vedrai di sì fatti officiali. 30
(Pg II 28-30)

(31)
«Drizza le gambe, lèvati sù, frate!»,
rispuose; «non errar: conservo sono
teco e con li altri ad una podestate,
(Pg XIX 133-135) 135

(32)
Ricorditi, ricorditi! E se io
sovresso Gerion ti guidai salvo,
che farò ora presso più a Dio? 24
Credi per certo che se dentro a l'alvo
di questa fiamma stessi ben mille anni,
non ti potrebbe far d'un capel calvo.
E se tu forse credi ch'io t'inganni,
fatti ver' lei, e fatti far credenza
con le tue mani al lembo d'i tuoi panni. 27
Pon giù omai, pon giù ogni temenza;
volgiti in qua e vieni: entra sicuro!».
(Pg XXVII 22-32) 30

Uno degli strumenti di intensificazione più comuni sono le figure di ripetizione, tra cui l'anafora che innalza e rende più solenne lo stile delle apostrofi, e l'epanalessi, che invece amplifica la carica emotiva dell'esortazione: se ne hanno due esempi in (30), in cui l'accorato ordine di Virgilio è motivato dalla prima apparizione di un

angelo nel Purgatorio, e in (32), dove Virgilio mette in campo tutti gli strumenti persuasivi a sua disposizione per assolvere all'ultimo compito prima di cedere il proprio ruolo di guida a Beatrice, cioè convincere Dante ad attraversare la coltre di fuoco che lo separa dalla cima del Purgatorio.

In (32), ma anche in (29) e (31), è esemplificata un'altra modalità di intensificazione molto frequente, cioè l'accumulo, nello spazio di poche terzine, di un cospicuo numero di predicati iussivi, spesso appaiati in dittologie sinonimiche, come in (31): *drizza le gambe, lèvati su.*

Anche le interiezioni, che come l'epanalessi sono strumenti di mimesi del parlato, si accompagnano talvolta alla frase iussiva con un effetto stilistico di enfasi. In (27) e (29) si trovano due occorrenze dell'interiezione più frequente, *deh*, che pragmaticamente può essere interpretata sia come *esercitiva*, con la quale cioè il parlante «mira a sollecitare una reazione, verbale o comportamentale, da parte dell'interlocutore», che come *espositiva*, che esprime «emozioni, sentimenti, pensieri ed atteggiamenti mentali» del parlante (Munaro 2010: 1360-64).

Per quanto riguarda le formule di cortesia che si associano alla iussiva all'imperativo, saranno da segnalare le frequenti espressioni ottative stereotipate che, come il vocativo, sono delle *captationes benevolentiae* che il parlante antepone alla richiesta: se ne ha un esempio in (27) in cui Buonconte da Montefeltro augura a Dante di condurre a buon fine il proprio viaggio. Nella medesima battuta mimetica è da notare inoltre la formula stereotipata *con buona pietate*, che, al pari di *per carità* in (28), rende esplicita la forza illocutoria richiestiva,¹⁴ connotando quanto espresso dalla iussiva come una cortese preghiera. Il medesimo effetto si ha con alcuni verbi introdutivi di discorso diretto, come *pregare* in (29).

Come si può notare dagli esempi proposti fin qui, la maggior parte delle strutture iussive retoricamente più elaborate si trova nell'*Inferno* e, soprattutto nel *Purgatorio*, mentre nei dialoghi del *Paradiso* gli ordini e le richieste, quando pronunciati dai beati e rivolti a Dante, sono tendenzialmente più essenziali e meno ornati. Questo dato mi sembra da attribuire all'autorevolezza che i beati hanno nei confronti di Dante, in virtù della quale non hanno bisogno di mettere in atto strategie retoriche per rendere più persuasive le loro richieste. Cifra tipica, anche se non esclusiva, delle esortazioni dei beati è invece quella di essere molto spesso accompagnate dalla menzione della causa che le genera o del fine a cui sono volte come in (33):

(33)

«Leva la testa e fa che t'assicuri:
ché ciò che vien qua sù del mortal mondo,
convien ch'ai nostri raggi si maturi». 36
Questo conforto del foco secondo
mi venne; ond' io levai li occhi a' monti
che li 'ncurvaron pria col troppo pondo. 39
(Pd XXV 34-39)

¹⁴ Cfr. Borgato / Salvi (2001, 152).

Per concludere l'esame delle iussive all'imperativo, sarà opportuno soffermarsi sulle perifrasi e sui moduli stereotipati più consueti.

Una perifrasia molto frequente si realizza con l'imperativo del verbo *fare* seguito da una completiva al congiuntivo che reca il contenuto della richiesta, di cui si registrano 21 occorrenze nel corpus dei discorsi diretti della *Commedia*¹⁵. In it. ant. «questa forma di imperativo perifrastico serve in particolare a introdurre una frase con soggetto diverso dalla persona a cui viene rivolto l'ordine» (Renzi 2010, 1203), caratterizzando l'interlocutore come un intermediario tra il parlante e il soggetto del congiuntivo esortativo. Dante tuttavia sembra utilizzare indifferentemente questa perifrasia anche quando il soggetto della completiva coincide con quello dell'imperativo. Anzi, sono più gli usi di questo secondo tipo rispetto a quello più normale (34-35):

(34)

«O Rubicante, fa che tu li metti
li unghioni a dosso, sì che tu lo scuoit!»,
gridavan tutti insieme i maladetti.
(If XXII 40-42)

42

(35)

Va dunque, e fa che tu costui ricinghe
d'un giunco schietto e che li lavi 'l viso,
sì ch'ogne sucidume quindi stinghe;
(Pg I 94-96)

96

L'uso di questo modulo perifrastico, che accosta un imperativo e un congiuntivo volitivo, appare quindi esclusivamente volto a incrementare la forza illocutiva dell'enunciato, rispetto al semplice imperativo.

Passando infine ai moduli stereotipati all'imperativo, quelli più rilevanti nei nostri dialoghi, a fianco al già visto *sappi*, sono gli imperativi *dimmi* come introduttore di interrogativa diretta o indiretta (si noti che il verbo *dire*, con 90 occorrenze, è il predicato di frase iussiva più frequente nei dialoghi del poema) e *vedi* seguito da completiva:

(36)

poi cominciai: «Belacqua, a me non dole 123
di te omai; ma dimmi: perché assiso
quiritto se'? attendi tu iscorta,
o pur lo modo usato t'ha' ripriso?». 126
(Pg IV 123-126)

¹⁵ Ageno (1978a, 267) riconosce che questa perifrasia, pur non essendo esclusiva di Dante, è particolarmente frequente nella sua opera.

(37)

Ond'io: «Maestro,dì, qual cosa greve
levata s'è da me, che nulla quasi
per me fatica, andando, si riceve?». 120
(Pg XII 118-120)

(38)

Così 'l maestro; e io «Alcun compenso»,
dissi lui, «trova che 'l tempo non passi
perduto». Ed elli: «Vedi ch'a ciò penso». 15
(If XI 13-15)

(39)

Vinca tua guardia i movimenti umani:
vedi Beatrice con quanti beati
per li miei prieghi ti chiudon le mani!. 39
(Pd XXXIII 37-39)

Il passo (36) esemplifica la formula stereotipata in assoluto più ricorrente nei dialoghi della *Commedia*, cioè l'imperativo *dimmi*, molto spesso preceduto dal connettivo *ma*, come introttore di atto di domanda. Marcando il passaggio dall'asserzione alla domanda, questa formula ha lo scopo pragmatico di introdurre la questione centrale attorno a cui ruoterà lo scambio dialogico¹⁶ e di rafforzare l'atto di domanda, ponendo l'accento sul desiderio che il parlante ha di ricevere una risposta. Molto frequente anche la forma apocopata *dì*, spesso senza connettivo come in (37), che, inserendosi come un elemento parentetico nel periodo, assume la funzione di una vera e propria interiezione rafforzativa.

Anche l'imperativo *vedi*, perdendo del tutto o in parte il proprio significato letterale può funzionare da formula introduttiva. Ciò è ben evidente in (38) in cui *vedi*

che non è altro che un segnale discorsivo di richiesta di attenzione¹⁷. Anche in (39) *vedi*, pur mantenendo in parte il suo contenuto semantico letterale, ha la funzione di introdurre l'esclamazione successiva¹⁸.

Università di Pisa

Marta D'AMICO

¹⁶ Il connettivo avversativo *ma*, nota Chiavacci Leonardi (1991, I, ii, n. 84), sembra segnalare il passaggio «da una cosa meno importante a ciò che più preme».

¹⁷ Cfr. Bazzanella (2001, 235).

¹⁸ Del resto in Dante è già attestata anche la forma con troncamento, *ve'*, interiezione ancora oggi in uso in determinate varietà diazepiche («Ve' che non par che luca / lo raggio da sinistra a quel di sotto», Pg V 4-5).

Riferimenti bibliografici

- Ageno, Franca Brambilla, 1978a. «Imperativo», *ED*, Appendice, 266-268.
- Ageno, Franca Brambilla, 1978b. «Congiuntivo», *ED*, Appendice, 233-261.
- Bazzanella, Carla, 2001. «I segnali discorsivi», in: Renzi, Lorenzo; Salvi, Giampaolo; Cardinaletti, Anna (ed.), *Grande Grammatica Italiana di Consultazione*, Bologna, Il Mulino, III, 225-260.
- Bertinetto, Pier Marco, 2001. «Il verbo», in: Renzi, Lorenzo / Salvi, Giampaolo / Cardinaletti, Anna (ed.), *Grande Grammatica Italiana di Consultazione*, Bologna, Il Mulino, II, 13-161.
- Borgato, Gianluigi / Salvi, Giampaolo, 2001. «Il tipo iussivo», in: Renzi, Lorenzo / Salvi, Giampaolo / Cardinaletti, Anna (ed.), *Grande Grammatica Italiana di Consultazione*, Bologna, Il Mulino, III, 152-159.
- DanteSearch*. <http://perunaenciclopediadantescadigitale.eu:8080/dantesearch/>
- De Roberto, Elisa, 2007, «Ratto, ratto, che 'l tempo non si perda. Appunti sul congiuntivo iussivo e su altri congiuntivi indipendenti dell'italiano antico». *La lingua italiana*, IV, 2008, 45-68.
- ED = *Enciclopedia dantesca*. Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma, 1970-1978, I-V + Appendice.
- Munaro, Nicola, 2010. «Le interiezioni», in: Renzi, Lorenzo / Salvi, Giampaolo (ed.), *Grammatica dell'italiano antico*, Bologna, Il Mulino, 1359-1367.
- Renzi, Lorenzo, 2010. «Frasi iussive», in : Renzi, Lorenzo / Salvi, Giampaolo (ed.), *Grammatica dell'italiano antico*, Bologna, Il Mulino, 119-1211.
- Squartini, Mario 2010. «Il verbo», in: Renzi, Lorenzo / Salvi, Giampaolo (ed.), *Grammatica dell'italiano antico*, Bologna, Il Mulino, 511-546.
- Tavoni, Mirko, 2012. «DanteSearch: il corpus delle opere volgari e latine di Dante lemmatizzate con marcatura grammaticale e sintattica», in: Cerbo, Anna / Mondola, Roberto / Žabjek Aleksandra / Di Fiore, Ciro (ed.), *Lectura Dantis 2002-2009. Omaggio a Vincenzo Placella per i suoi settanta anni*, II: *Lectura Dantis 2004 e 2005*, Napoli, Università degli Studi di Napoli L'Orientale - Il Torcoliere, 583-608.

Il ms. 7-4-21 della Biblioteca colombina di Siviglia: possibile caso di trasmissione memoriale

1. Introduzione

Il ms. 7-4-21 della Biblioteca Colombina di Siviglia (da me siglato *S*) è uno dei cinque testimoni latori del *Cantare di Camilla* (d'ora in poi *CC*), poemetto del tardo Trecento di Piero canterino da Siena¹. Il codice, giuntoci in pessime condizioni, tramanda unicamente *CC*².

Sfogliando le riproduzioni digitali del ms., la prima impressione che ci si fa del testimone è quella di un prodotto raffazzonato, disordinato e scritto con pochissima cura. I danni provocati dall'umidità si assommano a quelli dell'ultimo scriba: egli, forse a causa di un calamo di qualità scadente, ha macchiato in moltissimi punti il testo, e questo impedisce o ostacola gravemente la decifrazione di numerose lettere e parole. Se dalla osservazione si passa alla lettura, oltre a faticare con la rozza corsiva del copista, si rimane colpiti dai molti versi sfigurati e privi di senso che si susseguono ininterrottamente per la versione. Si sarebbe tentati di cestinare il ms., ma trattiene dal gesto il fatto che tra le mende e le storpiature che coprono omogeneamente il testo spiccano numerosi e profondi rimaneggiamenti, denotanti un impegno, talvolta non pedestre, intorno al cantare. Ambiguo, dunque, è l'aspetto di *S*: in bilico tra confusione e rimaneggiamento, tra riscrittture sagaci e altre aberranti. Tra le sue ambiguità si annovera pure l'ibrida lingua toscano-veneta in cui il testo è scritto.

Il titolo del contributo toglie qualsiasi ‘suspence’ al lettore, il quale sa già, prima che cominci la mia argomentazione, qual è l'interpretazione che propongo per spiegare la complessa condizione di *S*. Avanzare l'ipotesi di una trasmissione memoriale comporta affrontare il tema dell'oralità nei testi medievali, tema che ha attirato negli ultimi decenni l'attenzione di un numero crescente di studiosi³. Il

¹ Piero canterino da Siena, conosciuto anche come Pietro Corsellini e Pietro di Viviano, nacque a Siena il 21 settembre 134; lo si conosce in vita fino al 1420. *CC* è noto pure col titolo di *Bella Camilla*.

² Il codice è stato descritto da Saéz Guillén (2002, 570). Per via del suo pessimo stato di conservazione la biblioteca non ne consente la consultazione diretta. In una comunicazione personale il dott. Saez Guillén mi ha indicato la filigrana: essa ha l'aspetto di una bilancia a forma triangolare ed è molto simile alla figura 2401 del Catalogo del Briquet, che nel 1437 è in commercio a Venezia.

³ La bibliografia sull'argomento è ingente; mi limito a segnalare la recente miscellanea curata da Reichl (2012).

terreno è parecchio sdrucchiolevole, dovendo i medievisti confrontarsi con un'oralità mediata dalla scrittura: un racconto che ebbe un tempo una circolazione orale, una volta fissato su un foglio, diventa conseguentemente un discorso scritto. E risalire dallo scritto all'orale è un'impresa impervia, foriera di incertezze e di dubbi; da qui le divergenze, talvolta inconciliabili, tra le posizioni degli studiosi. In questo contributo non intendo dibattere su questioni teoriche o sulle tracce che l'oralità ha lasciato nei cantari, ma mostrare il caso particolare e singolare di *S*. Il ms. tramanda una versione di *CC* molto rimaneggiata e molto danneggiata, in cui ricorre una serie di errori e di fenomeni che, secondo me, non sono spiegabili come errori meccanici o come il risultato di un'intenzionale modifica del testo da parte del copista, ma che fanno pensare che *S* sia il risultato di una riproduzione memoriale del cantare.

2. Riscritture discese da fusioni, anticipi e reimpieghi di versi

Sulla prima colonna ho posto il testo critico di *CC*, che sostanzialmente coincide con la versione del cantare trādita dal Laurenziano Pluteo 78 23 (*L²*)⁴, e sulla seconda colonna la versione di *S*⁵.

V 32	avanti a llei Amadio s'inginocchia	auanti a lie Amadio se çienochia
(6-8)	e dolcemente rispuose al saluto, po' che fu in terra ginochione venuto.	e dolcemen resposse alo saluto:

V 36	Ed e' cominciò sanza aver pavento: «Con ciò sia cosa che 'l nome di Dio bisogna qui, nel mio cominciamento chiamolo e priegolo co [l] molto disio, acciò che quel ch'i' ho in comanda- mento da re Filice, caro signor mio, lodando prima Lui, Signor del tutto e di noi, sia <a> onore e stato e frutto».	«Che di me siano honore e fruto»
------	--	----------------------------------

E da puo'començá con ancielicha uossie:
Po' cominciò con angelica voce:

⁴ Lo studio della tradizione e l'edizione del cantare sono stati l'oggetto della mia tesi dottorale (Galbiati 2013). Ho trascritto *S* in modo fedele; in corsivo ho sciolto i compendi; il segno [...] indica le lettere illeggibili per macchia d'inchiostro.

⁵ Prima di procedere oltre, faccio un riassunto del cantare: *CC* narra le avventure della bellissima Camilla che, per sfuggire dal padre intenzionato a sposarla, si traveste da uomo e col nome d'Amadio parte per mare con Mambriano, suo fedele aiutante. Dopo varie disavventure, Camilla giunge nel reame di Leanza; accolta a corte, la sua bellezza fa innamorare Cambragia, la figlia del re, che, giocando d'astuzia, riesce a sposarla. Durante la prima notte di nozze, Camilla le rivela la sua vera natura. Per loro sfortuna, un nano nascosto sotto il letto ascolta la confessione e la riferisce al re, che, per appurare la verità della notizia, obbliga i suoi baroni a bagnarsi con lui. Nel momento in cui Camilla è intenta a spogliarsi, l'apparizione di una leonessa mette in fuga gli uomini del re. L'animale, che si rivela essere un messo di Dio, è venuto a ricompensare la pazienza e la fede della fanciulla tramutandola in uomo.

In V 32 Piero racconta l'ambasceria di Amadio a Cambragia (a cui si riferisce il *lei* del verso 6 di 32). *S* ha fuso il verso 7 di 32 e il verso 8 di 36. La sutura, che omette l'episodio dell'arrivo del re e del duca Astore, argomento dell'ambasceria di Amadio, è determinata dalla medesima rima in *-ut(t)o* e dall'analogia dei due episodi, entrambi premesse di discorsi diretti. L'intervento non è classificabile tra gli errori meccanici: le prime parole del verso 8, *che di me*, non si ritrovano in nessuno degli altri mss., ma sono una riscrittura nata per legare i due versi: ‘Amadio risponde dolcemente al saluto [dicendo]: «Che dal mio arrivo nasca qualcosa di positivo». Se si legge la versione di *S* senza conoscere quella degli altri codici, questa non si mostra, di primo acchito, assurda, poiché nelle strofe 37-39 Piero sviluppa un lungo ragionamento sui buoni motivi che dovrebbero spingere Cambragia a sposarsi, ed è verosimile che Amadio possa aver tenuto tale discorso. I conti non tornano solo al verso 1 dell'ottava 40 che recita: *e sença pluy dire lo ducha s'asixe*, dove è affermato inequivocabilmente che chi ha pronunciato il discorso è stato il duca Astore, assente finora dalla scena di *S*, ma presente in quella degli altri esemplari. Tale errore, che non può essere frutto di una distrazione occorsa durante la trascrizione, può trovare come spiegazione un'inesatta associazione mnemonica scatenata dall'analogia dei due episodi, dalla loro vicinanza spaziale e dal medesimo rimante in *-ut(t)o* dei due distici finali d'ottava. L'incongruenza dell'intervento rafforza l'ipotesi memoriale; infatti l’‘incohérence’, la ‘confusion’ e la ‘pauvreté’ sono, secondo Rychner (1960, 126), i tratti caratteristici delle trasmissioni memoriali; o meglio, ciò che permette a noi oggi di riconoscerle.

Capita che *S* sfrutti nuovamente un verso 1 già impiegato; il rimaneggiamento a cui sottopone l'ottava per rispettare la nuova rima dimostra, pure stavolta, che non si tratta di una mera distrazione:

II 22	E Mabröam valoroso e acorto,	E Manbrino ualuroso e achorro
-------	------------------------------	-------------------------------

II 26	Riccardo il marinaño si credea che Amadio fosse uomo veramente; come salito in sul legno il vedeña gram riverenza gli fa con sua gente. Benignamente il saluto rendea al padrone e a' suo benignamente.	E Manbrino, ualuroso e acorto, Riçiardo e li altri marinari uedeua, (1-3) e chomo quello Amadio ciò d'orto chomo homo Amadio tenia. (2) Grande reuerençia li fesse in quel porto, (4) salutò quel chome [...]re lie saueua.
-------	--	---

Provo a parafrasare l'ottava di *S*: ‘il valoroso Mambrino vide Riccardo e gli altri marinai; e appena Riçiardo [vide] Amadio, lo ritenne un uomo. [Amadio] li riverì molto e li salutò come sapeva’. Questo dovrebbe essere il senso del confuso discorso di *S* (probabilmente dal verso 4 caddero delle parole). Ma si guardi come è stata ottenuta la strofa: il verso 1 dell'ottava 26 di *S* coincide col verso 1 dell'ottava 22; di più: le rime *acorto*: (*çio d'*) *orto*: *porto* sono le medesime della strofa 22. Supponiamo una traiula scritta. Terminata la trascrizione dell'ottava 25, l'occhio del copista cadde

per qualche motivo sul verso 1 di 22, che sbadatamente venne ricopiato. Ritornato sull'antografo per il verso 2, il copista si accorse di aver sbagliato; allora si spostò sulla strofa 26, quella giusta, e trascrisse al verso 2 il suo verso 1, mescolandolo col verso 3 (si guardi la rima *vedeva*) ma mantenendo le rime dispari dell'ottava 22. Poco credibile: perché si sarebbe avvitato in una riscrittura caotica, amalgamando versi di strofe differenti, quando sarebbe stato più semplice e logico biffare il verso mal riportato e ritrascrivere daccapo l'ottava? Del poco chiaro rimaneggiamento stupisce la conservazione delle rime *orto* e *porto*: come se il verso *e Manbrino ualurossu e achorito* trascinasse automaticamente con sé le altre due rime dispari della sestina dell'ottava 22.

Nel prossimo caso la riproposizione di un verso 1 è l'occasione di un rifacimento dell'ottava che, a differenza di quello appena visto, è provvisto di senso:

VIII 21	Piangevan lui perché credien che E ch'essi piançendo credea che fosse morto fosse
---------	---

VIII 24	E lla donzella fu molto dolente; quando vide costoro di sé cambiossi; e non vedendo il suo signor piacente, poco fu men ch'a tterra non gittossi. Ma perché vede ch'era poca gente, per quel sostenne sé e indugiossi, tanto che vide i· re col popolo franco: guardò per quel ch'andò vestito a bianco.	Piançeu queli: credeua che fosse morto quelo sposso auinente. Quando uete questi chanbiosse, (2) e non uedendo lo so sire piacente (3) pocho di meno a tera gitossse. (4) Per quelo signore indusiò la çiente (6-5) e tanto ch'ela uide lo re <i>con</i> quelo; uardando uide uenir lo çio nouelo.
---------	---	--

Il narratore sta raccontando le emozioni di Cambragia nel momento in cui vede ritornare le genti dal bagno voluto dal padre per appurare la vera natura sessuale di Amadio. All'inizio la fanciulla è triste per il suo amato, ma poi, all'apparire della folla, il suo sentimento muta. Ma la gioia dura poco: non scorgendo Amadio e presagendo il peggio, Cambragia è lì per cadere disperata a terra. Ripreso coraggio, attende l'arrivo del re e del marito, cui si riferisce la perifrasi *quel ch'andò vestito a bianco*. *S* ripete al verso 1, con leggere variazioni, il verso 1 della strofa 21, che ben si adatta alla nuova situazione: ‘Cambragia piange Amadio [*quel*], perché credeva che fosse morto...’. Si noti anche come *S* in VIII 24 abbia dislocato diversamente il verso 1 di VIII 21: *morto-a*, che là era in rima, qui slitta a inizio del verso successivo e in rima è posizionato *fosse*, rima molto vicina a quella dei versi pari della versione vulgata. Questa manipolazione del verso 1 dell'ottava 21 ci assicura che il rimaneggiamento non è avvenuto per distrazione. La variazione dei versi 1-2 ha provocato l'inversione dei rimanti, lo slittamento dei versi, e la fusione dei versi 5 e 6 di *L²* al verso 6. Si osservi, infine, il nuovo valore sintattico della rima *ciente*: non più sostantivo, ma aggettivo (*gente* per ‘gentile’ è un pretto francesismo diffuso nella poesia dei primi secoli: *Purg.* IX 58).

Caso inverso è il prossimo dove S ha anticipato il verso 1 di VII 47 al verso 1 di VII 42:

VII 42	Po' disse a llei: «Mezzo hai il cor contento.	Poi sse uoltò <i>con</i> fiero uisso como <i>intendo</i> :
(1-3)	Anzi che 'l terzo giorno sia venuto, sicura sta e non aver pavento».	«Auanti che 'l terço dì siano uenuto, sechura sta e non auer nulo spauento».

VII 47	Poi si voltò con fiero viso ad ello, mostrando d'aver nel cuor molta gloria, e disse...	Poi se uoltò <i>con</i> fiero ui [...] a quello. Mostrando auere ne chore molta gloria disse...
(1-3)		

Lo sfruttamento del verso 1 di 48 in 42 1 non è una scelta insensata: Bacchibella, colei che parla, sta puntualizzando a Cambragia il vaticinio pronosticatore all'arrivo d'Amadio, e la sua faccia fiera può adattarsi al clima profetico del momento. Nemmeno questo caso è spiegabile come una svista meccanica; cioè non può essere successo che S per sbaglio abbia ricoppiato il verso 1 di 47 al posto del verso 1 di 42. Sostengo ciò perché S non scrive esattamente il verso 1 di 47 al posto del verso 1 di 42, ma lo adegua con la zeppa *come intendo* alla sequenza rimica dell'ottava 42. Se la riscrittura non discende da una distrazione, potrebbe essere un intervento cosciente. Ma l'ipotesi è poco credibile: sebbene la sua riscrittura non sia inaccettabile, è poco verosimile che S sia andato volutamente a prendere un verso 1 di una qualche ottava dopo per riverniciare il verso 1 della strofa 42. Anche alla luce degli esempi visti, il presente caso pare un anticipo mnemonico scatenato dall'avverbio *poi*, posizionato a inizio di entrambi i versi, e dal fatto che entrambi i primi versi delle ottave sono premesse di discorsi diretti.

La vicinanza tra i versi ripresi, anticipati e cuciti assieme è sempre dell'ordine di 3-5 ottave e ciò potrebbe togliere forza all'ipotesi della riproduzione memoriale. McGil-livray (1990), che si è interrogato sulla possibilità che alcune versioni di 'romances' antico inglese siano trascrizioni dalla memoria, afferma, difatti, che le riprese e le anticipazioni di versi, affinché abbiano la sicurezza d'essere indizi di confusioni mnemoniche, devono essere separate da una grande distanza, poiché, altrimenti non si può escludere la possibilità che siano errori involontari (p. 60). L'osservazione è corretta, ma ritorniamo al caso dell'ottava II 26. Esso mi pare testimoniare che S non abbia avuto sotto gli occhi un ms.: se ce l'avesse avuto, perché si sarebbe aggrovigliato in una riscrittura così problematica? A che vantaggio? E soprattutto perché avrebbe rispettato oltre al verso 1 le rime dell'ottava 22 mescolandole però con delle tessere dell'ottava 'giusta'? Se queste riscritture non sono spiegabili come errori di trascrizione, mi sembra che non siano nemmeno il frutto di rimaneaggiamenti volontari. Si riprenda di nuovo il caso II 26: non è credibile che l'intenzione di S sia stata quella di scrivere un'ottava così confusa; se l'ha scritta, era perché non poteva fare altrimenti. Stessa considerazione per l'ottava V 32, che è la prova più forte della mia argomen-

tazione: essa ha tutta l'aria di essere un'errata associazione mentale. Anche il complesso rimaneggiamento della strofa VIII 24, che rimodella l'ottava sul verso 1 della strofa 21, non sfugge a questa sensazione. Se le trasformazioni mostrate non paiono il risultato né di modifiche volontarie né di errori meccanici, né possono essere attribuite a un antografo corrotto che obbligò il copista a un continuo restauro del racconto (l'ipotesi è, infatti, inconciliabile con gli spostamenti di versi e con V 32-36), mi sembra che non resti altra alternativa che attribuirle a dei cortocircuiti della memoria. In V 32-36 la causa del cortocircuito è patente: l'interferenza mnemonica è prodotta da due fattori: uno linguistico (il rimante in *-ut(t)o*) e uno concettuale (entrambi gli episodi sono premesse di discorsi diretti). Negli altri casi l'elemento scatenante sarebbe principalmente d'ordine tematico: in VIII 21-24 la ripresa del verso 1 della strofa 21 potrebbe essere stata scattata dall'analogia tra il dolore di Ricciardo e Fedele (strofa 21) e quello di Cambragia (strofa 24); in VII 42-47 dall'avverbio *poi* ad inizio di verso e dal fatto che entrambi i primi versi delle ottave sono premesse di discorsi diretti. Non riesco a trovare nessuna spiegazione invece per il caso dell'ottava II 26.

3. Riscritture d'ottave

Mostro solo due delle tante riscritture di cui è costellato il ms.

III 35	Come volle fortuna il legno balla: un'onda il gitta in qua e l'altra in là; e quando il gitta inanzi come palla, nel cader dentro molt'acqua vi va[n].e. Colle ginocchia ignude Amadio calla, co riverenza a Dio l'anima sua dàe.	E molte uolte la galia bela l'onda del mare in qua e in là çitala; inn alto la çitò chomo un'asticella, ma pur era dentro molta aqua cala. A çenochi nudi amadio [...] stela con reuerençia l'ama a Dio donala.
--------	--	--

Bela (verso 1) è rima anche nel Laurenziano Pluteo 42 28, un altro codice della tradizione. Ma se lì la variante *bello* è una svista per *balla*, in S è l'occasione di un profondo rimaneggiamento. Stupisce rilevare, nonostante lo scompiglio del testo, l'aderenza della strofa di S a quella di *L²*: S conserva il rimante in *-al(l)a* spostandolo ai versi pari, e reimpiega molte tessere della tradizione (si osservi il verso 2: la punta di verso è occupata da *gitta*, in cuore di verso in *L²*, e l'avverbio *là* è scalzato di una posizione). Il verso 1 di S potrebbe essere stato influenzato da III 26 1: *fortemente uano con la galia bella* (*L² mentre che forta va la galea bella*); se fosse così, l'ottava si affiancherebbe a VIII 24 e II 26.

I 36	Per lei servire tenie molti donzelli, femmine seco non volie vedere, e dilettavasi in cani e 'n uccelli. Tre scermidori cominciò a ttenere a llei insegnare e a certi damigelli di gran legnaggi e di gran podere.	E chon lie teneua molti donçeli, femene ssiego non uole tenire; deletauasse de brachi e sparuieri beli e tre suo amanti con lie uol auere; e li' inssignaua ai suo damisseli de ogni lenguaçio, a tuto sso sauere.
------	---	---

In I 36 Camilla, sotto la penna di *S*, muta pelle: il rimaneggiatore esclude ogni riferimento all'apprendistato guerriero, di cui si tratterà nella strofa successiva, e dà all'eroina un profilo malizioso, che contrasta col modello della vergine guerriera, a cui il personaggio, come il nome stesso dichiara, si rifà. Faccio notare che questa nuova immagine della ragazza non sarà né sviluppata né ripresa nel prosieguo della narrazione. Il rifacimento, che poteva mutare sensibilmente la vicenda del cantare, viene subito dimenticato. Questa considerazione vale per tutte le altre riscritture di *S*: esse sono estemporanee; non sono inserite in un progetto; sono tanti puntini che, se congiunti, non formano nessuna nuova figura.

Nonostante alcune incertezze, queste riscritture e buona parte delle altre che si susseguono lungo tutta la versione non sono l'opera di un copista sprovveduto. Ma perché questo non sprovveduto copista ha sempre dato vita a riscritture parziali, puntiformi, molto energiche ma slegate tra loro? E, soprattutto, perché ha lasciato accanto a questi 'buoni' rimaneggiamenti ottave sfigurate? L'impressione è che lavorasse di fretta, senza troppi scrupoli o attenzioni, come se l'unica cosa che gli interessasse fosse quella di fissare un testo.

4. Possibili obiezioni e contro obiezioni

Se è possibile che *S* sia l'esito di una trascrizione memoriale, rimangono da discutere alcuni aspetti del codice che potrebbero indebolire tale ipotesi. Innanzitutto la lunghezza del testo: *CC* è formato da 3392 endecasillabi, numero non altissimo, ma nemmeno irrilevante (per relativizzarlo ricordo che una cantica dantesca conta di media poco più di 4700 versi). Il copista, se l'ipotesi memoriale è corretta, avrebbe avuto una più che allenata memoria: egli, in tutta la trascrizione, salta solo nove ottave e una manciata di versi. Non solo si ricordava tutta la storia, ma molto spesso pure la sequenza rimica originaria delle ottave. Confesso che questa tenuta della memoria mi stupisce. Ma forse ciò che stupisce me, cresciuto in una cultura disabituata all'esercizio della memoria, era considerato normale per un giullare medievale, che doveva guadagnarsi il pane cantando. Che la memoria dei cerretani medievali fosse prodigiosa e ben allenata è testimoniato dalle ricerche di Zumthor cui rimando (1990, 73-83). Qui riporto solo quanto afferma un pastore del Novecento improvvisatore di ottave, figura non così distante dai giullari medievali:

Una volta nei mercati, nelle fiere, vendevano 'ste storielle, tutti libricini con una ventina di foglietti, due o tre ottave per foglietto. Allora 'ste storielle le sapevo tutte a memoria, mi bastava leggere due o tre volte, di memoria ce n'avevo molta (Kezich 1996, 57).

Se al poeta estemporaneo bastavano due o tre letture per imparare a memoria sessanta ottave, ossia poco più della lunghezza media di un cantare, non mi pare inverosimile ritenere che una persona che facesse il mestiere di giullare avesse una memoria altrettanto o più esercitata, in grado di tenere a mente non solo un cantare ma otto (quanti sono quelli di *CC*).

Se la lunghezza di *CC* non vanifica l'ipotesi memoriale, altro quesito a cui cercare di dare una risposta è la compresenza in *S* di rimaneggiamenti ben riusciti (o comunque accettabili) e altri oscuri e confusi.

Innanzitutto bisogna parlare della possibilità che la catena testuale che fa capo a *S* presenti almeno due anelli: *S¹* colui a cui risalgono le riscritture, e, se l'ipotesi memoriale è corretta, colui che pose per iscritto il testo memorizzato; e *S²* l'ultimo menante che ha ricoppiato *S¹*, gravandolo di molti errori. Suggerisce questa ipotesi il ritrovare in alcune riscritture errori che è francamente improbabile attribuire alla penna del rifacitore; mostro un solo caso:

VII 9	<p>«Ed egli udirà bene ciò che diranno, po' domattina saperò da ello».</p> <p>Quando l'ebbe informato sanza inganno,</p> <p>metterlo fé sotto ad un mantello; inverso il palagio con esso ne vanno, tenendosi istretti a un suo donzello.</p>	<p>«E lui oldirà qu[.]o che diràe, poi la maitina lo sauero da ello».</p> <p>Uersso al palaço <i>con</i> luy sen'andòe (5) e metelo fesse soto un mantelo.</p> <p>Quando fo formato, <i>per</i> ingano lo fae, (3) e soto streto lo tene un so donçelo.</p>
-------	---	---

Chi mormora tra sé e sé ai versi 1-2 è il marchese di Brandiborgo, che, volendo conoscere l'identità del marito di Cambragia, decide di nascondere sotto il letto nuziale un nano affinché ascolti la conversazione dei due novelli sposi. *S* muta il rimante e inverte i versi 3 e 5. Sebbene la logica del discorso zoppichi un po', risalta la riscrittura del verso 5 *per inganno lo fae*, che dà più risalto al carattere ingannevole, quasi diabolico, del nano. Mi chiedo come sia possibile che il responsabile di questo rimaneggiamento sia anche lo stesso che abbia commesso il marchiano errore al verso 3: *sen'andòe* è una sbagliata riscrittura per *se ne vae*, rima facilmente restaurabile. Questo esempio, assieme a molti altri, mi fa ritenere che il copista autore dei rimaneggiamenti non sia lo stesso che abbia ricoppiato il ms. in nostro possesso.

La situazione di *S*, pertanto, si complica. Pare che alla trasmissione memoriale, già di per sé portatrice di sbagli e incoerenze, sia seguita una copiatura disattenta, poco curata e frettolosa (si ricordino le tantissime macchie di inchiostro disseminate per tutto il codice). L'aver rintracciato tra le pieghe della tradizione che rimonta a *S* la presenza di almeno due copisti, se consente di spiegare alcuni degli errori del ms., è però insufficiente a rispondere alla domanda precedentemente avanzata sul perché nel ms. convivano complesse riscritture (si pensi a quelle di VIII 24, VI 49) con altre prive di senso. È poco verosimile, visto il loro carattere endemico, pensare che le seconde spettino tutte a *S²*. Ecco il caso più eclatante:

(VIII 36)	<i>S^a</i>	<i>S^b</i>
<p>«Po' ch'èl mio dire verità trovato ài vo'mi tu dare la roba fregiata che ttu avevi quando ti salutai?».</p> <p>Ogni altra cosa Cambragi'ha lasciata e disse a llei: «Questa e altra assai i' ti vò' dar, siroccchia dilicata. Ma i' ti vò' pregare in cortesia che ttu sol questo dì meco ti stia».</p>	<p>Poi lo meo dire uerità troui di tale chossa più no tardare la gonela frisiata [...]erssome [...] ch'io aui quando te uini a troua[...] ch'io te salutai <i>com</i> ati nuoui ogni altra chossa àno a lasare Chanbrasia bela quella criatura <i>contanto</i> ssono bela de so figura</p>	<p>Bene disse quela dona delichata e dele altre assa' te ne donerò io benene te uoio auere pregata <i>per</i> [...] digote <i>per</i> Dio o sorela [...]me auere abandona[...] <i>con</i> u [...] amore e <i>con</i> uno dessio pregar te uoio <i>per</i> chortessia che questo solo di co meco stia</p>

S da un'ottava ne ha ricavate due: *S^a* e *S^b*, posizionate nel ms. una di seguito all'altra. Il discorso di entrambe è confusissimo, ma faccio notare che in *S^a* sono sparsi elementi dei primi quattro versi della strofa di *L²*, in *S^b* quelli degli ultimi quattro.

Per spiegare la convivenza di strofe così sfigurate e di strofe più sapientemente rimaneggiate ci conviene ragionare su che cosa comporta l'ipotesi che *S* (ossia *S'*) sia il risultato di una riproduzione memoriale. Se la realtà fosse questa, si aprirebbero due strade: o che *S'* sia stato un giullare che pose per iscritto il cantare, o che la versione sia stata la trascrizione di una recita canterina ad opera di uno spettatore⁶. In entrambi i casi saremmo alla presenza di una versione di *CC* strettamente legata alla piazza.

Per cercare di immaginare le possibili conseguenze di queste ipotesi, è utile rivolgere lo sguardo a casi simili. Secondo Fassò (2000), l'unico ms. che tramanda la *Chanson de Guillaume* (*ChG*) è il «frutto di una trascrizione della viva voce»; tale proposta permette al filologo di spiegare le sue anomalie:

Nella memoria del cantore fattosi dettatore il testo diventa approssimativo; si saltano episodi, passaggi, versi; nei brani ripetuti a distanza [...] compaiono differenze poco spiegabili; gli aggettivi o i monosillabi riempitivi si aggiungono dove non occorrono e sono tralasciati dove il verso li richiederebbe, si sostituisce un vocabolo con un sinonimo, l'ordine delle parole cambia e così via. Ma, ancora una volta, perché soltanto nel *Guillaume*? Le altre canzoni non avranno conosciuto il passaggio dall'orale allo scritto? Lo conobbero quasi certamente. Ma in ogni caso i manoscritti che le conservano non sono il frutto *immediato* della trascrizione. Il trascrittore doveva operare rapidamente, forse mediante una sorta di stenografia, e su materiale effimero di scarso valore, come le tavolette di cera. La copiatura (lenta e accurata) su pergamena dovette avvenire in un secondo tempo, e sarà stata preceduta da una revisione al

⁶ A mia conoscenza sono documentati due casi di trascrizioni dalla viva voce di cantari: quello de *La Rotta di Ravenna* di Niccolò Cieco (vedi Flamini 1977, 189-190); e quello del *Primo libro de' Reali* dell'Altissimo (vedi Degl'Innocenti 2008).

fine di porre rimedio, appunto, agli inconvenienti di cui si è detto: da un lavoro, insomma, di normalizzazione. (pp. 39-40).

Secondo Fassò la versione di *ChG* sarebbe una trascrizione non normalizzata di una recita giullaresca e conserverebbe ancora le tracce della sua primigenia diffusione orale. Da qui le lacune, le povertà e le varie mende del testo. La plausibilità della proposta del filologo è confermata dai prologhi di alcune *chansons* in cui si parla esplicitamente delle corruzioni che affliggono le versioni memorizzate⁷. Se applichiamo l'ipotesi di Fassò a *S*, con *S* ci troveremmo in una fase anteriore rispetto a *ChG*: *S* sembra una versione memoriale, passata di mano in mano ($S^1 \rightarrow S^2$), senza che sia stata sistemata e corretta o, come *ChG*, fissata in un codice di ottima qualità. Infatti *S* si presenta come un codice e una versione pessimi e il suo tasso di corruzioni è ben maggiore di quello di *ChG* o delle altre versioni di cui si è avanzata una trasmissione memoriale⁸. *S'* doveva presentarsi come uno scartafaccio, che conteneva riscritture meglio rifinite e altre solo abbozzate; un testo di non immediata e facile lettura, come fanno credere i tanti errori presenti nella versione imputabili a una cattiva lettura dell'antografo. E, se la ricostruzione è valida, questo scartafaccio non poteva che essere il manoscritto di un giullare. Questa mi pare l'ipotesi migliore per spiegare non solo la convivenza di riscritture ‘riuscite’ con altre inaccettabili, ma anche l'interpolazione nel primo cantare di un'ottava confusissima che sembra il tentativo malriuscito dello scriba di aggiustare un punto controverso della tradizione.

S' avrebbe richiesto una revisione correttoria atta a ripulirlo dei suoi strafalcioni e delle sue incoerenze. Non so se questo sia avvenuto; mi sento solo di dire che *S'* finì tra le mani di *S²* che l'ha trascritto aggravandolo ancor più di mende. Non so nemmeno se nell'ultima fase della sua trafila testuale *S* continui a trovarsi in un ambiente canterino, ma mi pare probabile che la versione, almeno in un momento della sua storia, abbia incrociato le rotte di un cantore di piazza.

Università di Basilea

Roberto GALBIATI

⁷ Jehan de Lanson sostiene: «Cil jugeor par cuer canté en ont piecha / et prinrent la matere et puis cha et puis la / ensi l'ont corrumpte»; «Cil jugeor qui la durent apprendre / les millors moz lascerent de s'anfance» (i versi sono tratti da Tyssens 1966, 686).

⁸ Trasmissione memoriale è stata proposta dalla Tyssens (1967) per il *Couronnement de Louis, la Prise d'Orange* e il *Charroi de Nîmes* del ms. ciclico D (Bibliothèque Nationale, fr. 1448) sulla base dell'«impression de négligence, voire de barbarisme» delle sue varianti.

Bibliografia

- Degl'Innocenti, Luca, 2008. *I «Reali» dell'Altissimo. Un ciclo di cantari tra oralità e scrittura*, Firenze, Società Editrice Fiorentina.
- Fassò, Andrea, 2000 (ed.). *La canzone di Guglielmo*, Milano, Carocci Editore.
- Flamini, Francesco, 1977 [1891]. *La lirica toscana del Rinascimento anteriore ai tempi del Magnifico*, ristampa anastatica dell'ed. del 1891 con presentazione di Guglielmo Gorni, Firenze, Le Lettere.
- Galbiati, Roberto, 2013. *Cantare di Camilla (Bella Camilla) di Piero cantarino da Siena. Storia della tradizione e testi*, Tesi dottorale in Italianistica (Università di Torino), XXV ciclo. Tutor: Mario Chiesa.
- Kezich, Giovanni, 1986. *I poeti contadini. Introduzione all'ottava rima popolare: immaginario poetico e paesaggio sociale, con il saggio CANTAR L'OTTAVA di Maurizio Agamennone*, prefazione di Pietro Clemente, Roma, Bulzoni editore.
- Mcgillivray, Murray, 1990. *Memorization in the Transmission of the Middle English Romances*, New York-London, Garland Publishing.
- Reichl, Karl, 2012 (ed.). *Medieval Oral Literature*, Berlin-Boston, De Gruyter.
- Rychner, Jean, 1960. *Contribution à l'étude des fabliaux: variantes, remaniements, dégradations. I. Observations; II. Textes*, Neuchâtel, Faculté des lettres – Genève-Droz, Faculté des lettres.
- Saéz Guillen, José Francisco, 2002. *Catálogo de manuscritos de la Biblioteca Colombina*, Sevilla, Cabildo de la S.M. Y P.I. Catedral de Sevilla.
- Tyssens, Madeleine, 1966. «Le jongleur et l'écrit», in: *Mélanges offerts à René Crozet*, vol. I, Poitiers, Société d'Études Médiévales.
- Tyssens, Madeleine, 1967. *La geste de Guillaume d'Orange dans les manuscrits cycliques*, Paris, Société d'Édition «Les Belles Lettres».
- Zumthor, Paul 1990. *La lettera e la voce (sulla «letteratura» medievale)*, Bologna, il Mulino.

Tra Arnaldi e protettori: edizioni e prospettive critiche di due tenzoni scatologiche (*BdT* 184,1 e *T* 21,1)¹

1. Introduzione

Vorrei qui presentare la riedizione di due tenzoni e portare ulteriori elementi al fine di dimostrare come dietro il tenzonante Arnaut, nel primo caso, e Arnaldo, nel secondo, si nasconde Arnaut Catalan, in questi anni oggetto dei miei studi per una riedizione complessiva². Che fra la tenzone *BdT* 184,1 e *T* 21,1 vi potesse essere un legame non è una scoperta nuova³: vorrei però proporre nuovi dati, tali da rendere l'attribuzione più salda, rafforzata nel contesto del *corpus* lirico del trovatore e nella costellazione di testi vicini, sia geograficamente che temporalmente. In particolare, la tenzone *BdT* 184,1, che era già stata edita da Blasi ma con alcune riserve⁴, necessitava di una riedizione per almeno due ragioni. In primo luogo, Blasi ignorava che la tenzone fosse traddita anche dal canzoniere d'origine catalana V_eA_g, la cui *collatio* sposta i rapporti esistenti fra gli altri testimoni⁵; in secondo luogo occorreva basarsi su uno *stemma codicum*, non ancora stabilito, anche per la notevole diffrazione nelle lezioni. Per quanto riguarda la seconda tenzone, la *T* 21,1, faccio riferimento all'edizione Marcenaro rispetto alla quale, tuttalpiù, mi permetto solo di proporre qualche scelta maggiormente conservativa.

¹ La mia gratitudine va a Gabriella, Paolo e Luca.

² Lavoro che ha dovuto confrontarsi con l'unica edizione del trovatore attualmente disponibile ad opera di Blasi (1937), testo fondamentale anche se per certi versi migliorabile.

³ Partendo dall'intuizione di Frank (1949, 214sq), la prima riflessione organica si deve a Pellegrini (1962).

⁴ Vedi Blasi (1937, XX): la scabrosità del tema fa sì che della tenzone non venga fornita una traduzione.

⁵ Il manoscritto base dell'edizione Cluzel (1957-58, 337-340) di *BdT* 184,1 è proprio V_eA_g. Della scelta non vengono però fornite motivazioni soddisfacenti.

2. Testi⁶

2.1. Amics N'Arnauz, cent domnas d'aut parage (BdT 184,1)

Mss.: A 182; B solo tavola ; C 390; D 146; I 159; K 145; N 285; O 83; T 280; V_e A_g 20;
a₂ 592

Rubriche: AB Lo Coms de Rodes e N'Arnautz; C Partimen d'En Arnaut e del Coms Bremon de Proensa; DN Lo Coms de Proensa; IK Amics N'Arnautz et Seinher En Coms; Oa₂ La tenzo del Comte e d'En Arnaut; T (coblas esparsas); V_e A_g Partimens.

Metrica: 2 *coblas unissonans* di 8 vv. (a10' b 10' a10' b10' c10 c10 c10 b10'); 2 *tornadas* di 4 vv.; Frank: 368:002

Ms. base: D

1	Amics N'Arnauz, cent domnas d'aut parage	<i>Amico Arnaldo, cento dame nobili</i>
2	van outramar e son a meça via,	<i>vanno oltremare e sono a mezza via,</i>
3	e non podon accomplir lor viage,	<i>e non possono terminare il loro viaggio,</i>
4	n'en drez tornar per nuilla ren qe sia,	<i>né tornare indietro in alcun modo,</i>
5	se per vos non, qe es per tal coven:	<i>se non grazie a voi, per tale condizione:</i>
6	c'un pez fassaz, de qe's mova 'n tal ven,	<i>che facciate un peto da cui s'alzi un tal vento</i>
7	qe las domnas vadan a salvamen.	<i>per cui le donne giungano a salvarsi.</i>
8	Farez-lo o non? q'u saber lo volria.	<i>Lo farete o no? poiché lo vorrei sapere.</i>
9	Seingner En Coms, eu ai un tal usage,	<i>Signor Conte, sono di tal consuetudine</i>
10	c'ades manteing domnas e drudaria:	<i>che sempre proteggo donne e amore:</i>
11	si toz lo peiz no m'en ven d'agradage,	<i>sebbene il peto non mi piaccia,</i>
12	eu lo farai, qe s'eu no lo fazia,	<i>io lo farei, perché se non lo facessi</i>
12	falliria vas domnas malamen,	<i>in malo modo mancherei verso le donne,</i>
14	e dic vos ben qe s'ilh per altramen	<i>e ben vi dico che s'esse altrimenti</i>
15	no podion anar a salvamen,	<i>non potessero salvarsi,</i>
16	apres lo peiz toz mi concagaria.	<i>dopo il peto mi scacazzerei tutto.</i>
17	Amics N'Arnauz, trop parlaz follamen,	<i>Amico Arnaldo, troppo parlate scioccamente,</i>
18	per lo gran blasme q'aurez de la gen,	<i>per cui biasimo ne avrete dalla gente,</i>
19	qe volez passar tan cors avinen	<i>ché volete condurre tante belle fanciulle</i>
20	a vent de cul en terra de Suria.	<i>con vento di culo in terra di Siria.</i>

⁶ Ho scelto di non inserire l'apparato critico, in questa sede, per non appesantire inutilmente la lettura con dati non prettamente funzionali alla comprensione della tesi che qui si vuole dimostrare. Per entrambe le tenzioni propongo una mia traduzione.

21	Seingner En Coms, moult es miellz per	<i>Signor Conte, è cento volte meglio</i>
22	un cen q'eu fasa'l peiz, qe tan gai cor plazen	<i>che faccia il peto piuttosto che tanti bei corpi</i>
23	se perdison per fol enseignamen,	<i>si perdessero per folli precetti,</i>
24	qe'm puosc lavar qan cunqigaz me sia.	<i>ché mi posso lavar quand'anche mi fossi scacazzato!</i>

2.2. *Senher †abatyons† conven quer* (T 21,1)

Ms.: B 105 (n. 477)

Rubrica: (Il Rey don Affonso de Castella et de Leon)

Metrica: 4 *coblas doblas* di 8 vv. (a8 b8 a8 b8 c8 d8 c8/8' d8/8'); RM 21:1

1	Senher †abatyons† conven quer	<i>Signor ... conviene chiedervi</i>
2	un don que'm donez, si vos play:	<i>che mi doniate un dono, se vi piace:</i>
3	que vulh vostr'almiral seer	<i>ché voglio essere il vostro ammiraglio</i>
4	en cela vostra mar da lay.	<i>in questo vostro mare lontano.</i>
5	E sy o faz, en bona fe,	<i>E se lo fate, in fede mia,</i>
6	c'a totas las naus que la son	<i>a tutte le navi che là sono</i>
7	eu les faray tal vent de me	<i>io farò un tal vento di me</i>
8	c'or anon totas a bandon.	<i>da mandarle immediatamente tutte in rotta.</i>
9	Don Arnaldo, poys tal poder	<i>Don Arnaldo, poiché tal potere</i>
10	de vent'avedes, ben vos vay;	<i>di vento avete, ben vi va;</i>
11	e dad'a vos devia seer	<i>e dovrà esservi accordato</i>
12	aqueste don. Mais digu'eu: 'Ay	<i>questo dono. Ma io vi dico: 'Ahi</i>
13	por que nunca tal dom deu Rey?'	<i>perché Re mai diede tale dono?'</i>
14	Pero non quer'eu galordon,	<i>Per questo non chiedo ricompensa,</i>
15	mais pois vo-lo ia outroguey,	<i>ma poiché già ve lo concessi,</i>
16	chamen-vos 'Almiral Sison'.	<i>che vi chiamino 'Ammiraglio Sison'.</i>
17	Lo don vos dey molt merceyar	<i>Del dono vi devo molto ringraziare,</i>
18	e l'ondrat nom que m'avez mes,	<i>e dell'onorevole nome che mi avete dato,</i>
19	e d'aitan vos vulh segurar:	<i>e di tanto vi voglio assicurare:</i>
20	qu'en faray un aitan cortes,	<i>che ne farò uno tanto cortese</i>
21	que ma dona, qu'es la melhor	<i>che la mia donna, che è la migliore</i>
22	del mond'e la plus avinent,	<i>del mondo e la più avvenente,</i>
23	faray passar a la dolçor	<i>farò passare in tempo</i>
24	del temps cum filias altras cent.	<i>di calma con cento altre fanciulle.</i>
25	Don Arnaldo, fostes errar	<i>Don Arnaldo, sbagliaste</i>
26	por passardes com batarê	<i>a far passare con scoregge</i>

27 vossa senhor a Ultramar;
 28 que non cuy'deu que aia três
 29 no mundo de tan gran valor;
 30 e juro-vos, par San Vincente,
 31 que non é bon doneador
 32 quen esto fezer a cyente.

*la vostra donna in Terrasanta,
 ché non penso che ve ne siano tre
 al mondo di pari valore,
 e vi giuro, per San Vincenzo,
 che non è un buon corteggiatore
 chi farà ciò di proposito.*

3. Analisi

3.1. Disanima attributiva del componimento BdT 184,1⁷

I dati forniti dalle rubriche circa l'identificazione dei personaggi sono i seguenti: il primo tenzonante, *En Coms*, potrebbe identificarsi o con il conte di Provenza (Berengario V), o con il conte di Rodez. Nulla di più preciso ci viene detto circa Arnaut⁸. Ritengo sia da escludere l'attribuzione minoritaria al conte di Rodez per mancanza di indizi probanti e per un'economicità generale del discorso: ammesso che si tratti di Enrico II, non mi risulta che un qualsivoglia Arnaut abbia soggiornato presso la sua corte nonostante fosse, «nell'ultimo quarto del XIII secolo[,] il luogo privilegiato d'incontro degli intellettuali del paese [e] il punto d'avvio di una notevole attività artistico-letteraria⁹».

Diversamente, le tracce di Arnaut Catalan presso la corte del Berengario sono ben documentate: ritroviamo infatti quattro *tornadas* di dedica a Beatrice di Savoia (*BdT* 27,3; *BdT* 27,4; *BdT* 27,4a; *BdT* 27,6) e l'indicazione di un *Arnaldus Catalanus* nell'escatocollo di una donazione di Raimondo ad Aix, datata 1241¹⁰. La tenzone *BdT* 27,1 fra Arnaut Catalan e Aimeric de Belenoï, inoltre, certifica il legame di Arnaut con il genere poetico partito¹¹; d'altra parte, che Raimondo fosse autore di tenzioni è risaputo¹². Stabilito il luogo di composizione occorre ora verificare che l'Arnaut in questione sia proprio Arnaut Catalan. A tal riguardo avrei rinvenuto quattro indizi cooperativi.

⁷ Pulsoni (2001, 123) cita proprio questo componimento come esempio paradigmatico della consueta diffrazione attributiva nelle tenzioni provenzali.

⁸ Non si tratterà qui del problema di discordanza di genere *tenso / partimen*, sia a livello teorico che a livello di attestazioni nelle rubriche. Proprio per ragioni costitutive il componimento non è stato inserito nella monumentale opera di Harvey – Patterson (2010).

⁹ Così in Guida (1983, 30). La questione meriterebbe di essere ampliata, considerando anche le difficoltà attributive di altre rubriche nominanti il conte di Rodez, ad esempio *BdT* 185,2, per cui vedi Harvey – Patterson (2010, II, 434).

¹⁰ La conoscenza del documento, con rimando all'edizione relativa, si deve a Stroński (1906, XXX).

¹¹ La tenzone non può però essere elemento decisivo sulla localizzazione, dal momento che entrambi i trovatori soggiornarono sia presso la corte di Provenza di Raimondo Berengario V, sia presso la corte di Tolosa di Raimondo VI.

¹² Si pensi a *BdT* 184,2, tenzone fittizia con il proprio cavallo.

a. Il rapporto con una *canso* di Cadenet, *BdT* 106,18a, dove vi è la metafora ovidiana della barca d'amore che solca attraverso il maltempo, è dimostrato da una precisa ripresa di termini e da una parziale sovrapposizione rimica, anche se vi è coincidenza con le rime e lemmi più facili:

Plus que la nau q'es en la mar prionda,
non ha poder de far son dreg viatge
entro qe:l venz socor de fresc auratge
e la condui a port de salvamen,
non ai poder, tant no·m pes ni·m albir,
ni null respeig, vas cela cui dezir,
qe dels malstraigz null guazardo mi renda,
tro qe merces el sieu bel cors descendea¹³.

Il fatto non mi sembra casuale. Arnaut Catalan aveva sicuramente incontrato Cadenet presso la corte di Tolosa di Raimondo VI. Vi sono altri *contrafacta* (questa volta non parziali) nel *corpus* lirico di Arnaut Catalan, e uno di questi, *BdT* 27,4b è proprio un *contrafactum* di una *canso* di Cadenet, *BdT* 106,18. Anche l'attribuzione discordante fra Cadenet e Arnaut Catalan in *BdT* 106,10 porta a pensare che l'incontro fra i due trovatori fu culturalmente fecondo.

b. Si parta dalla lettura di queste due *coblas*:

BdT 461,82

Deu vos sal, domna, dels pez soberana,
e vos dun far dos tal sobre semana,
c'audan tut cil qe vos veiran veder;
e qan verra lo sendeman al ser
ve·n posca un tal aval pel cors descendre
qe·os faza·l cul escirar e 'sconscendre.

BdT 461,83

Dieus vos sal, dona, de pretz sobeirana,
e vos don gaug e vos lais estar sana;
e mi lais far tan de vostre plazer
que·m tengas car segon lo mieu voler;
aissi·m podetz del tot guisardon rendre
e, s'anc fis tort, ben me·l potetz quar vendre.

Ora, che *BdT* 461,82 sia un *contrafactum* parodico di *BdT* 461,83 è a mio avviso evidente¹⁶. Almeno come ipotesi, vorrei però cercare di scandagliare se vi si possano celare altri ipotesi ‘rovesciati’, e per fare ciò mi rivolgerei alla corte estense. Arnaut, avendo soggiornato presso la corte di Calaone, aveva composto alcuni componimenti in lode di Giovanna d’Este: *BdT* 461,147, *BdT* 461,27a e *BdT* 461,209a¹⁷. Giovanna, o meglio, *Na Joana*, ricevette le lodi di svariati trovatori, basti pensare, fra gli altri, ad Aimeric de Peguilhan (*BdT* 10,17), Guilhem de la Tor (*BdT* 265,2) e Peire Guilhem

¹³ Si tratta della *cobla* iniziale del testo, tratta dall’edizione Appel (1920, 32sq).

¹⁴ Testo Carapezza (2004, 258). Degna di nota è la tradizione manoscritta del componimento all’interno del canzoniere occitano G, parte di un gruppo compatto di quattro *coblas*, «contraffatture metriche in chiave scatologica o pornografica di strofe di canzoni celebri», per cui si rimanda in generale allo studio di Carapezza (2004, 257).

¹⁵ Testo Gambino (2009, 682-685)

¹⁶ Vedi almeno Sansone (1992, 140sq).

¹⁷ Sulla paternità di Arnaut Catalan si pronuncia per primo Bertoni (1915, 19).

de Luzerna (*BdT* 344,3). L'analisi di Canettieri (1992) ci permette di vedere come il rimante *-ana* non fosse casuale, anzi, risulta determinante nell'assegnazione di una paternità a due *descortz* anonimi ma riconducibili alla corte estense (*BdT* 461,142a e *BdT* 461,144), anche in rapporto a un altro *descort*, *BdT* 133,10.

Occorre a mio giudizio prendere in considerazione due fattori: da un lato la composizione metrica dei tre *descortz* (*BdT* 133,10, *BdT* 461,142a e *BdT* 461,144) la cui prima *cobla* è riconducibile a sei versi decassillabici con rima *-ana*, in buona misura sovrapponibile alle due *coblas* prese in considerazione, dall'altro una precisa ripresa testuale, infatti «al v. 4 della tenzone [*BdT* 461,27a] si dice che Giovanna è *de preç soverana*, come in *Lai on fis pretz* [461,144] la dama era *suberana/de toç los bes*¹⁸. Tutto ciò mi porterebbe ad avanzare un'ipotesi non del tutto inverosimile, ovvero che dietro la natura parodica di *BdT* 461,82 si nasconde anche la volontà di motteggiare i componimenti in lode di Giovanna, che dovevano essere venuti a noia e per questo parodiabili, a maggior ragione riflettendo ancora una volta sulla rarità e memorabilità di un 'insistito' in *-ana*.

Si tratta, occorre precisarlo ancora, di una mera ipotesi: che la tematica scatologica fosse giunta all'orecchio del Catalan per questa via mi parrebbe una congettura alquanto suadente, anche se purtroppo difficilmente dimostrabile.

c. Arnaut, in una sua *canso* virtuosistica (*BdT* 27,2 = 27,5), affermando che il bravo 'discantante' deve usare rime e parole del testo di partenza, sfida chiunque a discantare un testo assurdo come quello che presenta. Non è da escludere che il trovatore non fosse estraneo alla medesima pratica della quale discorre, tutt'alpiù considerando che il discanto non doveva essere dissimile dalla tecnica del *contrafactum*¹⁹.

BdT 27,2 = 27,5, vv. 9-16²⁰

Dreitz fora, qui ben chantes,
qu'autruy chan non deschantes;
mas lo mieu no tem deschan
s'om no·y met dels motz del chan;

e nulhs hom be no deschanta
si 'n la rima en qu'hom chanta
non era faitz lo deschans,
per qu'es be segurs mos chans.

*Giusto sarebbe, per chi volesse ben cantare,
che non discantasse il canto altrui;
ma il mio non teme discanto,
a patto che qualcuno non vi metta le parole stesse
[del mio canto];
infatti nessuno discanta bene
se nella rima secondo la quale l'altro canta
non sarà fatto il discanto,
per cui è ben sicuro il mio canto.*

d. *BdT* 184,1 è un *contrafactum* parodico di *BdT* 238,2, *partimen* in cui Raymbaut chiede a Guionet se una donna d'alto lignaggio, corteggiata da due cavalieri di eguale valore, debba scegliere il cavaliere coraggioso ma non virtuoso oppure il virtuoso ma non coraggioso. La tenzone, basata sullo stile alto, è a sua volta *contrafactum* del

¹⁸ Canettieri (1992, 160).

¹⁹ Mi propongo di approfondire in altra sede, rimandando per ora ai contributi di Perrin (1963) e Seláf (2003).

²⁰ Testo critico e traduzione miei.

modello oitanico di Gace Brulé (*RS* 1102)²¹. Rovesciare *BdT* 238,2 significa quindi contaminare lo stile alto con ciò che sta in basso per definizione: l'escremento.

	<i>BdT</i> 184,1		<i>BdT</i> 238,2
1	Amics N'Arnauz, cent domnas d'aut parage	32	En Raÿmbaut, pros dompna d'aut linhatge
5	van outramar e son a meça via	36	duy cavallier, e son d'engal paratge
9	se per vos non, qe es per tal coven	25	que combatre no-s pot hom tota via
10	Seinger En Coms, eu ai un tal usage	3	que foron drut per atretal coven
11	c'ades manteing domnas e drudaria	9	En Guionet, domnas an en uzatge
21	si totz lo peiz no m'en ven d'agra- datge	13	bell'e valen, preyon per drudaria
	Seingner En Coms, moult es miellz per un cen		En Guionet, mout es mielhs d'agra- datge
			Aquelh vos dic que val mais per un cen ²²

3.2. *Disanima attributiva del componimento T 21,1*

Il secondo testo che abbiamo proposto si pone in netta discontinuità di tradizione rispetto al precedente. La tenzone bilingue in esame, traddita dal solo canzoniere galego-portoghese siglato B, conosciuto anche come l'apografo Colocci – Brancuti, è situata nella sezione attributiva di Alfonso X, quindi almeno per uno dei tenzonanti non si avranno dubbi. Il secondo è di nome Arnaldo.

Che vi sia unità tematica fra le due tenzioni è manifesto, soprattutto considerando la non canonicità del soggetto: se in *BdT* 184,1 il 'motore anale' doveva salvare dalla bonaccia una nave con cento donzelle dirette in Terrasanta, in *T* 21,1 il medesimo tema viene riplasmato e ampliato. Punto fermo e difficilmente poligenetico è il trasporto di cento donzelle (rispettivamente *BdT* 184,1 v. 1 e *T* 21,1 v. 24). Occorre rilevare inoltre come entrambe le tenzioni siano *contrafacta*: *T* 21,1 riprende la struttura di un componimento provenzale celeberrimo, *Quan vei l'alauzeta mover* di Bernart de Ventadorn (*BdT* 70,43). La contraffattura in *coblas doblas* (*BdT* 70,43 è *unissonans*) è presentata da Canettieri / Pulsoni (2003, 121-124) come esempio di incrocio di modelli, considerando sia la mediazione di un componimento francese anch'esso *contrafactum* dell'*alauzeta* (tenzone *RS* 294 fra Thibaut de Champagne e Baudoin, e si noti come Thibaut fosse lo zio di Alfonso X), sia la tradizione peculiare del componimento nei canzonieri misti WX, i quali ci tramandano solamente le prime due *coblas*.

Che vi sia un intento parodico nei confronti del limosino è dimostrato in due punti: il gioco di parole *vent – vanto*, con evidente richiamo al *cognomen* del trovatore²³, e l'immagine del *sison* (v. 16), ovvero la gallina prataiola, forse 'rovesciamento'

²¹ Vedi a tal riguardo gli interventi di Marshall (1980, 316-319) e Aspertti (1991, 35-44).

²² Testo Harvey – Patterson (2010, II, 671-681).

²³ Bec (1984, 159).

dell'allodola²⁴. Il *sison* emette infatti un suono che ricorda quello di un peto. Il motivo aveva avuto un discreto successo presso la corte di Alfonso X, essendo presente anche in due altri componimenti: *T* 18,27, dello stesso Alfonso, e *T* 97,2, di Martin Soarez²⁵, legato anch'egli alla corte del Sabio.

La parodia scatologica di Bernart de Ventadorn non era del resto nuova: *Can la frej'aura venta* (*BdT* 70,37) diviene *Quand lo pels del cul li venta* (*BdT* 461,202)²⁶.

4. Conclusioni

Per maggiore chiarezza nell'esposizione, vorrei presentare gli indizi nuovi che mi porterebbero ad assegnare un'unica paternità ai due tenzonanti Arnaut = Arnaldo nelle tenzioni *BdT* 184,1 e *T* 21,1:

- il componimento *BdT* 27,2 = 27,5 lascia forse intendere che Arnaut Catalan fu abile nel *deschan*, la cui semantica poteva variare dall'accezione puramente tecnica fino al significato di *contrafactum* parodico;
- Arnaut Catalan fu autore di *contrafacta*, per di più di componimenti di trovatori frequentanti le medesime corti;
- le due tenzioni sono entrambe *contrafacta* parodici;
- se per l'ipotesto scatologico di *BdT* 184,1 qualche dubbio sussiste circa il contatto con il componimento *BdT* 461,82 (ma sul legame con la *canso* di Cadenet non vi sono incertezze), per *T* 21,1 non è assurdo pensare che Bernart de Ventadorn fosse irriso già da tempo, considerata la facilità di dileggio insita nel *cognomen* (fatto testimoniato, fra l'altro, dalla contraffattura parodica di *BdT* 461,202).

Per quanto riguarda la cronologia delle due tenzioni, relativamente a *BdT* 184,1 non si hanno incertezze nello stabilire il *terminus ante quem*: Raimondo Berengario V morì infatti nel 1245. Qualche difficoltà viene posta dalla datazione di *T* 21,1, ma grazie ad un documento del 1238 che menziona con altri trovatori proprio Arnaut Catalan in terre valenciane, ci sarà forse permesso di retrodatare la composizione (1238-1248): Arnaut presentò all'Infante Alfonso un tema già proposto nella corte provenzale²⁷. Ad oggi, tuttavia, è ancora difficile discernere, dietro al generale impianto parodico delle crociate, quale sia il fatto storico preciso a cui si fa riferimento²⁸.

²⁴ Non condivido la riduzione del significato di questa parodia a semplice disprezzo mostrato da entrambi gli attanti nei confronti della poesia occitanica, per cui vedi Rossel (2006, 243).

²⁵ Vedi anche la voce relativa nel dizionario letterario di Lanciani – Tavani (1993).

²⁶ Vedi in generale la nota al testo di Marcenaro (2006, 68-71).

²⁷ Quanto alla datazione delle opere, l'ultima analisi viene fornita da Marcenaro (2012, 9), grazie alla quale molti dubbi vengono dissipati e si pone più chiarezza circa il passaggio verso la corte del Sabio. Colgo l'occasione per ringraziarlo del suggerimento.

²⁸ Pellegrini (1962, 189) pensa ad esempio «in linea puramente d'ipotesi, e con ogni riserva [...] al periodo della sesta o a quello della settima crociata: [al]la spedizione in Egitto e [al] la prigionia di Luigi IX di Francia (1248-54), e [al]la spedizione dello stesso contro gli Arabi di Tunisi (1270). [...] Propendo per il primo periodo, anche perché nella spedizione d'Egitto Luigi IX fu accompagnato dalla moglie, che avrà avuto verosimilmente un seguito di dame, e perché dopo la conquista di Siviglia (1248), nel corso della quale si vide per la prima volta in

Che dietro alle due tenzioni prese in esame vi sia una medesima mano e che sia da identificare con quella di Arnaut Catalan, è a questo punto probabile: l'esperto 'contraffattore' è riuscito a riproporre un suo pezzo forte (la nave a vento di peti) presso l'ultima corte del suo viaggio poetico, donandoci un bellissimo esempio di tenzone bilingue che, dietro la lettera quanto mai oscena, lascia però intravedere un abile riplasmo degli ipotesti parodizzati e un sapiente e florido dialogo con i modelli.

Université de Rome 'La Sapienza'

Luca GATTI

Bibliografia

- Appel, Carl, 1920. *Der Troubadour Cadenet*, Halle, Niemeyer.
- Asperti, Stefano, 1991. «Contrafacta provenzali di modelli francesi», *Messana* 8, 5-49.
- Bec, Pierre, 1984. *Burlesque et obscénité chez les troubadours. Pour une approche du contre-text médiéval*, Paris, Stock.
- Bertoni, Giulio, 1915. *I trovatori d'Italia. Biografia, testi, traduzioni, note*, Modena, Orlandini.
- BEdT: Bibliografia Elettronica dei Trovatori – v.2.5 – 2012 w3.uniroma1.it/bedt/BEdT_04_25/index.aspx.
- Blasi, Ferruccio, 1937. *Le poesie del trovatore Arnaut Catalan*, Firenze, Olschki.
- Canettieri, Paolo, 1992. «*Na Joana* e la sezione dei *descortz* nel canzoniere provenzale N», *Cultura neolatina* 52, 139-165.
- Canettieri, Paolo / Pulsoni, Carlo, 2003. «Per uno studio storico-geografico e tipologico dell'imitazione metrica nella lirica galego-portoghese», *La lirica galego-portoghese*, Roma, Carocci, 113-165.
- Carapezza, Francesco, 2004. *Il canzoniere occitano G (Ambrosiano R 71 sup.)*, Napoli, Liguori Editore.
- Cluzel, Irénée M., 1957-58. «Princes et troubadours de la maison royale de Barcelone-Aragon», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona* 27, 321-373.
- Frank, István, 1949. «Les troubadours et le Portugal», *Mélanges d'études portugaises offerts à M. Georges Le Gentil*, Lisboa, Instituto para a Alta Cultura, 201-226.
- Frank, István, 1953-57. *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, Paris, Champion.
- Gambino, Francesca, 2009. *Salutz d'amor. Edizione critica del corpus occitanico*, Roma, Salerno.
- Guida, Saverio, 1983. *Jocs poetici alla corte di Enrico II di Rodez*, Modena, Mucchi.
- Harvey, Ruth / Paterson, Linda, 2010. *The troubadour tensos and partimens. A critical edition*, 3 voll., Cambridge, Brewer. «où vous référez-vous à cette édition?»
- Lanciani, Giulia – Tavani, Giuseppe, 1993. *Dicionário da literatura Medieval galega e portuguesa*, Lisboa, Caminho.

azione una flotta castigliana, Alfonso organizzava un assalto al Marocco.»

- Marcenaro, Simone, 2006. *Canti di scherno e maledicenza*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- Marcenaro, Simone, 2012. *Canzoniere: poesie d'amore, d'amico e di scherno. Pero García Bur-galés*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- Marshall, John H., 1980. «Pour l'étude des contrafacta dans la poésie des troubadours», *Romania* 101, 289-335.
- Pellegrini, Silvio, 1962. «Arnaut (Catalan ?) e Alfonso X di Castiglia», *Saggi e ricerche in memoria di Ettore Li Gotti*, Palermo, Centro di Studi Fil. e Ling. Siciliani., II, 480-486.
- Perrin, Robert H., 1963. «Descant and Troubadour Melodies: A Problem in Terms», *American Musicological Society Journal* 16, 313-324.
- Pillet, Alfred/Carstens, Henry, 1933. *Bibliographie der Troubadours*, Halle, Niemeyer (ristampa New York 1968).
- Pulsoni, Carlo, 2001. *Repertorio delle attribuzioni discordanti nella lirica trovadorica*, Modena, Mucchi.
- Rossel, Antoni, 2006. «Les *Cantigas de Santa María*: stratégie et composition, de l'élément métrique à l'élément idéologique», *L'espace lyrique méditerranéen au Moyen Âge: nouvelles approches*, Université de Toulouse – Le Mirail, Presses Universitaire du Mirail, 231-250.
- Sansone, Giuseppe E., 1992. *I trovatori licenziosi*, Milano, ES.
- Seláf, Levente, 2003. «Frère mineur ou frère cadet? *Cor ay e voluntats*: rapports d'imitation d'une chanson religieuse provençale», *Revue des Langues Romanes* 112, 61-72.
- Spanke, Hans, 1955. *G. Raynauds Bibliographie des altfranzösischen Liedes, neu bearbeitet und ergänzt von H. S.*, Leiden, Brill.
- Stroński, Stanisław, 1906. *Le troubadour Elias de Barjols*, Toulouse, Privat.
- Tavani, Giuseppe, 1967. *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*, Roma, Edizioni del l'Ateneo.

La parole de l'Autre dans les récits de voyage des XIV^e et XV^e siècles

Au début du XIV^e siècle, les guides de voyage qui avaient cours jusqu'alors deviennent peu à peu plus personnels et laissent place à de véritables récits, qui se distinguent, comme le remarque Jean Richard, par le fait que le narrateur « entend faire connaître sa propre *peregrinatio* » (Richard 1996, 23).

Lorsqu'il décide de mettre par écrit son périple, le voyageur occupe donc plusieurs rôles : « il est celui qui raconte (le narrateur), celui qui témoigne grâce à ce que son voyage lui a permis de voir et d'entendre (le témoin), et aussi dans une certaine mesure celui qui se raconte (le héros) » (Guéret-Laferté 1994, 111-112). La situation narrative dans les récits de voyage est néanmoins souvent plus complexe. En effet, le voyageur peut avoir eu recours à un tiers pour le passage à l'écrit ou bien il peut également se diluer dans un ‘nous’ rendant problématique l'identification exacte du narrateur.

Dans *Sur les routes de l'Empire mongol. Ordre et rhétorique des relations de voyage aux XIII^e et XIV^e siècles*, Michèle Guéret-Laferté analyse la présence du narrateur dans le récit de voyage en la confrontant aux cinq fonctions du narrateur, mentionnées par Gérard Genette dans *Discours du récit*, qu'elle adapte aux particularités du genre étudié. Elle remarque, en ce qui concerne la fonction narrative, qu'un pacte se noue entre le narrateur et son lecteur dans le récit de voyage :

La relation de voyage se caractérise par le pacte référentiel que d'entrée de jeu le narrateur scelle avec son lecteur : « je vais vous raconter ce que j'ai vu » (Guéret-Laferté 1994, 112).

Le lecteur est donc amené à lire le récit de l'expérience individuelle du voyageur. Le discours du narrateur est central mais celui-ci se fait également parfois le relais de la parole des Autres et c'est ce qui précisément va nous intéresser. Notre communication se propose donc de mettre en lumière les variations de la parole de l'Autre dans les récits de voyage des XIV^e et XV^e siècles directement écrits en moyen français à travers ces questions : pourquoi le narrateur-voyageur, bien qu'il raconte un itinéraire personnel, a-t-il recours à des intermédiaires ? Comment cette parole de l'Autre est-elle portée à la connaissance du lecteur et dans quelles proportions ? Quand le narrateur-voyageur décide-t-il de se retrancher derrière des sources livresques ou folkloriques ? Nous postulons que l'étude de la parole de l'Autre, sa place et sa fonction offre un angle d'observation intéressant pour cerner l'évolution du récit de voyage et notamment la question de son individualisation.

1. Les situations narratives des récits de voyage

L'on pourrait être tenté de penser que la voix dominante que l'on entend dans le récit de voyage, à savoir celle du voyageur-narrateur, est bien plus facile à cerner que dans la fiction, dans la mesure où narrateur, auteur et personnage ne sont qu'une seule et même personne. Cette situation narrative est relativement analogue à celle de l'autobiographie. Il ne faudrait néanmoins pas perdre de vue que la narration est nécessairement postérieure au voyage et que l'écart entre le voyage et le récit est plus ou moins important selon les voyages. Certains pèlerins écrivent au jour le jour, l'anonyme parisien par exemple, tandis que d'autres écrivent bien des années après avoir voyagé, comme c'est le cas de Ghillebert de Lannoy. Or, l'un des objectifs affichés du récit de voyage est de rendre compte d'un itinéraire, de mimer le réel en quelque sorte. Comment peut-il y parvenir complètement quand des années séparent la date du voyage et la date d'écriture ?

D'autre part, nous sommes parfois confrontés à ce que Nicole Chareyron a désigné comme une « dichotomie entre l'instance agissante et l'instance pensante » (Chareyron 2013, 230). Autrement dit, il arrive que le rédacteur ne soit pas l'acteur principal de la relation voire qu'il n'ait pas pris part au voyage. La présence de cet intermédiaire aura un impact plus ou moins important sur la narration en fonction du rôle qu'il a joué.

La situation narrative mérite d'être éclaircie pour au moins deux ouvrages de notre corpus. Nous les présentons selon les degrés d'influence du tiers, du moins influant au plus influant.

L'écriture du récit d'Ogier d'Anglure, qui serait parti en Terre Sainte en 1395, aurait été confiée à un scripteur, son serviteur ou celui de son beau-père, le seigneur de Sarrebruck. Néanmoins, dès les premières lignes du texte, c'est bien le seigneur champenois qui est présenté comme étant l'acteur principal du voyage. Le narrateur choisit de se diluer dans un nous collectif. Dès lors, on ne peut pas parler de relais supplémentaire de l'information mais plutôt de situation narrative floue. On peut légitimement s'interroger sur les rôles de chacun : Ogier d'Anglure est-il intervenu dans l'écriture ? A-t-il, par exemple, procédé à des sélections d'informations, ne serait-ce que ponctuellement ?

Le Canarien raconte l'expédition dirigée par Jean de Béthencourt et Gadifer de la Salle, partis de La Rochelle en 1402, aux Canaries. On conserve aujourd'hui deux manuscrits du *Canarien* qui diffèrent sur bien des points. On peut supposer qu'ils seraient deux versions distinctes du même original, aujourd'hui perdu, qui aurait été rédigé par des clercs, Pierre Boutier, peut-être le chapelain de Gadifer de La Salle, et Jean Le Verrier, chapelain de Jean de Béthencourt. Chacune de ces copies se présente en effet comme un plaidoyer en faveur de l'un ou l'autre des capitaines. Il serait ici hors de propos de donner toutes les raisons de la discorde qui éclata entre les deux hommes. Disons simplement que Jean de Béthencourt a su récolter toute la gloire de la conquête en particulier auprès du souverain d'Espagne et que cela a

fortement déplu à Gadifer de la Salle. Il résulte donc de cette discorde deux copies différentes car les intérêts des deux hommes étaient opposés : Gadifer, se considérant comme la victime de Jean de Béthencourt, se présente comme tel dans sa version tandis que Jean de Béthencourt met plutôt l'accent sur la conquête en reléguant Gadifer au second plan.

Essayons de rendre compte de la situation narrative. Le premier niveau de narration serait donc celui des clercs. Néanmoins, ont-ils écrit ensemble ou l'un après l'autre ? Quel est le rôle de chacun ? Rien dans les textes ne permet réellement de l'éclaircir. Voilà comment ceux-ci se présentent dans la version de Jean de Béthencourt :

Et nous, frere Pierre Boutier, moine de Saint Jouyn de Marnes, et Jehan Le Verrier, prestre et serviteur du dit Bethencourt dessus nommés, avons commencié à mestre en escrit le plus des choses qui luy sont advenues à son commencement, et aussi la maniere de son gouvernement, dont nous pouvons avoir eu vraie congoissance de ce qu'il se party du royaume de France jusque au XIXe jour d'Avril mil CCCC et six, que le dit Bethencourt est arrivé es isles de par dessa: et la en advent est venue l'escripture en autres mains, qui la poursuivront jusques à la fin de sa conqueste (BETHENCOURT, *Livre nommé Le Canarien A.C.P.T.*, c. 1490, 13).

La formulation : « est venue l'escripture en autres mains, qui la poursuivront jusques à la fin de sa conquête » est assez ambiguë et a fait couler beaucoup d'encre. S'agit-il d'un relais entre les prêtres, Pierre Boutier ayant rédigé la première partie et Jean le Verrier la seconde ou bien les clercs désignent-ils une intervention extérieure non déterminée ?

Quoi qu'il en soit la situation narrative est complexe : les scripteurs, dans un premier temps, sont au moins deux. Si l'on considère qu'une version commune, écrite par les clercs, a réellement existé, il est possible de dégager un deuxième niveau de narration : celui de la réécriture des textes au profit de chacun de conquérants. Des éléments permettent de penser que Gadifer de la Salle est probablement lui-même le remanieur de la copie qui est à son avantage. Il l'aurait écrite en 1419 pour la remettre ensuite au Duc de Bourgogne. C'est le neveu de Jean de Béthencourt qui se serait chargé de réajuster la version favorable à son oncle en 1490. Cette intervention, effectuée fort tardivement et, qui plus est, par une personne n'ayant pas participé à l'expédition, a forcément affecté le texte.

Avant d'étudier un récit de voyage et plus particulièrement sa situation narrative, il paraît indispensable d'analyser le plus précisément possible les différents relais de transmission du texte qui ont pu l'affecter d'une manière ou d'une autre. Si cette remarque est valable pour les textes médiévaux dans leur ensemble, elle l'est particulièrement pour les récits de voyage car leur but est d'apporter un témoignage sur l'ailleurs : il est donc important que ce soit celui qui a vu le plus directement possible qui transmette.

2. La parole de l'Autre : témoignage sur l'Ailleurs

Intéressons-nous maintenant aux autres voix que les narrateurs font intervenir, ce qui constitue un autre maillon, un autre étage de la transmission de l'information dans les récits de voyage, en mettant pour l'instant de côté la question des sources livresques ou folkloriques.

Nous avons vu que la fonction testimoniale est constitutive des récits de voyage. En effet, le voyageur a fait l'expérience de l'ailleurs, il ne cesse donc d'affirmer que ce qu'il dit est vrai. C'est ce que Roland Le Huenen appelle « le topo de la transparence du discours » (Le Huenen 1990, 16). Cela est bien entendu à relier à la notion de pacte que le narrateur contracte avec ses lecteurs en s'engageant à raconter ce qu'il a vu ou entendu. C'est pour cela que le voyageur n'aura de cesse de rappeler qu'il a eu recours au sens visuel, ce qui garantit qu'il a eu un rapport direct avec l'élément, comme dans cet extrait :

Et iceluy chemin, lieux et passaiges avec la diversité des pays que il fault passer, mettre et rediger brievement par escript, non pas par maniere de cosmographie ou aultres descriptions artificielles, mais simplement et ainsi que les choses se sont offertes en mon entendement pendant ledict voyage par moy fait et accomply, en redigeant au soir par escript ce que le jour avois veu digne de recit, en faisant loyal registre des choses dessusdictes, sans rien y adouster ou obmettre de la vérité, ainsi que par sens oculaire pouvons le congnoistre (Voy. Hierus. S., 1480, 2).

L'engagement à dire la vérité se traduit ici par la volonté de prouver un contact le plus direct possible avec la réalité : le voyageur a vu de ses propres yeux et, pour être certain de ne pas se laisser trahir par sa mémoire ou le moins possible, il consigne le soir même ce qu'il a vu dans la journée. Si l'important pour le narrateur est de témoigner et donc de garantir un contact le plus direct avec l'information qu'il relaie, quel va donc être l'intérêt pour lui de parsemer son récit de témoignages par ouï-dire ?

Le premier élément de réponse est de nature historique, lié à la mentalité du Moyen Âge qui avait une véritable culture de l'oral, comme le rappelle Paul Zumthor (Zumthor 1993, 307) :

La tradition du haut Moyen Âge tendait à préférer le témoignage de l'oreille à celui de l'œil : trait de culture lié aux pratiques de l'oralité dominante. L'ouï-dire prenait naturellement valeur d'autorité. La vue, au mieux, confirmait. Puis sa compétence s'étend. Elle triomphera à l'époque baroque. Au XIV^e siècle, l'esprit hésite encore. A la fin du XV^e, cette modernité s'impose aux plus sûrs d'eux-mêmes : ce que l'on connaissait jusqu'ici par on-dit, on le sait maintenant pour l'avoir universellement constaté.

Cette remarque de Paul Zumthor sur la prédominance progressive de la vue est à mettre en parallèle avec l'individualisation croissante du récit de voyage. En effet, le narrateur-voyageur, en attestant avoir vu, se porte garant et place bien au premier plan *son* expérience. Il y a donc « primauté du visuel » (Le Huenen 1990, 17), pour reprendre les mots de Roland Le Huenen, mais aussi primauté de l'expérience personnelle, ce qui participe de l'évolution du récit de voyage. -

Le témoignage par oui-dire va également permettre au narrateur de garantir ce qu'il avance, lorsqu'il estime, notamment, qu'un tiers est plus qualifié que lui pour apporter de l'information. L'intervention de l'Autre fait dans ce cas autorité. Il est alors souvent identifié et désigné par son champ de compétence. Il peut être par exemple marin, marchand ou encore religieux. Cependant, comment le narrateur peut-il se porter garant du discours de l'autre ? S'il ne peut pas garantir totalement l'information, il peut en revanche garantir la fiabilité de sa source en précisant, par exemple, qu'il lui accorde toute sa confiance. Il faut également qu'il s'efforce de trouver un témoin ayant lui-même vu directement l'élément qu'il mentionne. C'est important car sinon, le risque est grand de voir les relais se multiplier jusqu'à une perte du référent (Guéret-Laferté 1994, 174-178), comme dans cet extrait du récit de Pierre Barbatre (BARBATRE, *Voy. T.-C. P.*, 1480, 165) :

D'autre part nous fust dit a Candie, par ung jeune compaignon marchant, lequel s'estoit trouvé en Poulle a sainct Nicollas du Bar, et affermoit avoir veu ung homme de Picquardie ou de Bourgoingne qui demourat a present a Paris. Et c'estoit trouvé en une noise en laquelle ung homme avoit esté tué et dont iceluy avoit eu pardon, et pour penitance luy estoit chargé aler audit sainct Nicolas en voyage : et lequel pelerin luy avoit dit, juré et affermé sur ledit voyage que novelles certaines estoient venus a Paris comme nostre sire le Roy avoit perdu XI, mille hommes auprès de Tournay contre les Flamencz, et que a leur aide estoient les Engloys, les Bretons, les Espaingnos et aultres : non obstant leur puissance le Roy avoit eue victoire et gaigné le champ et qui mandoit par tout le royaulme gens a toute puissance, desquelles nouvelles nous fusmes bien esbahis etc.

Pierre Barbatre apprend de la bouche d'un jeune compagnon marchand rencontré à Candie (Héraklion) que le Roi de France avait subi une défaite à Tournay. Or, cette information, lui-même la tient d'un homme originaire de Picardie ou de Bourgogne mais résidant à Paris, qui l'a quant à lui apprise d'une source très diffuse et non renseignée. On sait seulement qu'il s'agit pour ce dernier informateur d'une « nouvelle certaine ». En précisant que le contact le plus direct réside à Paris, en hésitant dans l'origine de son contact (Picardie ou Bourgogne) et en insistant sur les verbes garantissant le témoignage (« jurer », « affermer »), Pierre Barbatre montre sa volonté de transparence afin de garantir au mieux l'information rapportée dans son récit. On le voit bien, même dans ce cas précis où les relais de l'information sont multiples, il est primordial pour le narrateur-voyageur de se porter garant de l'information qu'il relaie.

Mais le narrateur peut également juger utile de rapporter une information pour la contredire ou plus communément pour la mettre à distance. Il a alors recours le plus souvent à des informateurs anonymes dont les paroles sont introduites par un vague « on dit », formant ainsi une masse indéterminée (Chareyron 2013, 212-214), sorte de rumeur qui peut même être contradictoire, comme dans ce nouvel extrait du texte de Pierre Barbatre (BARBATRE, *Voy. T.-C. P.*, 1480, 118) :

On dict que ladite ville a esté destruittre par ung dragon lequel estoit pres de la en une caverne ou rocq sus la mer, et pour certain n'y demeure personne.

Notre corpus confirme bien la constatation de Paul Zumthor : la vue est en effet perçue comme étant le sens permettant de garantir au mieux l'information. L'expérience du voyageur est donc au tout premier plan. Il convoque néanmoins la parole de l'Autre pour apporter des informations qu'il n'a pu obtenir directement. Le narrateur-voyageur peut alors soit garantir la fiabilité de son informateur soit prendre de la distance avec ses propos.

3. L'insertion de la parole de l'Autre et ses modalités

3.1. Développement de la parole de l'Autre : le récit enchâssé

Du simple mot au récit enchâssé, la parole de l'Autre apparaît dans ses proportions les plus variées et elle s'inscrit dans le récit selon toutes ses modalités : du discours rapporté narrativisé au discours direct. Le plus souvent elle s'étend sur quelques lignes, quand sa fonction se limite simplement à apporter un témoignage supplémentaire, qu'il soit attesté ou mis en doute par le narrateur.

Pourquoi le narrateur décide-t-il de laisser entendre une autre voix que la sienne sur plusieurs pages, imposant ainsi une pause dans le récit des étapes du voyage ? Pourquoi décide-t-il subitement de détourner son récit de son but premier ?

Georges Lengherand, lorsqu'il se trouve en Égypte, ne manque pas d'évoquer le Nil. Il précise que sa crue, dont dépend l'agriculture égyptienne, est soumise au bon vouloir du prêtre Jean, ce roi légendaire auquel on a successivement attribué un royaume au-delà de la Perse puis en Abyssinie. Il choisit alors de porter à la connaissance du lecteur une histoire qu'un Vénitien, qu'il qualifie de « *très homme de bien crestien* » (LENGHERAND, Voy. G., 1486-1487, 185), lui aurait rapporté à propos d'une visite rendue par l'ambassadeur du prêtre Jean au sultan d'Égypte (LENGHERAND, Voy. G., 1486-1487, 185-188). Ce récit enchâssé commence par l'exposition du rituel accompagnant la réception des ambassadeurs. Cette description a-t-elle été apportée par le Vénitien ou est-elle à mettre au crédit du narrateur qui, informé par ailleurs de cette coutume, la transmet à son lectorat pour qu'il puisse comprendre la suite ? Rien dans le texte ne permet de le déterminer avec certitude.

Une fois le passage en revue du rituel terminé, le récit de la visite de l'ambassadeur reprend. Celui-ci brave les conventions et arbore une attitude orgueilleuse voire aggressive envers le sultan. Leur échange – 3^e strate de la parole – est d'ailleurs rapporté sous forme de discours direct afin de préserver son dynamisme et de montrer le plus clairement possible l'attitude dominatrice de l'ambassadeur. Cette stratégie de narration a-t-elle été élaborée par le Vénitien ou par Georges Lengherand lui-même, dans un souci d'accrocher le lecteur ? Cette question se pose également pour la mise en suspens : les lecteurs, tout comme le sultan lui-même, se demandent pourquoi l'ambassadeur agit ainsi. Ce que nous apprendrons seulement à la fin de l'échange. L'enjeu de sa visite est de taille puisqu'il s'agit de permettre aux pèlerins chrétiens de pouvoir continuer à accéder au Saint Sépulcre sans encombre et gratuitement. Pour arriver à ses fins, l'ambassadeur a recours au chantage : si le sultan ne lui donne pas

satisfaction, le prêtre Jean empêchera les crues du Nil et l'Égypte sera ainsi plongée dans la famine.

Ce récit du Vénitien, parce qu'il fait connaître aux Occidentaux des rituels de la cour égyptienne et qu'il met en scène deux personnages exotiques, a probablement une fonction ornementale. En outre, par sa dramatisation, il entend capter l'attention des lecteurs. Mais il joue sans doute avant tout un rôle idéologique : montrer que l'Égypte, puissance musulmane, est en fait dominée par un souverain chrétien qui tient entre ses mains la vie du peuple en contrôlant les crues de son fleuve nourricier. Dans un climat politique encore fortement marqué par les Croisades, ce n'est pas négligeable. Nous pouvons ainsi affirmer que quand le narrateur cède la parole dans de larges proportions à un autre personnage, l'objectif de son intervention dépasse celui du témoignage classique.

3.2. *La langue de l'Autre : les xénismes*

Le voyageur peut également se faire écho de l'Autre quand surgissent sous sa plume des mots étrangers à sa langue. Il s'agit alors du xénisme, c'est-à-dire un emprunt qui n'a pas encore été intégré à la langue (Guérin 2003, 9).

Étant donné que le voyageur-narrateur dispose de bien des procédés de nomination, pour désigner une réalité extérieure à sa culture, quand va-t-il choisir de recourir au xénisme ?

Selon Olivia Guérin qui a étudié les processus de nomination des référents non répertoriés dans quelques récits de voyage en Afrique du XX^e siècle, le narrateur-voyageur recourra aux xénismes quand il voudra faire ressortir les particularités du référent nouveau, c'est-à-dire quand il voudra rendre compte de l'altérité sans l'adapter à la culture de son destinataire ou la gommer (Guérin 2003, 7-12). Ce sont alors les voyageurs qui auront été réellement confrontés à l'altérité et qui voudront la faire connaître aux lecteurs qui emploieront ce genre de formes.

L'auteur qui a le plus affectionné les xénismes est sans aucun doute Bertrandon de La Broquière. Certains, qui sont aujourd'hui plutôt à classer parmi les emprunts, comme par exemple *yaourt*, *caviar* et *kaïmac*, sont sous sa plume les premières attestations référencées (DMF, TLFi).

Pourquoi cet auteur a-t-il plus qu'un autre de notre corpus employé des xénismes ? Bertrandon de La Broquière, sous couvert d'effectuer un pèlerinage, était en fait chargé d'une fine enquête de terrain. Il a vécu avec les Turcs et a pratiqué leur langue. Il a donc été plongé dans la culture orientale. Les autres pèlerins, quand ils arrivaient en Terre Sainte, restaient groupés et ils effectuaient plus un voyage dans le passé biblique qu'un voyage en Palestine (Surdel 1982, 325-329).

Assurément, il y a une volonté d'exotisme derrière l'emploi de ces xénismes surtout lorsqu'il existe un équivalent en français du mot étranger employé. Racontant une soirée bien arrosée, Bertrandon de La Broquière précise par exemple qu'un de ses hôtes le désigne par le terme turc « *kardays* », aujourd'hui « *kardeş* », l'équivalent

en français de *frère*. Probablement le mentionne-t-il pour montrer sa bonne intégration parmi les Turcs :

Ilz commencerent estre mal contentz de moy pour ce que je ne buvoye comme eulx et leur sambloit que je leur faisoye grant tort. Adont l'un d'eulx de qui j'estoye le plus acointé lequel me appelloit kardays, c'est à dire frere, dist qu'il beaueroit pour moy affin que les aultres fussent contens de moy. Il beut à son tour et au mien jusques ad ce que la nuyt vint qu'il nous en failly aler à nostre kan... (LA BROQUIÈRE, Voy. Outr. S., c.1455-1457)

Déterminer la fréquence des xénismes dans une œuvre est un bon repère pour estimer la confrontation et l'ouverture à l'altérité du voyageur. Les xénismes sont nombreux dans l'œuvre de Bertrandon de la Broquière car ce voyageur, d'une part, a vécu aux côtés des Turcs et, d'autre part, est soucieux de rendre compte de l'altérité telle qu'il l'a observée. Il va donc employer des xénismes et émailler son récit d'expériences personnelles.

L'on voit bien que la représentation de la parole de l'Autre est symptomatique de la personnalisation des récits de voyage. En effet, les narrateurs-voyageurs vont avoir de plus en plus à cœur de raconter leurs itinéraires personnels et ce faisant, ils vont parsemer leurs récits d'anecdotes personnelles, dans lesquelles ils laissent une place à la parole des Autres. Souhaitant rendre compte de leurs propres parcours, ils vont devoir procéder à une mise en récit où ils vont jouer sur toute la gamme de la représentation des paroles.

4. L'intertexte des récits de voyage

Ce que nous entendons par parole de l'Autre peut également se décliner autrement dans nos récits. Les narrateurs-voyageurs vont en effet parfois succomber à la tentation d'intégrer des pans entiers d'autres œuvres : autres récits de voyage ou des fragments d'encyclopédie. C'est ce que remarque Jean Richard (Richard 1996, 40) :

Certains auteurs du XV^e siècle finissent par donner à leurs ouvrages la forme de véritables compilations, en incorporant à leur propre relation des textes entiers empruntés à d'autres sources, tantôt sous une forme qui individualise chacun de ceux-ci, tantôt de façon plus élaborée.

Pourquoi les voyageurs-narrateurs, alors qu'ils ont à cœur de se porter garants de leurs récits ont-ils recours à d'autres sources, qui plus est, la plupart du temps, sans les nommer, jusqu'à parfois devenir de véritables compilateurs ? Nous mettons là le doigt sur un paradoxe du récit de voyage : il veut dire le monde de manière transparente et en même temps, il est éminemment dialogique. -

Selon Paul Zumthor, comme les voyageurs étaient conscients de rapporter des faits extraordinaires, à peine croyables, ils incorporaient d'autres sources à leurs récits, afin de paraître plus crédibles (Zumthor 1993, 303). Sans doute les auteurs de récits de voyage étaient-ils soumis à une double contrainte : à la fois il leur fallait rapporter de la merveille, qui était attendue du lectorat car l'Ailleurs est synonyme de

merveilles, mais, en même temps, il devait s'agir d'une merveille sans doute déjà familière à la culture européenne pour ne pas déstabiliser les lecteurs en les confrontant une altérité trop brutale, qui leur aurait paru incroyable. Introduire dans son récit une trop grande dose d'altérité est donc, selon Paul Zumthor, prendre le risque de le voir classé par le lecteur parmi les œuvres fictives. Cela peut expliquer par exemple la référence dans deux textes de notre corpus au mythe des Amazones¹.

Les premiers récits de voyage en Amérique continueront à diffuser ces mythes : Christophe Colomb croit reconnaître en Matinino, l'actuelle Martinique (COLOMB, *Journ. bord.* B., 1492-1493, 170, 177), « l'île femelle » dont il est question dans l'œuvre de Marco Polo (POLO, *Devis. mond. Ynde* M., 1298, 52-53) et de Mandeville (MANDEVILLE, *Merv. mond.* D., 1356-1357, 287, 302-303) et quelques années plus tard, André Thevet participe à son tour à la diffusion du mythe² mais, très peu de temps après son retour, il concède son erreur de jugement. Il se repend de sa trop grande crédulité en disant s'être fait berner par les autochtones.³ Un siècle environ après nos auteurs, l'expérience concrète et visuelle est encore soumise dans les récits de voyage à l'autorité livresque et culturelle même si cela commence à évoluer comme en témoigne la rétractation de Thevet.

Les voyageurs de la fin du Moyen Âge, quand ils décident de mettre à l'écrit le récit de leur voyage vont ménager une place à la parole de l'Autre. Bien évidemment, la voix dominante demeure celle du narrateur-voyageur, dans la mesure où il assure le récit de sa propre expérience de l'Ailleurs et s'en porte garant. Néanmoins, il aura parfois recours au témoignage par ouï-dire, pour diverses raisons : soit parce que l'Autre paraît plus qualifié, soit parce que le narrateur-voyageur n'assume pas certains propos et les met à distance en les déléguant à un Autre, pas toujours identifié.

Généralement circonscrite à quelques lignes, la parole de l'Autre peut dépasser sa fonction première de témoignage, quand elle s'étend sur plusieurs pages et constitue à elle seule un récit enchassé. Elle offre alors une pause dans le récit des étapes du voyage et revêt d'autres fonctions. Pour mettre à l'écrit cette voix, le narrateur-voyageur va user de toute la palette du discours rapporté. Ainsi, il va véritablement adapter son écriture à la diégèse. La voix de l'Autre se retrouve donc mise en scène

¹ Gilles le Bouvier (LE BOUVIER, *Descript. pays H.*, p.1451, 76) et Bertrandon de La Broquière (LA BROQUIÈRE, *Voy. Outr. S.*, c.1455-1457, 82) font en effet tous deux référence à un peuple de femmes vivant loin des hommes et se montrant volontiers belliqueuses.

² « Quelques uns pourroient dire que ce ne sont Amazones, mais quant à moy je les estime telles, attendu qu'elles vivent tout ainsique nous trouvons avoir vescu les Amazones de l'Asie. » (THEVET, *Fr. antarct. Amér.* P., 1557-1558, 124)

³ « Et d'autant qu'on appelle ceste rivière des Amazones, faut entendre, que ceux qui passerent le long d'icelle, se sont forgez ceste baye et belle bourde : car il n'en est rien, et n'y a Royaume ne province en ce pais là, qui soit gouverné par les seules femmes : et suis bien marry que je sois tombé en la faute de l'avoir creu, et escrit ailleurs, en ayant esté abreuvé par des Sauvages qui se font accroire de belles resveries, ainsi que fait tout peuple, oyant reciter choses qui luy apparoissent rares et estranges. A ma seconde navigation, j'ay sceu tout le contraire. » (THEVET, *Cosm. univ.* C., 1575, t. II, livre XXII, 959b-960)

et parfois celle du voyageur lui-même, qui profitera de l'occasion pour se bâtir une image valorisante.

En convoquant la parole de l'Autre et en la façonnant, le narrateur-voyageur procède bien à un véritable travail de création littéraire. Ces récits se démarquent donc des guides impersonnels pour rapporter l'itinéraire personnel d'un voyageur, déjà littérairement travaillé.

Si l'expérience individuelle domine, il y a des cas où elle est soumise à l'autorité livresque et culturelle, notamment lorsqu'il s'agit de raconter l'altérité. Les voyageurs se réfugient alors derrière des sources, soit parce qu'ils ne parviennent pas à l'appréhender, trop marqués par une culture qui les empêche de voir avec un œil neuf, soit, comme le suggère Paul Zumthor, parce qu'ils ont à cœur de ne pas heurter le lecteur qui risquerait de classer l'œuvre parmi la fiction.

Au terme de cette étude, il apparaît qu'étudier la parole de l'Autre offre bien un angle d'observation intéressant pour rendre compte de l'individualisation progressive des récits de voyage de la fin du Moyen Âge. Les auteurs vont donc raconter leur expérience de l'Ailleurs en procédant à des choix littéraires mais ils ne parviennent pas encore à se départir des sources livresques pour dire l'altérité.

ATILF-CNRS/Université de Lorraine

Capucine HERBERT

Références bibliographiques

Corpus d'étude : récits de voyage et de pèlerinage des XIV^e et XV^e siècles écrits en moyen français

- Voy. Jérus., c.1395 = Anglure, Ogier d', *Le Saint voyage de Jherusalem du seigneur d'Anglure*, ed. F. Bonnardot et A. Longnon, Paris, Firmin Didot, 1878.
- Voy. et pard. M., c.1419-1425 = Anonyme, *Un Pèlerinage en Terre Sainte et au Sinaï au XV^e siècle*, publié par H. Moranvillé, Bibliothèque de l'Ecole des Chartes, t. 66, 1905, 76-106.
- Voy. Hierus. S., 1480 = Anonyme de Paris, *Le Voyage de la saincte cyte de Hierusalem, faict l'an 1480*, publié sous la direction de Ch. Schefer et H. Cordier, in: *Recueil des voyages pour servir à l'histoire de la géographie*, Paris, éditions Ch. Schefer, 1882.
- Peler. D., 1486 = Anonyme de Rennes, *Les Pèlerins occidentaux en Terre Sainte : Une pratique de la dévotion moderne à la fin du Moyen-Âge? Relation inédite d'un pèlerinage effectué en 1486*, publié par Béatrice Dansette, *Archivum Franciscanum historicum*, Roma, Collegio S. Bonaventura, 1979, t. 72, 31-426.
- BARBATRE, Voy. T.-C. P., 1480 = Barbatre, Pierre, *Le Voyage à Jérusalem en 1480*, édition critique d'un manuscrit inédit par Pierre Tucoo-Chala et Noël Pinzuti, *Annuaire-bulletin de la Société de l'Histoire de France*, années 1972-1973, Paris, C. Klincksieck, 1974.

CAUMONT, *Voy. N.*, p.1420 = Caumont, Nompar de, *Le Voyage d'Outremer en Jherusalem de Nompar, seigneur de Caumont*, edited by Peter S. Noble, Oxford, published for the Society for the Study of Mediaeval Languages and Literature by Basil Blackwell, 1975.

LA BROQUIÈRE, *Voy. Outr. S.*, c.1455-1457 = La Broquière, Bertrandon de, *Le Voyage d'Outremer de Bertrandon de la Broquière, premier écuyer tranchant et conseiller de Philippe le Bon, duc de Bourgogne*, publié et annoté par Ch. Schefer, Paris, E. Leroux, 1892.

LANNOY, *Voy. amb. P.H.*, p.1450 = Lannoy, Ghillebert de, *Voyages et ambassades: 1399-1450*, extrait de : *Œuvres de Ghillebert de Lannoy*, recueillies et annotées par Ch. Potvin avec des notes géographiques et une carte par J. C. Houzeau, Louvain, imprimerie Lefever, 1878, 9-178.

LE BOUVIER, *Descript. pays H.*, p.1451 = Le Bouvier, Gilles, *Le Livre de la description des pays de Gilles le Bouvier, dit Berry, Premier Roi d'Armes de Charles VII, Roi de France*, ed. E.-T. Hamy, Paris, E. Leroux, 1908.

LENGHERAND, *Voy. G.*, 1486-1487 = Lengherand, Georges, *Voyage de Georges Lengherand, mayeur de Mons en Haynaut, à Venise, Rome, Jérusalem, Mont Sinaï et Le Kayre, 1485-1486*, avec introduction, notes glossaire par le Marquis Godefroy Ménilglaise, Mons, Masquillier et Dequesne, 1861.

Livre nommé Le Canarien A.C.P.P.T., c.1490 = Béthencourt, Jean / La Salle, Gadifer de, *Le livre nommé Le Canarien, textes français de la conquête des Canaries au XV^e siècle*, Sources d'histoire médiévale publiées par l'Institut de Recherche et d'Histoire des Textes, 38, Paris, CNRS Éditions, 2008.

Récits de voyage hors corpus

COLOMB, *Journ. bord. B.*, 1492-1493 = Colomb, Christophe, *Journal de bord 1492-1493*, traduction Soledad Estorach et Michel Lequerre, présentation Michel Balard, Paris, Imprimerie Nationale Éditions, collection Voyages et découvertes dirigée par Michel Mollat du Jourdin, 1992.

MANDEVILLE, *Merv. mond. D.*, 1356-1357 = Mandeville, Jean de, *Le Livre des merveilles du monde*, édition critique par Christiane Deluz, Paris, CNRS Éditions, 2000.

POLO, *Devis. mond. Ynde M.*, 1298 = Polo, Marco, *Le Devisement du monde, Livre d'Ynde*, édition critique publiée sous la direction de Philippe Ménard, Genève, Droz, 2009, tome VI.

THEVET, *Fr. antarct. Amér. P.*, 1557-1558 = Thevet, André, *Les Singularitez de la France antarctique, autrement nommée Amérique, et de plusieurs terres et isles découvertes de nostre temps*, Paris, Les héritiers de Maurice de la Porte, 1558.

THEVET, *Cosm. univ. C.*, 1575 = Thevet, André, *La Cosmographie universelle*, Paris, Guillaume Chaudière, 1575.

Bibliographie critique

Chareyron, Nicole, 2013. *Éthique et esthétique du récit de voyage à la fin du Moyen Âge*, ouvrage édité par Jean Meyers et Michel Tarayre avec la collaboration de Liliane Dulac et Pierre-André Sigal, Paris, Champion.

Guéret-Laferté, Michèle, 1994. *Sur les routes de l'Empire mongol. Ordre et rhétorique des relations de voyage aux XIII^e et XIV^e siècles*, Paris, Champion.

Guérin, Olivia, 2003. « Les processus de nomination des référents non répertoriés dans les récits de voyage : Faits de langue ou de discours ? », *L'information grammaticale* 92, 8-12.

Le Huenen, Roland, 1990. « Qu'est-ce qu'un récit de voyage ? », *Littérales* 7, 11-25.

Richard, Jean, 1996. *Les Récits de voyages et de pèlerinages*, Turnhout, Brepols.

Surdel, Alain-Julien, 1982. « Oultremer, la Terre sainte et l'Orient vus par les pèlerins du XV^e siècle », *Senefiance* 11, 325-329.

Zumthor, Paul, 1993. *La Mesure du monde. Représentation de l'Espace au Moyen Âge*, Paris, Seuil.

Dictionnaires cités

DMF=Martin, Robert (ed.), *Dictionnaire du moyen français* (DMF) 1330-1500. [ouvrage électronique consultable sur le site de l'ATILF-CNRS <<http://www.atilf.fr/dmf/>> (version 2012)], 1998-.

TLFi=Trésor de la Langue Française Informatisé, Centre Nationale de la Recherche Scientifique (CNRS) / Analyse et Traitement Informatique de la Langue Française (ATILF) / Université Nancy 2 (accessible sur Internet : <http://www.cnrtl.fr/definition>)

El trovador y la tradición: Gil Pérez Conde y la *cantiga de amor**

1. La lírica gallego-portuguesa –y, de manera particular, el género de la *cantiga de amor*– se ha visto sometida con frecuencia a valoraciones generales que, en muchas ocasiones, han determinado una visión tópica y restringida de la misma. Sin duda, los textos integrados en la ‘forme-type’ del ‘grand chant courtois’¹ han sido los más desfavorecidos en los ambientes académicos, en gran medida por la comparación constante que se ha establecido entre los mismos y sus homólogos occitanos. Este enfoque ha ocasionado que las *cantigas* hayan sido valoradas en relación a un sistema literario presidido por una ideología y unas convenciones estéticas alejadas de la realidad de la poética peninsular².

Es evidente que las *cantigas de amor* ofrecen respecto a las *cansos* provenzales una menor variedad temática y formal, así como un significado transparente, exento de la carga polémica que caracteriza a la ‘fin’amor’ desde sus inicios hasta (cuando menos) el primer cuarto del siglo XIII. Pero, como bien señaló Giuseppe Tavani, el alto grado de codificación que presentan las *cantigas de amor* encuentra su justificación en las coordenadas socio-políticas y culturales en las que salieron a la luz³. Así, la estructura centralista de las cortes del occidente ibérico mediatiza la ‘importación’ de los modelos provenzales, que ofrecen en dicha área geográfica –como en otras zonas europeas⁴– un carácter ‘neutro’. De hecho, la tradición escrita gallego-portuguesa revela que la implantación del canto cortés en las coronas de Castilla-León y Portugal fue ajena a la férvida ‘dialéctica del *trobar*’⁵, por lo que la *cantiga de amor* se presenta desprovista del peso ideológico que poseen sus congéneres occitanos. Por tanto, la valoración del corpus trovadoresco gallego-portugués exige tener presente que la codificación retórico-formal que subyace a sus poemas formó parte de una elección estética que, de manera consciente, fue asumida como paradigma literario por autores y público en un contexto concreto. En esta perspectiva, no sorprende que las élites intelectuales

* Esta contribución deriva de las actividades realizadas en el Proyecto de investigación *La lírica gallego-portuguesa en la corte de Alfonso X . II. Autores y textos* (FFI2011-25899), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad español.

¹ Bec (1977, I, 33-35).

² Cf. Beltrán (1995, 9-12).

³ Tavani (1980, 61).

⁴ Cf. Meneghetti y sus correspondientes referencias bibliográficas (1984, 165-233).

⁵ Gruber (1983).

del centro y occidente hispánicos privilegiasen una concepción denotativa del ideal amoroso, que se tradujo en el cultivo de «una poesia di carattere autoreferenziale, altamente stereotipata, che finisce col valorizzare le aspirazioni più universalistiche insite nella poesia trobadorica»⁶.

Sin embargo, el ‘isomorfismo’ de la *cantiga de amor* muestra toda su utilidad⁷ no sólo porque permite individualizar el género en el conjunto de la lirica románica, sino también porque hace emergir aquellas trayectorias individuales que intentaron dinamizar o ampliar los horizontes de la estética cortés. Así, un análisis atento de los ‘cancioneros’ de autor muestra que la observación empírica, si bien no introduce una ruptura neta con las conclusiones expresadas por los especialistas sobre el género, pone de manifiesto que el corpus⁸ ofrece una serie de realizaciones particulares que matizan las afirmaciones adquiridas por una cierta inercia en la crítica especializada⁹.

2. Entre las voces que introdujeron novedades y contrastes respecto al repertorio de temas y motivos consolidados en la tradición, destaca la del trovador portugués Gil Perez Conde¹⁰. Su producción – tres *cantigas de amor* y quince de *escarnio e maldizer* – ha sido únicamente transmitida en la última sección del apógrafo italiano *B* (*B* 1515-1532), ya que el testimonio *V* presenta en la parte correspondiente una laguna¹¹. Entre los textos del registro cortés hay dos que llaman particularmente la atención del estudioso (cf. Apéndice), no sólo porque se insertan en una línea temática minoritaria de la tradición (el dolor y resentimiento del amante por la entrada de la *senhor* en el monasterio¹²), sino, sobre todo, porque ofrecen un perfil transgresivo respecto a los otros dos poemas del corpus que se oponen al monaquismo femenino. Es el caso de las cantigas de Johan de Guilhade (*Deus! como se foron perder e matar*, *LPGP* 70,14) y Rodrigu'Eanes de Vasconcelos (*Preguntei ūa don[a] en como vos direi*, *LPGP*

⁶ Formisano (1990, 44). Conviene advertir que la homogeneidad que se percibe en los textos se difuminaría si se conservase la notación musical de los mismos. Como se recordará, los únicos ejemplares que han llegado a la actualidad con la correspondiente melodía son las seis cantigas de Martin Codax copiadas en el Pergamino Vindel (Ferreira 1986) y las siete cantigas de amor de Don Denis conservadas en el Pergamino Sharrer (1991).

⁷ Tavani (1980, 55-61 y 82-83).

⁸ Salvo indicación contraria, las cantigas se citarán con los códigos numéricos utilizados por Brea (1996), a partir de ahora abreviado como *LPGP*.

⁹ Entre los estudios realizados en época reciente sobre esta cuestión, remitimos al elaborado por Arbor (2009).

¹⁰ Algunos textos satíricos del autor indican que residió en la corte de Alfonso X, si bien la documentación histórica publicada hasta el momento sólo ha permitido recoger su presencia en el círculo de Sancho IV. Así lo confirma una carta de la cancillería real (fechada el 10 de febrero de 1286), que notifica que Gil Perez fue uno de los nobles que acompañó al monarca a su viaje a Bayonne para entrevistarse con Felipe IV. Cf. Gaibrois de Ballesteros (1922-1928, I, 92-94).

¹¹ Cf. las ediciones facsimilares de *B* (1982) y *V* (1973).

¹² En el registro aristocratizante el tema fue poco cultivado en la lirica románica de los siglos XII y XIII. Sin pretender ser exhaustivos, indicamos que sólo hemos conseguido localizar el mismo argumento en Bertran d'Alamanon (*Nuls hom non deu eser meraveilaz*, *BdT* 76,13) y Blacasset (*Se.l mals d'amors m'auzi ni m'es noisens*, *BdT* 96,10a).

140,4)¹³. Ambos textos expresan la disconformidad del trovador con la política de los linajes de consagrar las hijas a Dios dentro de unas premisas conceptuales que se pueden definir previsibles. Así, Guilhade protesta enérgicamente contra la decisión de dos doncellas nobles que han abrazado los votos religiosos y que, según su juicio, merecerían ir a la hoguera «porque foron mund'e prez desemparar» (*LPGP* 70,14, v. 6); por el contrario, Rodrigu'Eanes recurre en su cantiga a una estructura dialogada, en la que el amante encuentra consuelo en las palabras de la joven, que, tras culpar a la madre de su ingreso en el convento, proclama: «Trager-lhi eu os panos, mais non [o] coraçon» (*LPGP* 140,4, v. 6).

A la moderada carga expresiva de los textos citados, se opone la virulencia de Gil Perez Conde, que viola las normas de la ortodoxia cristiana al dirigir sendos ataques incendiarios contra Dios¹⁴. Las cantigas del portugués se incardinan en torno a un mismo eje semántico, que ve aumentada su eficacia discursiva al presentar cada texto información específica que enriquece y complementa el ‘anticredo’ del trovador.

El primero de los textos transmitido por *B* (*Ja eu non ei por quen trobar*) arranca con un íncipit que anuncia la privación de la amada y sus consecuencias negativas en la actividad poética del trovador¹⁵. Si los versos iniciales del texto podrían hacer pensar que la falta de motivación para cantar obedece a cualquiera de los presupuestos tradicionales de la lírica cortés (que, generalmente, giran en torno a los manidos tópicos de la crueldad y desamparo de la dama), el verso 5 rompe con la linearidad de la tradición al proclamar la verdadera causa de la ruptura del binomio *trobar - amar*: Dios se ha apoderado de la *senhor* del poeta. A partir de este segmento textual se produce un cambio brusco de tono, un ataque sin contemplaciones al poder divino, orientado hacia el *vituperium* y la blasfemia. En la argumentación de su causa, el autor recurre al *exemplum* procedente de las Sagradas Escrituras para tomar partido por la figura del mismísimo Satanás. Sin lugar a dudas, no había mejor forma de atacar al adversario que poniendo en escena a su enemigo por antonomasia. Para el caso específico sobre el que versa la cantiga (una apropiación intolerable), Gil Perez encuentra el adecuado paralelismo para su ofensiva en el ilícito hurto sufrido por su rival: se trata del pasaje del *Apocalipsis*¹⁶ (anticipado en Is. 14, 12-14) que narra como *o demo maior* preten-

¹³ Para la biografía de ambos trovadores, vid. Oliveira (1994, 362-363 y 428-429).

¹⁴ Como puede comprobarse en Gouiran (1993), es manifiesta la singularidad de estas cantigas respecto a aquellos textos occitanos en los que los trovadores contestan la figura divina.

¹⁵ Sobre el motivo del ‘canto por amor’ en los *trouvères*, véase Dragonetti (1979, 142-152). Para un estudio del *topos* y sus implicaciones ideológicas en las líricas occitana, oitánica y siciliana, consultese Meneghetti (1984, 167-233). Para la lírica gallego-portuguesa, cf. Beltrán (1995, 67-69).

¹⁶ El paso del texto sagrado que subyace a los versos de la cantiga es el siguiente: «Et signum magnum apparuit in caelo: mulier amicta sole, et luna sub pedibus ejus, et in capite ejus corona stellarum duodecim: et in utero habens, clamabat parturiens, et cruciabatur ut pariat. Et visum est aliud signum in caelo: et ecce draco magnus rufus habens capita septem, et cornua decem [...]; et draco stetit ante mulierem, quae erat paritura, ut cum peperisset, filium ejus devoraret. Et peperit filium masculum, qui recturus erit omnes gentes in virga ferrea: et raptus est filius eius ad Deum et ad thronum eius. Et mulier fugit in solitudinem ubi habebat

dió apropiarse del trono destinado a Cristo (Lc. 1, 32-33). La curiosa referencia a dicho episodio del Nuevo Testamento – que no encuentra paralelos en las restantes liricas románicas – no presupone un contacto directo del autor (y su público) con la Biblia, sino que, probablemente, como acontece en muchas otras ocasiones, procede de una relación indirecta con el texto sagrado a través de la escuela, la liturgia o la predicación. De hecho, en el ciclo anual del tiempo litúrgico, el *Apocalipsis* se leía desde Pascua hasta Pentecostés, y algunas de sus perícopas también constituían la lectura central de festividades concretas (como, por ejemplo, la de San Miguel, que está íntimamente relacionada con el pasaje mencionado)¹⁷. Pero, en cualquier caso, conviene subrayar que Perez Conde incrusta en su texto un pasaje bíblico, que, por su inusitada intención, destaca en el conjunto de la lirica europea medieval.

En la prosecución de su invectiva, el trovador desfigura en los versos que cierran la segunda cobla el matrimonio místico de Dios y María con una interrogación retórica llena de ironía y sarcasmo¹⁸. Como se sabe, el modelo de María como Madre y Esposa recorre toda la Edad Media¹⁹. Si no hay dudas de que el siglo XII fue (con Bernardo de Claraval a la cabeza) la centuria de la Virgen, en las cortes de la Península Ibérica, y de manera especial en Castilla, el siglo XIII fue el que marcó el fulcro literario de la devoción mariana, como muestran las compilaciones de Gonzalo de Berceo y Alfonso X. Precisamente, en las *Cantigas de Santa María*, surge en diversas ocasiones la condición de María como esposa del Verbo Encarnado, entre las que, a modo de ejemplo, sobresale el célebre dístico «Virgen Madre groriosa / de Deus filla e esposa», o los diáfanos versos «Mas aquesta Virgen amou Deus atanto / que a emprenhou do Espírito Santo [...] / e ben semella de Deus tal drudaria»²⁰. En un ambiente intelectual impregnado de cultura mariana la puesta en solfa de la dimensión esponsalicia de Dios no podía encontrar mejor ámbito de recepción.

Dios ha traicionado la confianza del trovador al robarle el bien máspreciado que tenía, de ahí su incredulidad y escepticismo ante los principios de la generosidad y amor divinos, sintetizados en el conocido enunciado evangélico *Deus caritas est* (I Jn, 4, 16). El texto se concluye con la imposibilidad de conciliación entre las partes, por lo que el trovador se limita a solicitar a su adversario una muerte

locum paratum a Deo...» (Ap. 12, 1-6). Las cursivas son nuestras. Como se sabe, la pugna se salda con la victoria de San Miguel (Ap. 12, 7-12).

¹⁷ Righetti (1955, I, 1215-1220); Martimort (1987, 159-161 y 942-950).

¹⁸ La idea de la Virgen como ‘esposa del Señor’ está presente en autores tan antiguos como Pedro Crisólogo o Prudencio. Para esta cuestión, véanse, entre otros, Warner (1991, 63-67) y Dalarun (1992, 40-41).

¹⁹ Matizamos aquí la opinión de Gouiran, que dice: «je comprends pour ma part que Dieu veut dire par là que, se passant lui-même de femme, Gil peut donc fort bien en faire autant, d'où cette très scandaleuse répartie du trovador, puisque, si la Vierge est assurément reconnue comme mère de Dieu, la notion de femme de Dieu, telle qu'il l'avance, ne me paraît pas d'une impeccable orthodoxie». (Gouiran, p. 91). En nuestro caso, consideraremos que el carácter heterodoxo de los versos tiene por finalidad cuestionar el celibato y pureza divinos.

²⁰ Mettmann (1989, III, nº 340, vv. 1-2, y nº 413, vv. 20-23).

anticipada. La cantiga finaliza con un verso que, a modo de epifonema, trae a la mente del público uno de los episodios más conocidos del Antiguo Testamento: la destrucción de Sodoma y Gomorra (Gen.19). El manuscrito carece en esta última estrofa de un verso²¹ que proporcionaría la correcta interpretación de la alusión bíblica, pero, a pesar de su carácter fragmentario, el pasaje parece acentuar la naturaleza destructora (y humana) de Dios en detrimento de su carácter divino.

El ataque a la divinidad continúa en el siguiente texto transmitido por el testimonio *B*, en el que, como pone de manifiesto el apóstrofe del verso inicial (*Deus*), el trovador opta por maldecir directamente a su rival. Desde el punto de vista conceptual la cantiga retoma el núcleo central del robo de la amada y, aunque insiste en informaciones dadas en el poema precedente (cf. la negación de la munificencia y amor de Dios hacia sus criaturas, vv. 13-24), introduce nuevas recriminaciones que, una vez más, se alejan de la ortodoxia cristiana. En este caso la figura mediadora de María es el pretexto utilizado por el trovador para fingir que no va a seguir la vía de la injuria. La aparente benevolencia del amante hacia el Dios-Hijo por amor a su Madre se desvanece de inmediato con una referencia sacrílega a la persona del Padre²². Al haber sido privado de la *senhor*, la perfección moral del trovador se ve truncada, por lo que decide alejarse definitivamente del Creador. Por otra parte, la existencia de un Dios puro que prioriza los cuidados del alma es sometida a una deformación burlesca mediante el recurso a una de las clasificaciones medievales más difundidas para las mujeres entre predicadores y moralistas²³ (*velhas feas / feras e mancebas*, vv. 20-21): la figura humana de Cristo es llevada a su extremo y, como cualquier hombre, se decanta más por la hermosura exterior de la mujer que por la belleza del alma. Como culmen del desarrollo impío del texto, la *fiinda* manifiesta la verdadera índole de aquel ‘amante’, que, una vez que se apodera de

²¹ Lapa (1970, nº 256, vv. 26-28) ha propuesto la siguiente enmienda para el verso omitido en el manuscrito (lo que, a su vez, le obliga a efectuar una adición en el último verso del texto):

Om'é: tod'aqueste mal faz
[como fez ja, o gran malvaz],
e[n] Sodoma e Gomorra.

²² En nuestra propuesta de edición optamos (al igual que Lapa) por introducir un encabalgamiento entre las dos primeras coblas del texto, por lo que hemos considerado que la oración que abre la segunda estrofa es una cláusula relativa, cuyo antecedente es el sintagma *Vosso Padre*. Sin embargo, Martínez Pereiro (1993, 215) otorga a las estrofas carácter independiente e interpreta los versos 7-8 como una interrogativa causal. Por otra parte, cabe precisar que el v. 9 (sin duda, el *locus obscurus* de la cantiga) fue enmendado por Lapa (1970, 257) en *morrera eu, se mo non coomiasse*; según su lectura, *coomiar* tendría aquí los significados «prohibir», «impedir». Martínez Pereiro propone para dicho paso la conjectura *Morrera eu, se vos com'hom'[am]asse*, legítima desde el punto de vista métrico y semántico. En nuestro caso, y a falta de una alternativa mejor, hemos optado por seguir más de cerca la lección del códice y suponer que en el proceso de copia se produjo un error por adición de la grafía ‘m’ en la forma *comomhasse*; por otra parte, hemos subsanado la hipometría del verso con la adición de la copulativa ‘e’. Nuestra interpretación provisional del pasaje es la siguiente: ‘si no Le pesase (a Santa María), muriera yo, y si Os acusase (difamase) por ello mi señora’.

²³ Casagrande (1992, 98-99).

las jóvenes, incumple las reglas básicas del servicio amoroso y las abandona al cruel encierro en el monasterio.

3. El carácter polémico de los textos de Gil Pérez Conde ocasionó que los especialistas los considerasen la mayoría de las veces *cantigas de escarnio e maldizer*²⁴ y sólo en ocasiones aisladas *cantigas de amor*²⁵. La adscripción de las piezas a un género no es baladí, ya que la cuestión reviste un valor que traspasa el mero problema taxonómico. El análisis acompañado de la clasificación de los textos y su colocación en el códice es un elemento fundamental para verificar en qué momento se insertó la producción del autor en la tradición manuscrita. Como se recordará, las primitivas antologías gallego-portuguesas – identificadas con el arquetipo de la tradición – se organizaron en función de dos criterios complementarios²⁶: por una parte, los compiladores siguieron un principio estético, según el cual los textos se distribuyeron en una de las secciones dedicadas a los tres géneros ‘canónicos’ (*amor, amigo y escarnio e maldizer*); por otra, esa distribución se combinó con la aplicación de una cronología relativa, que determinó que los autores más antiguos se agrupasen al comienzo de cada uno de los tres sectores apuntados. Entre finales del siglo XIII e inicios del XIV, el enriquecimiento de la tradición ocasionó que los compiladores abandonasen las pautas hasta aquel momento vigentes. El cambio de rumbo que se impuso en los *scriptoria* es patente en los apógrafo *B* y *V*, en los que, a partir de un determinado momento, se observa que la secuencia de autores y textos no respeta ni el criterio cronológico ni el de género.

Las cantigas de nuestro trovador no son productos totalmente aislados en el ‘sistema’, pues comparten con otros poemas²⁷ (exiguos en número) el ataque irreverente a Dios y el sutil hibridismo entre *amor* y *maldizer*, por lo que, para dilucidar la cuestión de su género de una forma neutra, hemos optado por anclarlas en la realidad de su transmisión textual. Para nuestro fin (y atendiendo a los datos expuestos en líneas precedentes), sólo se revela útil un elemento de carácter estructural: el análisis de la colocación en los códices de aquellos textos heterodoxos pertenecientes a trovadores del primer nivel de formación de la tradición manuscrita. Entre éstos, sólo se encuentran una cantiga de Vasco Gil (*Que sen mesura Deus é contra mí*) y dos de Pero García Burgalés (*Ja eu non ei oimais por que temer y Nunca Deus quis nulha cousa gran ben*). El vituperio de Vasco Gil se localiza en el *Cancioneiro da Ajuda* (*A* 146) – que, como es bien sabido, sólo recoge textos del ‘registro aristocratizante’ – y en la respectiva zona de las *cantigas de amor* del autor en *B* (*B* 269). Por lo que respecta a los textos de García Burgalés, aun-

²⁴ Cf. Tavani (1967, 418); Lapa (1970, 255-258); Gouiran (1991, 90); Brea (1996, I, 346 y 348); Lopes (1998, 260-261).

²⁵ Martínez Pereiro (1993); Oliveira (1994, 350). La singularidad de los textos ocasionó que Nunes no los incluyese en su clásica edición de las *cantigas de amor* (1972).

²⁶ Michaëlis (1904, II, 210-222); Tavani (1969, 145-175); Oliveira (1994, 43-121).

²⁷ Si bien la delimitación de las piezas no afecta a nuestra argumentación, precisamos que sólo hemos contemplado aquellos textos abiertamente blasfemos. Es el caso de las cantigas de Fernan García Esgaravunha (*LPGP* 43,12), Pero Goterrez (*LPGP* 129,2), Vasco Gil (*LPGP* 152,11) y Pero García Burgalés (Marcenaro 2012, XXXIII y XXXVI).

que no están en *A*²⁸, figuran entre las cuatro cantigas que concluyen la sección de *amor* del trovador en *B* (*B* 221 y 223). Por tanto, los elementos internos de la tradición revelan que los *maldizeres* contra Dios fueron considerados en su momento de producción y copia *cantigas de amor*, ya que en todos ellos el desencadenante del canto es la desventurada condición existencial que padece el amante a causa de la crueldad divina²⁹.

Sin embargo, Resende de Oliveira, al analizar la posición de las cantigas de Gil Perez en la sección de *escarnio e maldizer* de *B*, apuntó:

A pesar de constituída, na sua maioria, por composições do género poético correspondente, contém 3 cantigas de amor. Esta junção de dois géneros poéticos diferentes poderá não significar, no entanto, uma fuga à divisão tripartida das composições [...]. Na verdade, o propósito satírico dessas cantigas de amor seria propício a uma eventual decisão no sentido da colocação das mesmas na última secção, sem que o compilador em causa se sentisse responsável por uma infração à estrutura da compilação³⁰.

A este propósito, cabe precisar que una de las *cantigas de amor* del autor (*Assi and'eu por serviço que fiz*, *LPGP* 56,2), lejos de ofrecer tintes satíricos, responde a uno de los temas convencionales de la lirica cortés: el lamento del trovador por la indiferencia de la dama. Desde nuestra perspectiva, la colocación de este texto, unida a la de las peculiares cantigas estudiadas en esta contribución, prueba que el autor no formó parte del arquetipo de la tradición. La ruptura del criterio de género en la copia de las tres piezas mencionadas es un elemento que corrobora que la producción del trovador portugués se incorporó a la tradición manuscrita en el segundo nivel de formación de la misma, es decir, entre ca. 1325-1350³¹.

Las invectivas que Gil Perez Conde lanzó contra Dios descollan en la lirica gallego-portuguesa – y en la románica en general – por su grado de autonomía, ya que ofrecen un marcado contraste con los módulos poéticos convencionales de la *cantiga de amor*. Al anular la carga ideológica del texto sagrado y de los principios del dogma cristiano, el trovador confirió al género un nuevo impulso a través de una ósmosis estilística cargada de dinamismo y voluntad innovadora.

Universidade de Santiago de Compostela

Pilar LORENZO GRADÍN

²⁸ Marcenaro (2012, 36-37).

²⁹ El tópico de un Dios que, cómplice de Amor, muestra su indiferencia ante el dolor del enamorado fue llevado a su extremo por un grupo de trovadores que franquearon las fronteras de la ética cristiana con una finalidad dinámica. Las informaciones que poseemos indican que en la cadena de la tradición la vía sacrificia gozó de un favor particular en la corte de Alfonso X. A este propósito, cabe señalar que las polémicas más descarnadas proceden de Burgalés y de nuestro trovador, que, además, son los únicos que recurren a la *uctoritas* del texto bíblico en sus cantigas. Este particular, unido al empleo de la misma secuencia de arranque en dos de las composiciones de dichos autores (*Ja eu non ei...*) – secuencia única en toda la lirica gallego-portuguesa –, parece indicar que ambos compartieron un mismo círculo literario (que, probablemente, fue la corte alfonsina).

³⁰ Oliveira (1994, 350).

³¹ Tavani (1980, 35); Oliveira (1994, 275-282).

Referencias bibliográficas

- Arbor, Mariña, 2009. «Voz e voces na lírica profana galego-portuguesa: de Airas Moniz a don Afonso Sanchez», in: *La lirica romanza del Medioevo. Storia, tradizioni, interpretazioni*. Atti del VI Convegno della Società Italiana di Filologia Romanza, a cura di Furio Brugnolo/Francesca Gambino, Padova, Unipress, vol. II, 531-558.
- Bec, Pierre, 1977. *La lyrique française au Moyen Âge (XII^e-XIII^e siècles). Contribution à une typologie des genres poétiques médiévaux*, Paris, Éditions A. & J. Picard, 2 vols.
- Beltrán, Vicente, 1995. *A cantiga de amor*, Vigo, Edicións Xerais.
- Brea, Mercedes (coord.), 1996. *Lírica profana galego-portuguesa*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2 vols.
- Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci-Brançuti)*, Cód. 10991, 1982. Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Cancioneiro português da Biblioteca Vaticana (Cód. 4803)*, 1973. Lisboa, Centro de Estudos Filológicos – Instituto de Alta Cultura.
- Casagrande, Carla, 1992. «La mujer custodiada», in: Georges Duby / Michelle Perrot (dirs.), *Historia de las mujeres*. II *La Edad Media*, dir. Christiane Klapisch-Zuber, Madrid, Taurus, 93-131.
- Dalarun, Jacques, 1992. «La mujer a ojos de los clérigos», in: Georges Duby / Michelle Perrot (dirs.), *Historia de las mujeres*. II. *La Edad Media*, dir. Christiane Klapisch-Zuber, Madrid, Taurus, 29-59.
- Dragonetti, Roger, 1979. *La technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise. Contribution à l'étude de la rhétorique médiévale*, Genève, Slatkine Reprints.
- Ferreira, Manuel P., 1986. *O som de Martin Codax. Sobre a dimensão musical da lírica galego-portuguesa (séculos XII-XIV)*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Formisano, Luciano, 1990. *La lirica*, a cura di ---, Bologna, Il Mulino.
- Gai brois de Ballesteros, Mercedes, 1922-1928. *Historia del reinado de Sancho IV de Castilla*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 3 vols.
- Gouiran, Gerard, 1993. «Os meum replebo increpationibus (Job, XXIII, 4). Comment parler à Dieu sans prier, ou la contestation contre Dieu dans les lyriques occitane et galaïco-portugaise», in: *O Cantar dos Trobadore*s, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 77-98.
- Gruber, Jörn, 1983. *Die Dialektik des Trobar. Untersuchungen zur Struktur und Entwicklung des occitanischen und französischen Minnessangs des 12. Jahrhunderts*, Tübingen, Max Niemeyer.
- Lapa, Manuel Rodrigues, 1970. *Cantigas d'escarnho e de maldizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*, Vigo, Galaxia
- Lopes, Graça Videira, 1998 [1994]. *A sátira nos cancioneiros medievais galego-portugueses*, Lisboa, Estampa.
- Marcenaro, Simone, 2012. *Pero Garcia Burgalés. Canzoniere*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- Martimort, Aimé G., 1987. *La Iglesia en oración*, Barcelona, Herder.
- Martínez Pereiro, Carlos P., 1993. «Nova proposta textual da cantiga B 1528 de Gil Perez Conde. Frustração amorosa e blasfémia», in: *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval*, Lisboa, Cosmos, vol. I, 215-220.
- Meneghetti, M^a Luisa, 1984. *Il pubblico dei trovatori. Ricezione e riuso dei testi lirici cortesi fino al XIV secolo*, Modena, Mucchi Editore.
- Mettmann, Walter, 1989. *Cantigas de Santa María*, Madrid, Castalia, 3 vol.

- Michaëlis de Vasconcelos, Carolina, 1990 [1904]. *Cancioneiro da Ajuda*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Nunes, José J., 1972. *Cantigas d'amor*, Lisboa, Centro do Livro Brasileiro.
- Oliveira, António Resende de, 1994. *Depois do espectáculo trovadoresco. A estrutura dos cancioneiros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV*, Lisboa, Colibri.
- Righetti, Mario, 1955. *Historia de la liturgia*, Madrid, BAC, 2 vols.
- Sharrer, Harvey L., 1991. «Fragmentos de sete cantigas d'amor de D. Dinis, musicadas – uma descoberta», in *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval*, Lisboa, Cosmos, vol. I, 13-29.
- Tavani, Giuseppe, 1967. *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*, Roma, Edizioni dell'Ateneo.
- Tavani, Giuseppe, 1969. *Poesia del Duecento nella Penisola Iberica*, Roma, Edizioni dell'Ateneo.
- Tavani, Giuseppe, 1980. «La poesía lirica galego-portoghese», in: Jauss, Hans Robert/Köhler, Erich (eds.), *Grundriss der Romanischen Literaturen des Mittelalters*, Heidelberg, Carl Winter, vol. II, tom. I, fasc. 6, 5-165.
- Warner, M, 1991. *Tú sola entre las mujeres. El mito y el culto de la Virgen María*, Madrid, Taurus.

Apéndice

I	
Ja eu non ei por quen trobar e ja non ei én coraçon, porque non ei ja quen amar, por én mi mingua [a] razon, ca mi filhou Deus mia senhor, a que filhe o Demo maior quantas cousas que suas son,	1
Como lh'outra vez ja filhou a cadeira u siia o Filh'; e por que mi filhou bôa senhor que avia? E diz el que non á molher, se a non á, pera que quer pois tant'a bôa Maria?	5
Deus nunca mi a mí nada deu e tolheme bôa senhor, por esto non creo en El eu, nen me tenh'eu por pecador, ca me fez mia senhor perder. Catade que mi foi fazer confiand[o] eu no seu amor.	10
	15
	20

Nun[cla se Deus migú'averra,
se mi non der mia senhora,
mais como mi o corregerá?
Destroiam'ante ca morra
Hom'é : tod'aqueste mal faz,
[..... -az]
e Sodoma e Gomorra.

25

B 1527, f. 319v, cols. a-b

6. filho] filhou *B* 10. filhou] filou *B* 15. deu] de *B* 22. Nunca] Núa *B*; averra] aveirja
B 25. morra] mora *B* 27. om. *B*

II

A la fe, Deus, se non por por Vossa Madre,
[...] a mui bôa Santa Maria,
fezeraVos eu pesar, u diria,
pola mia senhor, que mi Vós filhastes,
que vissedes Vós que mal baratastes,
ca non sei tan muito de Vosso Padre

1

Por que Vos eu a Vós esto sofresse,
se non por Ela ; se Lhi non pesasse,
morrera eu, [e] se Vos coomiasse
a mia senhor, [a] que mi Vós tolhestes.
Se eu vosso'era, por que me perdestes?:
non queriades que eu más valesse.

5

Disseedemi ora que ben mi fezestes,
por que eu crea en Vós nen Vos servia,
senon gran tort'endoad'e sobervia,
ca mi teedes mia senhor forçada,
e nunca eu do Vosso filhei nada,
des que fui nado, nen Vós non mi o destes.

10

Fariam'eu o que nos Vós fazedes:
le[i]xar velhas feas, e as fremosas
e mancebas filhalas per esposas.
Quantas queredes Vós, tantas filhades,
e a mí nunca mi nen ū dades:
assi partides migo quant'avedes !

15

Nen as servides Vós nen as loades,
e vanse Vosqu', e, poilas alo teedes,
vestidelas mui mal e governades,
e metedesnolas tralas paredes.

20

B 1528, f. 319v, col. b - f. 320r, col. a

4. filhastes] filastes *B* 9. morrera] moirera *B*, coomiasse] comomhasse *B* 10. tol-
hestes] tolestes *B* 16. teedes] cedes *B*; senhor] senhora *B* 20. le[i]xar] lexar *B* 26.
poilas] poi[s]las *B*

Gli ultimi fogli del manoscritto Alcobaça 286 (Biblioteca Nacional di Lisbona)*

Il manoscritto 286 Fundo Alcobaça della Biblioteca Nacional di Lisbona fu studiato per la prima volta nel 1953 dal paleografo statunitense Henry Hare Carter, che pubblicò parte del suo contenuto nella rivista *Romance Philology*¹. Il suo interesse verteva sul vocabolario latino-portoghese che occupa i primi 36 fogli, completo di numerose glosse e note a margine e di mano pienamente trecentesca, per la precisione databile attorno alla metà del secolo. Carter tuttavia non si soffermò sugli ultimi fogli del manoscritto (36v-38), i quali, come già si evince dal catalogo del fondo alcobaccense pubblicato nel 1930, trasmettono un breve trattato di versificazione latina, che comprende alcuni esempi di versi in lingua portoghese². L'operetta fu trascritta dal filologo belga Jean-Marie d'Heur nel 1983, sul primo numero della rivista *Pluteus*; quest'ultimo, in verità, aveva già dato notizia del trattato in un suo volume di dieci anni prima, in tre succinte pagine in cui egli metteva a confronto l'opera con il trattato comunemente denominato *Arte de trovar*, trasmesso da uno dei più importanti canzonieri di lirica galego–portoghese, il codice B (altresì detto “Colocci-Brancuti”, conservato anch'esso alla Biblioteca Nazionale lisbonense)³.

Di fatto, nessuno ha più voluto tornare su questo breve compendio di arte versificatoria, che pure offre non pochi dati d'interesse per tracciare un panorama ancora tutto da investigare, quello che riguarda la cultura poetica e retorica nel Portogallo di metà Trecento; un'epoca generalmente considerata di “transizione” dell'espressione lirica, giunta ormai al suo occaso l'esperienza trovadorica e ancora lontana la rinascita testimoniata dal *Cancioneiro* di Garcia de Resende.

* Il presente lavoro s'inserisce nell'ambito delle attività di ricerca svolte per i progetti *La corte poética de Alfonso X. Autores y textos (II) [FFI2011-25899]*, finanziato dal Ministerio de Economía y Competitividad spagnolo, e TraLiRO (Repertorio informatizzato della tradizione manoscritta della lirica romanza delle origini), finanziato dal MIUR nell'ambito dei progetti FIRB 2010 [RBFR10102K_002]. Un ringraziamento speciale va alla Dott.ssa Michela Scattolini, autrice della *expertise* paleografica di cui in questa sede si propongono soltanto i dati salienti.

¹ Carter (1953).

² Anche il catalogo di Amos (1988) fornisce poche notizie sugli ultimi fogli del codice.

³ Un'edizione facsimile del manoscritto è stata pubblicata presso i tipi dell'Imprensa Nacional/Casa da Moeda nel 1982; lo studio più completo del manoscritto dal punto di vista codicologico è invece fornito da A. Ferrari (1979).

Veniamo anzitutto alle principali caratteristiche codicologiche del manoscritto, per il quale si cercherà di apportare qualche dato in più rispetto alle concise descrizioni fornite dai cataloghi (soprattutto per ciò che concerne i ff. 36-39).

Formato:

In-8°, membranaceo.

Foliazione: moderna, a matita, al *recto* dei fogli (ff. 1-40); al f. 20*r* il numero, in cifre arabe, è invece vergato in inchiostro scuro (apparentemente coevo al ms. o comunque più antico del resto della foliazione). Al f. 39*r* accanto alla foliazione moderna a matita (39) compare nuovamente tale numerazione a inchiostro, che segna però (erroneamente?) la cifra 30 (ma non è escluso che si tratti di un 9 con la gambetta erasa).

Struttura:

2 ff. di guardia + 40 ff.: gli ultimi due ff. numerati sono di fatto altrettanti fogli di guardia. Tanto i due fogli di guardia iniziali quanto i due finali (= ff. 39-40) sono evidentemente materiali di riuso. La prima guardia è particolarmente usurata e reca svariate righe di scrittura (non decifrabili) al *verso*; la seconda era completamente coperta di scrittura al *recto*, ma il contenuto è stato asportato tramite rasura e non è più intelligibile, mentre il *verso* era originariamente lasciato in bianco e ora reca la segnatura originale e il titolo apposto durante la catalogazione:

{Cod. 404}

-- Alcobaça --

Rudimenta

Grammaticae

Delle due guardie finali, l'ultima (f. 40) pare essere servita come coperta di questo o di un altro manoscritto, giacché al *verso* porta ampi segni scuri compatibili con bruciature o usura da appoggio; sempre al *verso*, inoltre, sono parzialmente visibili alcuni schizzi di volti umani di profilo affiancati da scrizioni sparse. Al *recto* la metà superiore della pagina è fitta di scrittura: il testo è in latino, di soggetto religioso, e le singole frasi – o i singoli segmenti testuali – sono delimitate da linee nello stesso inchiostro usato per la scrittura. Più in basso e in carattere più grande, si legge «Amen» seguito da alcune parole in portoghese, delle quali si decifra con sicurezza soltanto il verbo *fazer*. Il penultimo foglio di guardia, ovvero il n° 39, contiene cinque righe di scrittura in latino nella parte alta della pagina, le prime due profondamente rasurate per fare spazio alla doppia foliazione; seguono la scritta «seguyda», e più in basso alcuni versi in portoghese. Questi ultimi sono divisi in riquadri, uno per quartina; le prime tre quartine sono state cancellate mediante rasura. Il margine esterno è anch'esso scurito, da una bruciatura o forse dall'uso, in modo forse leggermente più pesante rispetto agli altri fogli del codice. La legatura non è originale (il codice è stato parzialmente restaurato, ma non in epoca recente).

Fascicolazione:

2 ff. di guardia + 40 ff. numerati:

[legatura molto allentata prima e dopo il fasc. I, fra i fasc. II e III, IV e V]

I. ff. 1-8 (quaternione)

II. ff. 9-16 (quaternione)

III. ff. 17-24 (quaternione)

IV. ff. 25-32 (quaternione)

V. ff. 33-40 (struttura incerta, 1+1+2 binioni+1+1 oppure otto fogli avulsi cuciti insieme per fare un quaternione). Sembra certo che i ff. 33, 34, 39 e 40 provengano da pelli diverse, come mostra la consistenza molto differente al tatto. Al f. 37 (il primo dei due che con il f. 38 contiene il trattatello latino) la pelle appare particolarmente incurvata, con irregolarità che possono provenire da una lavorazione sommaria o forse da una raschiatura mal eseguita. Il f. 39, che contiene i versi in portoghese, è afflitto da una pesantissima arricciatura che non trova riscontro in nessun altro foglio del manoscritto. Per dimensioni, coloritura, usura, ecc. non è impossibile che i ff. 39 e 40 provengano da una medesima pelle e forse da una medesima unità codicologica.

È ora utile soffermarsi sul contenuto del trattato di versificazione (come s'è appena visto, altresì detto *Rudimenta grammaticae* da un ignoto catalogatore del XVII secolo). Trascritto da una sola mano, con grafia piuttosto regolare, presenta numerosi punti di difficile leggibilità dovuti alle macchie di umidità e all'usura del manoscritto. La materia è trattata in forma molto compendiosa e non si ravvisano modelli precisi di riferimento al di fuori della generica influenza dei trattati di versificazione allora più in voga. Alcuni passi possono infatti richiamare i precetti leggibili in opere di ritmica latina come il *De rhythmico dictamine* (con i rifacimenti detti 'del Maestro Sion' e 'dell'Arsenal') e il *Regulae de rhythmis*, nessuno dei quali, però, appare oggi nel fondo manoscritto proveniente dal monastero lusitano, e che in generale non risultano particolarmente frequentati in area iberica. In ogni caso, al di là della parziale comunanza, com'è ovvio, delle tipologie ritmiche trattate, troviamo alcuni versi latini che riecheggiano quelli leggibili nelle opere appena menzionate (in particolare, l'invocazione «O tu Magister Martine | omnium gramaticorum | flos verusque logicorum | es vere doctor doctrine» è ricalcata su quella del *Rhytmico Dictamine* e dei suoi vari rifacimenti «Vale, doctor, flos doctorum | gemma, decus clericorum | cetum vincis nam proborum | rhythmicando», ecc). Vi è poi un passo che D'Heur preferisce lasciare con un punto interrogativo – nonostante la sua perfetta leggibilità – riguardante i *rimuli equicomi*, categoria così descritta così nei due trattati appena menzionati:

Equicomi rimuli sunt quando prima et secunda clausula concordant inter se et tercia et quarta concordant inter se [et deviant a primis et quinta et sexta concordant inter se et]

cumprimis et deviant a secundis. Et septima octava concordant inter se et cum secundis et deviant a sextis⁴,

e che appare soltanto nelle citate fonti mediolatine, peraltro con scarsa frequenza.

Le parti più curiose del nostro trattato sono però quelle in cui la norma latina sconfinà nel campo della lingua romanza, mediante due rapide ma importanti citazioni di versi in portoghese in luogo dei più consueti brani tratti, in maggior parte, dal repertorio innologico, che pure non mancano nel nostro trattato (*stella maris...*). La prima, negli ultimi righi del f. 37v, pare citare un brano di una *cantiga de amor*, benché non si riscontrino corrispondenze con il corpus dei *trobadores* a noi pervenuto, come esempio per dimostrare l'analogia fra versificazione latina e romanza nel caso dei *transformati rimuli* (vale a dire le rime baciate):

Que plazer me oje mostrou Deus
quando eu fui destes olhos meus
a tan louvada senhor veer
por que ja non quero viver.
sobre toda ben talhada
ben sen falha mesurada.

L'esemplificazione condotta su di un testo volgare si ripete qualche rigo dopo, con la menzione di quattro versi alternati tra latino e portoghese, dei quali il secondo risulta di non facile comprensibilità e rimanda a un registro piuttosto scurrile:

Questio ad disputandum
e antre as putas leteradas
ponitur ad determinandum
en todo ben leteradas.

Proseguendo nella lettura, troviamo un altro punto interessante, nel quale nuovamente appare un termine tradotto in portoghese. Si tratta del *vitium* retorico del *cacemphaton*, sconveniente sia sul piano fonetico sia semantico, tradotto qui come *caçefeton* («item caçefeton non debet poni in rimulis ut ‘ca ca orraca’ graece»). Associato al *caçefeton*, troviamo uno dei “difetti” dell’arte compositiva più frequentemente citati in questo tipo di trattati, lo iato, definito però qui in maniera piuttosto generica («Item nota quod vocalis post vocalem non admititur in diversis distincionibus si fuerit similis vel dissimilis secundum artem»). Da una rapida disamina delle principali fonti di poetica latina, tanto di età classica, quanto medievale, notiamo come la figura del *cacemphaton* sia contemplata più volte, ma piuttosto raramente rispetto agli altri *vitia* della composizione, come barbarismo, solecismo o pleonasmò, e soprattutto in epoca medievale; inoltre, la sconvenienza di questa figura è data, tanto in Donato quanto, ad esempio, in Matteo di Vendôme, più dall’ambiguità sul piano semantico data dall’accostamento di determinate espressioni (ad esempio, «Arrige aures, pamphile»), che non dall’aspetto fonetico.

⁴ Mari (1899 [1971]), 17.

Vi è però un altro trattato di area lusitana, questa volta redatto in volgare, che menziona il *cacemphaton* fra gli errori più comuni in cui un poeta può cadere, assieme allo iato: stiamo parlando dell'*Arte de trovar*, la già citata Poetica che apre il manoscritto B della tradizione trovadorica galego-portoghese, e che si suppone copiata nello stesso periodo del nostro trattatello alcobacense. Anche l'*Arte* considera il *cacemphaton* come una cattiva pratica linguistica, che introduce nel dettato poetico termini che “suonano male in bocca”:

Erro acharan os trovadores que era ūa palavra a que chamaron ‘cacefeton’, que se non deve meter na cantiga, que é tanto come palavra fea, e soa mal na boca. E algunas vezes tange en ela caçorria ou lixo, que non conven de ser metudo en boa cantiga⁵.

Se la supposizione per cui l'antigrafo del codice B in cui l'*Arte* è contenuta coinciderebbe con il “Livro das cantigas” che Don Pedro de Barcelos lasciò in testamento nel 1350 a Alfonso XI di Castiglia, è allora assai probabile che l'*Arte*, collocata in B prima della silloge poetica, avrebbe potuto essere stata redatta nel medesimo ambiente signorile in cui Don Pedro, figlio bastardo di re Don Denis, ebbe probabilmente l'occasione di confezionare la raccolta di *cantigas*. Come notò a suo tempo Giuseppe Tavani, la natura compendiosa dell'*Arte* – benché l'opera sia acefala e quindi sicuramente più estesa di come la si conosce oggi – e il suo riferimento piuttosto puntuale alle *cantigas* la distanzia dai grandi trattati di poetica trovadorica elaborati in Provenza, Catalogna o in Italia come le *Razos* o le *Regles de trobar* o le stesse *Leys d'Amors*. Si trattenebbe, piuttosto, di una sorta di breviario ad uso e consumo dei lettori di *cantigas*, posta in apice a una raccolta con la quale Don Pedro, uno degli ultimi trovatori galego-portoghesi, intendeva preservare un patrimonio culturale ormai destinato ad esaurirsi e a lasciare spazio a nuove esperienze poetiche come quella testimoniata dal *Cancionero de Baena*.

Ora, le pur scarne corrispondenze fra le due operette richiamano senz'altro l'attenzione, così come la presenza di versi in volgare nel trattato alcobacense, redatto in latino. Anzitutto, la comune traduzione portoghese del *cacemphaton* e la sua associazione con lo iato sembrano portare verso un terreno di conoscenze condivise, in un ambito culturale piuttosto omogeneo in cui la volontà di fissare alcune norme relative alla versificazione rispondeva ad esigenze pratiche, e non era certo inquadrabile come esercizio di erudizione da condursi sulle fonti più note e studiate. Fonti che pure non mancavano nella biblioteca del monastero cistercense di S. Maria de Alcobaça, centro culturale di grandissima importanza secondo forse solo al cenobio domenicano di S. Cruz de Coimbra. La maggior parte dei trattati di grammatica, retorica o poetica provenienti dal monastero lusitano è copiata attorno alla metà del Trecento, epoca in cui all'interno dello *scriptorium* alcobacense sorse un notevole interesse verso opere di questo tipo. Solo due fra i trattati di retorica o poetica presenti nel Fundo Alcobaça della Biblioteca Nazionale di Lisbona risalgono al XIII secolo, un *Graecismus* e un

⁵ *Arte de Trovar*, VI, 2 (ed. Tavani 1999, 53).

codice contenente due versioni delle *Derivationes* di Alexandre de Villedieu, a fronte di molti esemplari databili al secolo successivo. Il crescente interesse verso la grammatica e la retorica, del resto, va collegato alla nascita dell'*Estudio Geral*, promossa dal sovrano portoghese Don Denis nel 1288-89, nel quale s'impone rapidamente il paradigma imperante della scolastica, e perciò lo studio dell'aristotelismo; in questo contesto, sappiamo che molti volumi aristotelici e scolastici copiati in Alcobaça venivano utilizzati in campo universitario, come dimostrano le note di prestito di alcuni volumi, alcuni dei quali estremamente usurati come il nostro 286. Il rapporto fra S. Maria de Alcobaça e l'*Estudio Geral* proseguì lungo tutto il XIV secolo e anche oltre; sappiamo, ad esempio, che il monarca lusitano Dom Duarte chiese nel 1431 numerosi volumi alla biblioteca di Alcobaça per elaborare il suo *Leal Consilheiro*. Lo stesso Duarte nella cui biblioteca – lo si ricordi – apparivano un *Livro das trovas del-Rey Don Denis* e un *Livro das trovas del-Rey Afonso*: un estimatore della lirica trovadoreca galego-portoghese, dunque, che forse poteva avere la necessità di un supporto didascalico che lo aiutasse a comprendere le linee guida di uno stile poetico oramai concepito come arcaico e non più rispondente al rinnovamento poetico della cultura letteraria portoghese del XV secolo. Un ruolo simile era svolto anche dal monastero di S. Cruz de Coimbra – città dove l'*Estudio* risiedette temporaneamente – benché la produzione di questo *scriptorium* sembri riguardare più sia opere letterarie (fra cui ricordiamo una curiosa e poco studiata traduzione del *Libro de Buen amor*)⁶, sia opere storiche e “ufficiali” rispetto all'afflato propriamente didattico dell'abbazia alcobacense. In quest'ultimo ambito, è inoltre certo che i due monasteri praticassero un interscambio delle opere da copiare o tradurre, come avviene nel caso del *Vocabolario* e della *Grammatica* di Papias trasmesse dal ms. Alcobaça 424-426, che un codice proveniente da S. Cruz (n° 30 della Biblioteca Municipal di Porto) utilizza come modello da riprodurre.

Se la presenza del *caçefetom* tradotto in portoghese nel trattato latino sembra dimostrare che l'ignoto redattore non conoscesse l'esatto corrispondente greco (e nemmeno la sua traslitterazione latina), la menzione di versi portoghesi – non è dato sapere se inventati o tratti da fonti a noi sconosciute – indica la sicura conoscenza della lirica d'amore galego-portoghese. Il primo esempio citato, infatti, richiama in pieno il lessico e i temi della *cantiga d'amor* (Dio che mostra la dama al poeta, il distacco degli occhi personificati, la volontà di morte e la *descriptio puellae*), mentre il secondo inserto è più difficile da interpretare, ma il sintagma *putas leteradas* si attaglierebbe bene al registro basso visibile in tante *cantigas de escarnio* galego-portoghesi. Non è insomma da escludere che nello *scriptorium* alcobacense girasse qualche esemplare di lirica trovadoreca e che essa potesse costituire, oltre al semplice diletto, anche oggetto di studio. In questo senso, l'accostamento del trattato alla coeva *Arte de trovar*, nel contesto di un recupero delle fonti liriche nell'ambito cortese di Don

⁶ Si trova nel ms. 786 della Biblioteca Municipal di Porto (fondo Santa Cruz n° 43). Si tratta di una traduzione parziale, che consta delle strofe 60-130 con omissione delle nn. 75, 104, 121-122, ed è databile alla prima metà del XV secolo.

Pedro de Barcelos, mostra quanto il patrimonio culturale testimoniato dai *trobadores* si fosse ormai definitivamente allontanato dalle corti castigliane di Alfonso X e Sancho IV e fosse stabilmente approdato in Portogallo, e quanto la necessità di preservare e trasmettere un patrimonio lirico così importante comportasse un lavoro di raccolta e sistemazione organica dei materiali poetici in sillogi più estese (il *Livro das cantigas*, appunto); il monastero alcobacense potrebbe così costituire un pezzo di un mosaico ancora tutto da ricostruire, per il quale il manoscritto 286 ha ancora in serbo un ultimo elemento di non poca utilità.

Nel *recto* del f. 39, infatti, né Carter né d'Heur diedero peso alla presenza di alcuni versi in portoghese, suddivisi in quattro strofe e trascritti da una mano diversa da quella del trattato, probabilmente posteriore e assai più trasandata e imprecisa. Dall'analisi diretta compiuta sul manoscritto risulta che questo foglio e il seguente (cioè la guardia) sono stati inseriti in un secondo momento: lo dimostra la fascicolazione e la dimensione leggermente inferiore dei due fogli in analisi, oltre alla qualità decisamente più scadente della pergamena impiegata. Il penultimo foglio di guardia contiene 5 righe di scrittura in latino nella parte alta della pagina, le prime due profondamente rasurate per fare spazio alla doppia foliazione: benché resti davvero poco da leggere, la menzione di un cane, di un *morboso vulnere* e il nome *Gaufridus* hanno richiamato la mia attenzione su un episodio della Vita di S. Goffredo di Amiens, vescovo della città francese vissuto fra la seconda metà dell'XI secolo e i primi due decenni del successivo, nella quale si narra che il santo scampò a un tentativo di avvelenamento, grazie a un cane che mangiò il pezzo di pane velenoso che a lui era riservato; ciò costituirebbe un'ulteriore conferma della provenienza estranea del foglio, benché a questo punto dell'indagine sia opportuno fermarsi alla mera congettura. La diffusione della *Vita*, trasmessa da due manoscritti tardi⁷, non ha infatti fino a oggi mostrato una diffusione transalpina, e trovare un esemplare della *Vita* di un santo tutto sommato marginale, esclusa dalle più note raccolte agiografiche di area iberica, costituirebbe una pista da approfondire in tutt'altra sede. A questa parte seguono la scritta «seguyda» e, più in basso i versi in portoghese, divisi in riquadri, uno per quartina; le prime tre quartine sono state cancellate mediante rasura e poco si può rinvenire anche dall'analisi con lampada di Wood (si riescono a distinguere con più chiarezza soltanto il terzo verso della terza quartina rasurata, *esto faria de grado*, l'ultima parte del successivo, *esto fezesse* e le prime parole dell'ultimo, *non seria*). Propongo qui un'edizione interpretativa del frammento visibile:

pero tiro em deus bem
que sem duvida esto seria
et nem doutras⁸ ende rem

⁷ Si tratta della *Vita S. Godefridi*, composta da Nicola di Soissons, contenuta in due manoscritti conservati rispettivamente alla Österreichische Nationalbibliothek di Vienna (XV secolo) e alla Koninklijke Bibliotheek di Bruxelles (XVI secolo). L'unica edizione della Vita può leggersi negli *Acta Sanctorum* (Novembris, tomo III, n° 64).

⁸ Lezione di difficile interpretazione, che qui risolvo in forma provvisoria ed estremamente dubbia.

de † o compiria
 Santa Maria averey chamada
 quanto min aja de negar
 e della tenho de seer guardada
 por d<> eu aver de louvar
 non sey homen no mundo
 que tal vegada aja [...]⁹
 que sempre non seja ajudado
 de tam \gram/ nobre dona
 por rem deseiaria o que digo
 oraçom com preçes faria
 se esto comprido ouves[s]e
 por seer tirado de rogar
 et tornado a meu †.

Visto lo stato gravemente corrotto delle prime tre strofe, non è facile stabilire se si tratti di una composizione unitaria o se, invece, si tratti piuttosto di quartine slegate, intese come semplice esercizio di versificazione; ciò che è certo è la totale assenza di riscontri sia con la lirica dei trovatori galego–portoghesi, sia con la posteriore produzione testimoniata dal *Cancioneiro Geral*. Sembra comunque possibile rilevare un tema generale, una sorta di *reprobatio* dell'autore – probabilmente un monaco o uno studente – verso il Signore e Santa Maria, in una forma metricamente approssimativa e verosimilmente abbozzata, non certo copia di una composizione preesistente. Il significato della nota *seguyda*, che pare della stessa mano responsabile dei versi, è ancora da chiarire – si ricordi però che nella terminologia poetica del tempo il verbo *seguir* significava ‘imitare’ un testo preesistente, fino ad indicare il vero e proprio *contrafactum* – ma, in ogni caso, credo che queste quartine non siano contemporanee al frammento latino e che siano state trascritte quando la pergamena era già stata legata al codice; ciò mi pare piuttosto evidente dalla posizione dei versi, che lasciano un notevole spazio dopo le poche righe in latino, oltre che dalla migliore qualità dell'inchiostro. Non ho ancora una spiegazione convincente per la rasura delle prime tre quartine, a meno che non contenessero versi che l'ignoto compositore decise di cassare poiché non soddisfacenti.

L'interesse che la breve composizione ricopre, ad ogni modo, riguarda il contesto in cui essa fu concepita e redatta. L'autore di queste ‘cuadras’ potrebbe essere uno studente che si esercitava nella composizione poetica, oppure un monaco alcobacense che si dilettava a comporre, forse citando qualche testo che conosceva. Non possiamo neppure affermare che lo sconosciuto autore applicasse i principi del trattato di versificazione dei fogli precedenti, poiché l'abbozzo di schema rimico desumibile da ciò che è rimasto presenta una semplice struttura a rime alternate (anche imperfette, se la nostra trascrizione è corretta), senza particolari affinità con le tipologie metriche

^⁹ Sebbene non si ravvisi una regolarità nell'uso dei rimanti, pare qui che l'ignoto rimatore non abbia completato il verso, che difetta inoltre di significato (il cong. pres. di P3 *aja* fungerebbe infatti da ausiliare a un qualche participio).

descritte nel trattato. In questo senso, sovviene un altro esempio assai simile, benché più tardo e più completo rispetto al nostro frammento, visibile in un altro codice alcobacense. Nelle ultime carte del ms. 213, infatti, una mano probabilmente contemporanea alla confezione del codice (databile al XV secolo) trascrive un inno mario-logicò con versi alternati in portoghese e latino; segno che tale pratica non fosse del tutto estranea nell'ambiente dello *scriptorium* alcobacense¹⁰.

La pratica delle scritture marginali, del resto, è testimoniata da altri esempi di area portoghese, come il codice n° 43 della Biblioteca municipale di Porto, proveniente dal monastero di S. Cruz de Coimbra e risalente al XIII secolo, nel quale, in uno spazio bianco del f. 117v si legge: «Quem esta cantiga leea | se me deseja prazer | me ajude a dizer | tristis es anima mea». Si tratta quindi a mio avviso di un esercizio di versificazione per mano di uno studente, o comunque di un lettore di poesia, che a quel tempo non poteva essere che quella dei trovatori galego-portoghesi; è pur vero che, com'è noto, la cosiddetta lirica ‘galego-castigliana’ annovera autori di provenienza e lingua galega che potrebbero combaciare con la cronologia in cui situiamo il frammento poetico (si pensi ad autori come Macias, Juan Rodriguez del Padrón, Alfonso Álvarez de Villasandino): ma è altrettanto evidente che i richiami contenuti all'interno del trattato si rifanno senza dubbio alla lirica di stampo trobadorico, che rappresentava ancora un modello autorevole fino agli ultimi decenni del XIV secolo. In ogni caso, il frammento poetico non s'inserisce in nessuna delle direttive che segnano il percorso poetico che va dagli ultimi *trobadores* galego-portoghesi ai poeti testimoniati nel *Cancioneiro de Baena*: se davvero quest'epoca è connotabile come di “silenzio” poetico – come lo definisce il compianto Alan Deyermond in un celebre articolo del 1982 – ciò avviene soprattutto sul versante della poesia di stampo religioso, di fatto marginalizzata e ininfluente sulla cultura letteraria portoghese del tardo Medioevo, dopo la grande esperienza delle *Cantigas de Santa Maria* di Alfonso X.

Tutto ciò è comprensibile nell'ottica di una circolazione di *cantigas* galego-portoghesi in un ambito monastico votato, dagli ultimi decenni del Duecento fino a tutto il secolo successivo, non solo a trasmettere illustri opere del passato, ma anche a costruire veri e propri supporti didattici per la rinnovata cultura universitaria promossa dal regno di Don Denis, il più prolifico fra i grandi re trovatori dell'Europa romanza. Il terreno era quindi più che mai fertile per mantenere il legame con una cultura poetica a quell'epoca già pienamente “portoghesizzata”; se, da un lato, Don Pedro provvedeva a risistemare il materiale poetico raccolto in un *Livro* compiuto e, dall'altro, voleva tramandare la fama dei più nobili lignaggi portoghesi nel *Livro de Linhagens*, centri monastici come S. Maria de Alcobaça partecipavano all'ambizioso progetto culturale iniziato durante il regno dionigino e proseguito dai suoi successori, specializzandosi come centro di copiatura, trasmissione e – come dimostra il manoscritto 286 – creazione di strumenti pratici per la comprensione e l'esercizio della poesia, sia

¹⁰ Il testo è pubblicato da Leite de Vasconcellos (1922, 96-98).

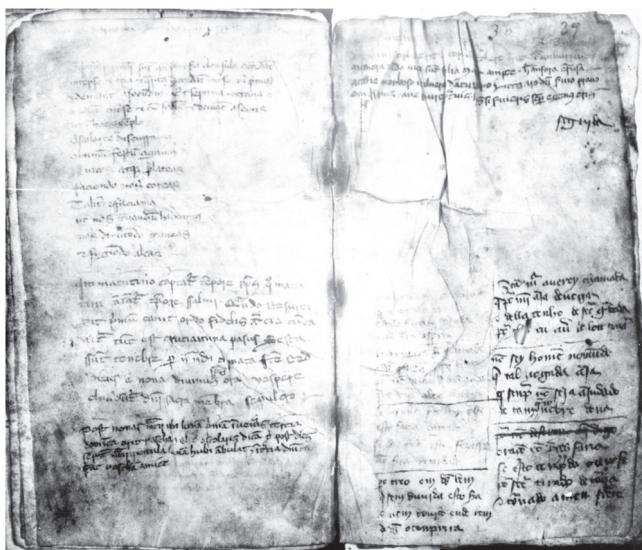
mediante la copiatura di trattati esistenti, sia mediante la creazione di nuovi, come appunto il breve trattato alcobacense e l'*Arte de trovar*. È in questo contesto storico-culturale, dunque, che dobbiamo ricercare i pezzi mancanti per illuminare le cospicue zone d'ombra che caratterizzano la lirica portoghese nel periodo che va dalla metà del XIV secolo alla metà del seguente.

Università degli Studi di Milano

Simone MARCENARO

Bibliografia

- Acta sanctorum novembris tomus III: quo dies quintus, sextus, septimus et octavus continentur / collecta digesta illustrata a Carolo de Smedt, Francisco van Ortroy, Hippolyto Delehaye, Alberto Poncelet et Paulo Peeters*, Bruxelles, Apud Socios Bollandianos / Société Belge de Librairie, 1910.
- Amos, Thomas L., 1988. *The Fundo Alcobaça of the Biblioteca Nacional*, Lisbon, Collegeville, Minnesota, Hill Monastic Manuscripts Library, 3 voll.
- Carter, Henry Hare, 1953. «A fourteenth-century latin-old portuguese verb dictionary», *Romance Philology* 6, fasc. 2-3, 71-105.
- D'Heur, Jean-Marie, 1973. *Troubadours d'oc et trobadours galicien-portougais. Recherches sur quelques échanges dans la littérature de l'Europe du Moyen Âge*, Paris, Fund. C. Gulbenkian.
- D'Heur, Jean-Marie, 1983. «Un art poétique latin et portugais du XIV siècle», *Pluteus* 1, 129-133.
- Deyermond, Alan, 1982. «Baena, Santillana, Resende and the silent century of Portuguese court poetry», *Bulletin of Hispanic Studies* 59/3, 198-210.
- Ferrari, Anna, 1979. «Formazione e struttura del Canzoniere Portoghese della Biblioteca Nazionale di Lisbona (Cod. 10991: Colocci-Branutti)», *Arquivos do Centro Cultural Português* 14, 27-142.
- Mari, Giovanni, 1899 [1971]. *I trattati medievali di ritmica latina*, Milano, Hoepli (rist. anast. Bologna, Forni).
- Tavani, Giuseppe, 1999. *Arte de Trovar do Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa. Introdução, edição crítica e facsimile*, Lisboa, Colibri.
- Vasconcellos, José Leite de, 1922. *Textos arcaicos para uso de Aula de Filologia portuguesa da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa / coordenados, anotados e providos de un glossario pelo J. Leite de Vasconcellos. – 3ª edição ampliada*, Lisboa, Teixeira.



Biblioteca Nacional de Lisboa, Ms. Alcobaça 286, ff. 38v – 39r

Il “Bestiario d’Amore” della Scuola poetica siciliana. Per un glossario del lessico animale con analisi delle fonti

A Carol

«*Si forte mio dio siete/che d’altro paradiso/giamai non metto cura./
Sovrana mi parete,/quando voi miro in viso,/d’ogn’altra criatura»*
(Neri Poponi, *Poi l’Amor vuol ch’io dica* 49-54)

1. Introduzione¹

«La salamandra audivi/che ’nfra lo foco vivi stando sana;/eo sì fo per long’uso,/vivo ’n foc’amaroso» (Giacomo da Lentini [= GiacLent], *Madonna, dir voglio* 27-30); «ki illu m’è pir simbalanza,/quandu eu la guardu, sintir la dulzuri/ki fa la tigra in illu miraturi» (Stefano Protonotaro [= StProt], *Pir meu cori allegrari* 22-24); «Madonna, ben ò inteso co lo smiro/ auncide ’l *badalischio* a la ’mprimera:/di voi similemente m’è avenuto/ per un vedere, ond’io piango e sospiro» (Bondie Dietiutu [= BonDiet], *Madonna, m’è avenuto* 31-34)². Potremmo continuare piuttosto a lungo a citare passi in cui ricorrono voci riconducibili al lessico animale, reale e fantastico, presente nelle liriche della Scuola poetica siciliana; facendo riferimento al corpus stabilito dall’edizione Antonelli/Coluccia/Di Girolamo (2008), che consta di 337 poesie attribuibili a 52 autori noti più a vari anonimi, si arriverebbe ad enumerare esattamente 136 occorrenze riguardanti un totale di 42 lemmi ricorrenti in 68 poesie, ossia in oltre il 20% dei testi dell’intero corpus (137 occorrenze e 43 lemmi ricorrenti

¹ Dati integrativi a quelli prodotti in questa sede, omessi per limiti di spazio, saranno pubblicati su *Medioevo Letterario d’Italia* 10. Desidero ringraziare il biologo Danilo Migoni per una consulenza sulla suddivisione in specie degli animali. Un grazie particolare rivolgo al mio maestro, Rosario Coluccia, per aver letto e postillato il contributo.

² Il corsivo usato nella citazione degli animali si deve allo scrivente. I nomi degli autori e i capoversi dei testi sono abbreviati seguendo il modello adottato in Antonelli/Coluccia/Di Girolamo (2008). Nel contributo, oltre a quelle “redazionali”, si fa ricorso alle abbreviazioni seguenti: intr. = intransitivo, tr. = transitivo; occ. = occorrenza, -e; r.i. = rima interna; tot. = totale; v., vv. = verso, versi. Forniamo infine lo scioglimento delle sigle utilizzate per la citazione dei manoscritti: V = Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vaticano latino 3793; L = Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Redi 9; P = Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Banco Rari 217 (già Palatino 418).

in 69 poesie se si considerasse anche una voce di dubbia interpretazione: cfr. punto 3 dello schema fornito sotto)³.

Volendo precisare ulteriormente, si hanno 103 occorrenze riguardanti 34 animali reali (3 occorrenze riguardano un uso metaforico, 3 occorrenze fanno riferimento tramite locuzione ad altrettanti animali, mentre 7 occorrenze concernono 1 lemma indicante un gruppo o superclasse di animali, 25 occorrenze riguardano 1 lemma riguardante una classe e 1 occorrenza 1 lemma relativo a un sottordine) e 25 occorrenze relative a 5 animali favolosi. A queste si aggiungono 8 occorrenze di 3 lemmi adoperati per indicare il referente generico ‘animale’ (in 2 casi metaforicamente; in altre 3 occorrenze l’iperonimo, usato in locuzione, indica un animale specifico). Il caso dubbio riguarda 1 occorrenza di un animale reale.

Si può così schematizzare (i lemmi sono citati nella variante grafica maggiormente attestata: in caso di parità di attestazioni, si privilegia la forma riscontrata per prima nel corpus; le forme elise sono distinte dalle forme piene, ma si riportano queste ultime se entrambe attestate):

- (1) Animali reali [tot. 111 occ.]
 - (1.a) Iperonimi per ‘animale’ [tot. 8 occ., se si escludono 3 locuzioni costruite con l’iperonimo ma usate per indicare un animale specifico, per le quali cfr. sotto i punti 1.b.v, 1.b.vii e 1.g.i]:
 - (1.a.i) *animale* [3 occ.];
 - (1.a.ii) *bestie* [2 occ.];
 - (1.a.iii) *fera* [3 occ. (2 usi metaforici, 1 con la forma *perfere*)].
 - (1.b) Mammiferi [tot. 29 occ., incluse due locuzioni costruite con gli iperonimi *animale* e *fera*):
 - (1.b.i) *castoro* [1 occ.];
 - (1.b.ii) *caval* [1 occ.];
 - (1.b.iii) *cervo* [6 occ.];
 - (1.b.iv) *leofante* ‘elefante’ [4 occ.];
 - (1.b.v) *leone* [4 occ. + la locuzione *re degli animali* = 5 occ.];
 - (1.b.vi) *lepardo* [1 occ.];
 - (1.b.vii.) *pantera* [4 occ. + la locuzione *fera scura* = 5 occ.];
 - (1.b.viii) *scigna* ‘scimmia’ [1 occ.];
 - (1.b.ix) *tigra* [4 occ.];
 - (1.b.x) *volpe* [1 occ.].

³ «Il corpus conta complessivamente 337 componimenti: 150 per i Siciliani (42 di Giacomo + 108 degli altri) e 187 per i Siculo-toscani» (Antonelli/Coluccia/Di Girolamo 2008, XII). Per la distinzione fra le etichette Siciliani, Siculo-toscani e Toscano-siculi cfr. Coluccia (2005, 683 e in stampa, «Postilla 2012»).

(1.c) Uccelli [tot. 49 occ.]:

- (1.c.i) *augello* (classe di animali) [25 occ.];
- (1.c.ii) *aquila* ‘aquila’ [2 occ.];
- (1.c.iii) *arcione* ‘alcione’ [1 occ.];
- (1.c.iv) *astore* [2 occ.];
- (1.c.v) *calandra* [2 occ.];
- (1.c.vi) *cecere* ‘cigno’ [5 occ.];
- (1.c.vii) *falcone* [1 occ.];
- (1.c.viii) *lainieri* ‘lanario’ [1 occ. (uso metaforico)];
- (1.c.ix) *nibio* [1 occ.];
- (1.c.x) *paon* ‘pavone’ [1 occ.];
- (1.c.xi) *pernice* [1 occ.];
- (1.c.xii) *rausignuoli* ‘usignoli’ [2 occ.];
- (1.c.xiii) *sparvero* [4 occ. (2 usi metaforici)];
- (1.c.xiv) *tersolett*’ [1 occ.].

(1.d) Rettili [tot. 4 occ.]:

- (1.d.i) *serpente* (sottordine di animali) [1 occ.];
- (1.d.ii) *aspido* [1 occ.];
- (1.d.iii) *dragone* [1 occ.];
- (1.d.iv) *vipera* [1 occ.].

(1.e) Anfibi [tot. 6 occ.]:

- (1.e.i) *salamandra* [6 occ.].

(1.f) Pesci [tot. 9 occ.]:

- (1.f.i) *pesce* (gruppo o superclasse di animali) [7 occ.];
- (1.f.ii) *aringhe* [1 occ.];
- (1.f.iii) *salpe* [1 occ.].

(1.g) Insetti [tot. 6 occ., inclusa una locuzione costruita con l'iperonimo *animale*]:

- (1.g.i) *ape* [1 occ. + la locuzione *animale avelenato* = 2 occ.];
- (1.g.ii) *parpaglione* ‘farfalla’ [4 occ.].

(2) Animali favolosi [tot. 25 occ.]

- (2.a) *badalisco* ‘basilisco’ [5 occ.].
- (2.b) *fenice* [13 occ.].
- (2.c) *lepretasso* [2 occ.].

- (2.d.) *serena* [3 occ.].
(2.e.) *unicorno* [2 occ.].
- (3) Lemmi dubbi [tot. 1 occ.]
- (3.a) *lena* ‘alito, respiro’, ma potrebbe anche significare ‘leonessa’ [1 occ.].

La presenza di questo nutrito contingente lessicale ci ha indotto ad avviare una sistematica ricognizione con l’obiettivo di fornire risposte ad alcuni quesiti: (a) esistono fonti e tradizioni specifiche da cui i poeti della Scuola attingono le immagini legate al mondo animale? (b) Esse assumono, nel tessuto linguistico delle poesie, un qualche gradiente di “scientificità”? (c) È lecito parlare di “bestiario d’amore”, ossia di uno sfruttamento esclusivamente in chiave amorosa di tali immagini⁴? (d) Infine, esse sono utilizzate in misura eguale dai Siciliani e dai Siculo-Toscani?

Per rispondere a tali domande, si sta approntando un glossario integrale del lessico animale, la cui struttura viene anticipata in questa sede (2) assieme ai primi risultati derivanti dalla sua redazione (3 e 4).

Prima di addentrarci nella presentazione dei dati, si ritiene opportuno ricordare che ad oggi, fatta eccezione di alcune prime indagini sull’argomento (cfr. Montinaro 2004-2005 e Coluccia / Montinaro / Scarpino 2006, 33-36) e qualche saggio su singole voci (cfr. ad esempio Zambon 2001), non esistono studi sul lessico animale presente nella Scuola poetica siciliana e sulle sue fonti. Oltre a ciò, si registrano studi più estesi (giocoforza generici) sul lessico animale nell’intera letteratura italiana che non possono prestare particolare attenzione ai poeti della corte federiciana o intorno ad essa gravitanti (cfr. ad esempio Anselmi / Ruozzi 2009 e Sisto 2010).

2. Glossario

La struttura delle voci del glossario risponde a una triplice finalità: 1) fornire tutte le attestazioni rintracciabili nel corpus stabilito dall’edizione Antonelli / Coluccia / Di Girolamo (2008), segnalando le varianti grafiche, fonetiche e morfologiche individuabili nella tradizione testuale⁵, 2) analizzare semanticamente ed etimologicamente i termini e 3) individuare le principali fonti utilizzate, segnalando, occorrenza per occorrenza, se si tratti di specifiche riprese testuali o di generici richiami a *tòpoi* latini e/o romanzo.

⁴ Da questo quesito trae ispirazione il titolo del contributo, che va letto come il tentativo di individuare il lessico animale, reale e favoloso, che ricorre nei testi della Scuola e non come la presenza di un organico bestiario redatto o consultato dai poeti Siciliani e Siculo-toscani.

⁵ Una operazione di questo tipo presenta diversi vantaggi, fra cui quello di fornire dati reali relativi all’intera tradizione testuale, e naturalmente non si applica solo al caso in esame (cfr. quanto afferma Coluccia 2013, 46 in riferimento a un progetto di *Vocabolario dantesco* patrocinato dall’Accademia della Crusca, che coinvolge studiosi operanti in varie università: «Il ricorso alla diretta testimonianza dei diversi codici, fondato su dati testuali non controvertibili, è filologicamente più attendibile e più rassicurante per chi redige un vocabolario»).

Per l'allestimento del glossario si spogliano sistematicamente le seguenti fonti: (1) dizionari storici ed etimologici panromanzo e italoromanzi (quando opportuno, si sono consultati anche strumenti lessicografici di altre varietà romanze); (2) dizionari del latino medievale; (3) banche dati testuali; (4) bestiari latini e romanzi; (5) repertori e studi sul lessico animale e sulla sua simbologia; (6) liriche delle Origini (in particolare in italoromanzo e in occitanico); (7) repertori su tradizioni liriche romanze delle Origini (prevalentemente in italoromanzo e in occitanico); (8) un campione di testi latini e romanzi di carattere encyclopedico e “scientifico”. Quando necessario, si è fatto ricorso a fonti aggiuntive.

Di seguito forniamo lo schema tipo della struttura data alle voci.

lemma

genere grammaticale e significato (desunti dal corpus stabilito dall'ed. Antonelli / Coluccia / Di Girolamo 2008).

- ◆ Registrazione delle occorrenze presenti nel corpus, senza indicazione delle forme, e indicazione del numero totale di occorrenze fra parentesi quadre (si rispetta l'ordine di successione delle poesie seguito nell'ed. di riferimento).
- ♦♦ Registrazione del numero di occorrenze del lemma nella forma assunta ad esponente (= ~) e segnalazione (messa in risalto da sottolineatura) in ordine alfabetico di tutte le varianti grafiche, fonetiche e morfologiche assunte a testo nel corpus, con indicazione del numero di occorrenze fra parentesi quadre.
- ♦♦♦ Registrazione del numero di occorrenze del lemma nella forma assunta ad esponente (= ~) e segnalazione (messa in risalto da sottolineatura) in ordine alfabetico di tutte le varianti grafiche, fonetiche e morfologiche rintracciabili nella tradizione, seguite dall'indicazione della poesia cui le singole forme sono da ricondurre e dei testimoni che le tramandano, segnalando quale sia la forma assunta a testo nell'edizione; anche in questo caso si fornisce il numero di occorrenze fra parentesi quadre (i testimoni sono citati in ordine alfabetico, fatta eccezione per V, L e P che precedono sempre gli altri, e non si registrano le attribuzioni divergenti; le informazioni sono desunte dall'apparato critico dell'ed. Antonelli / Coluccia / Di Girolamo 2008). Accogliendo le indicazioni di Pfister (2010), in questa fascia dell'articolo tutte le attestazioni sono trascritte nella originale veste grafo-fonetica tramandata dai testimoni, nel tentativo di «stabilire un glossario che risalga ai manoscritti» (p. 251) e che tenga nella giusta considerazione «il peso della variante e della sua esatta grafia» (p. 259). Si segnala perciò fra parentesi se una forma assunta a testo diverga da quella attestata nel manoscritto base, anche a causa di normalizzazione editoriale (si usa la dicitura «ms. base, ma a testo: *formae*»; per le normalizzazioni effettuate nell'ed. Antonelli / Coluccia / Di Girolamo, cfr. i *Criteri editoriali* dei rispettivi volumi; per osservazioni di ampio respiro al riguardo cfr. Coluccia in stampa)⁶.
- Registrazione di eventuali distinzioni semantiche (segnalate con lettere in carattere minuscolo [a., b.]) e grammaticali (segnalate con numeri in cifre arabe [1., 2.]) con indicazione delle occorrenze.
- Segnalazione dell'etimo e commento di natura storico-linguistica del lemma, con indicazione della prima attestazione nota in area italoromanza.

⁶ Non si distingue tra le differenti tipologie di varianti (grafiche, fonetiche, ecc.), poiché una operazione di questo tipo esula dalle finalità del presente lavoro.

▲ Fonti.

Riprese testuali (fra parentesi quadre si indicano le poesie della Scuola cui le riprese fanno riferimento):

Riprese tematiche (fra parentesi quadre si indicano le poesie della Scuola cui le riprese fanno riferimento):

Commento:

3. Risultati

I dati presentati di seguito rappresentano prime risposte ai quesiti posti nell'introduzione, cui si è giunti tramite l'analisi – svolta secondo le modalità esposte – di 10 lemmi: *serpente, aspido, dragone, ape* (con la locuzione *animale avelenato*, indicante lo stesso referente), *parpaglione, badalisco, fenice, lepretasso, serena e unicorno*.

3.1. Verifichiamo dunque il primo quesito: (a) esistono fonti e tradizioni specifiche da cui i poeti della Scuola attingono le immagini legate al mondo animale?

Nella ricerca delle fonti ci si imbatte immediatamente in un ostacolo: «non esiste un inventario della biblioteca imperiale, carenza che ci impedisce di conoscerne analiticamente la composizione e di possedere un elenco preciso dei libri in essa conservati» (Coluccia / Montinaro / Scarpino 2006, 19); si deve perciò procedere per tentativi, privilegiando lo spoglio degli scritti di accertata diffusione medievale ed usando cautela nel formulare conclusioni.

Dai riscontri effettuati è stato possibile individuare per nove animali su dieci testi in cui ricorrono immagini simili a quelle usate dai poeti della Scuola, ma solo per tre lemmi (parpaglione, badalisco e fenice) si può indicare con verosimiglianza un antecedente specifico, sempre occitanico (sebbene non valido per tutte le poesie in cui la voce occorre), mentre per altri cinque (aspido, dragone, ape, serena e unicorno) è possibile fornire solo informazioni utili, ma non risolutive.

Analizziamo gli antecedenti specifici.

Il precedente immediato dell'immagine della (1) farfalla si rintraccia in Folquet de Marselha [= FqMars], *Sitot me soi* 9-12 («Ab bel semblan que fals' Amors aduz / s'atravas leis fols amanz e s'atura, / co'l parpaillos c'a tan folla natura/ que's fer el foc per la clartat que-i lutz» [cfr. soprattutto i vv. 11-12])⁷, in particolare riguardo a GiacLent, *Sì como 'l parpaglion* 1-2 («Sì como 'l parpaglion ch'à tal natura / non si rancura de ferire al foco»), Inghilfredi [= Ingh], *Greve puot'on* 36-37 («Mi fa del parpaglion risovenire, / che per clartà di foco va a morire») e An, *Lo folle ardimento* 9-12 («Che similmente vostra gran bieltate / seguir mi face la folle natura / del parpaglione che fere lo foco, / che vede i-llui sì grande chiaritate» [cfr. soprattutto i vv. 11-12]).

⁷ Folchetto è citato da Squillaciotti (1999).

Per il (2) basilisco la fonte più prossima ai nostri testi sembrerebbe Aimeric de Peguilhan, *Si cum l'arbres* 27-32 («et ieu cum folhs ai gaug de ma dolor/e de ma mort, quan vey vostra faisso./Quo-l bazalesc qu'ab joy s'anet aucir,/quant el miralh se remiret e·s vi,/tot atressi etz vos miralhs de mi,/que m'aucietz quan vos vei ni-us remir»)⁸, in particolare riguardo a GiacLent?, *Lo badalisco* 1-2 («Lo badalisco a lo specchio lucente / traggi'a morire con isbaldimento»).

Venendo alla (3) fenice, il passo più significativo può essere individuato in Rigaut de Berbezilh, *Atressi con l'orifanz* 36-40 («e s'ieu pogues contrafar/fenis, don non es mais us,/que s'art e pois resortz sus,/eu m'arsera, car sui tan malanans/e mos fals ditz messongiers e truans»)⁹, noto a BonDiet, *Greve cosa m'avene* 14-17 («E s'io potesse contrafar natura/de la finìs che s'arde e poi rivene,/eo m'arsera per tornar d'altro scoglio,/e surgeria chiamando pietanza»), sebbene non dovette essere sconosciuto a StProt, *Assai cretti celare* 57-64 («Però com'a la fene / voria m'adivenisse, / s'Amor lo consentisse, / poi tal vita m'è dura, / che s'arde e poi rivene: / che forse, s'io m'ardesse / e da nuovo surgesse, / ch'io muterria ventura») e An, *Ciò ch'altro* 63-66 («Ca·ss'io potesse a simile natura/fenice contrafare,/volontier lo faria,/per sodisfar s'ofesa ò·ffatta alcuna»).

Non è possibile in questa sede dare conto di tutti i riscontri tematici individuati. Basterà citare quelli particolarmente calzanti riscontrabili nella *Naturalis Historia* di Plinio e nelle *Etymologiae* di Isidoro, opere che si rivelano ricchi serbatoi di immagini, seppur probabilmente non attinte per via diretta dai poeti della Scuola. *Naturalis Historia*: XI, 65, XXI, 81, XXVIII, 162 (*parpaglione*); VIII, 77-78, XXIX, 66 (*badalisco*); X, 3 (*fenice*). *Etymologiae*: XV, X, 3 (*parpaglione*); XII, IV, 6 (*badalisco*); XII, VII, 22 (*fenice*); XII, II, 12-13 (*unicorno*).

È invece opportuno soffermarsi su un caso significativo. Ai vv. 25-36 della poesia anonima *Ai meve lasso!* si rileva la tradizione che assegna al basilisco poteri diabolici (cfr. *LEI*, IV, 1714); in particolare ai vv. 25-26 e 33-34 si fa riferimento alla sua natura malefica e non al suo famigerato sguardo apportatore di morte: «[...] Amore, / pessimo domonio vivo incarnato, / [...] / che simile ài nazion di badalischio, / che pur concedi male e già non bene». L'equivalenza instaurata fra *Amore-domonio* e *Amore-badalischio* si spiega con l'influenza della tradizione cristiana, per la quale il basilisco simboleggia il peccato (cfr. Conte 1982-1988, II, 193, n. 78.1). Si veda ad esempio il commento di Agostino al salmo XC, 13. Nel testo biblico si legge: «Super aspidem et basiliscum ambulabis, et conculcabis leonem et draconem» (*basalisco, aspido* e *dragone* sono citati in successione in GiacLent?, *Guardando basalisco*)¹⁰; Agostino: «Rex est serpentium basiliscus, sicut diabolus rex est daemoniorum»¹¹, dove probabilmente influiscono l'etimologia trasparente di basilisco (dal lat. **BASILISCUS**,

⁸ Cfr. Shepard/Chambers (1950).

⁹ Cfr. Varvaro (1960).

¹⁰ Cfr. Hieronymus, *Opera omnia*, in *PL* 028-029.

¹¹ Cfr. Augustinus, *Enarrationes in Psalmos*, in *PL* 037.

prestito dal gr. βασιλίσχος ‘piccolo re’) e alcune proprietà che il rettile condivide col demonio, prime fra tutte il cattivo odore e l’alito ripugnante e distruttivo (cfr. Plinio, *Naturalis Historia*, VIII, 78, XXIX, 66 e Isidoro, *Etymologiae*, XII, IV, 6).

L’unico animale di cui non si rintracciano attestazioni esplicite antecedenti alla Scuola è il *lepretasso*, ‘animale favoloso probabilmente identificabile con una varietà di uccello’, riguardo al quale sembrano ravvisarsi solo possibili allusioni nella lirica occitanica. Le informazioni che si possono ricavare dal corpus riguardo alla sua natura sono limitate all’indicazione di una volontaria predisposizione alla morte, come si evince da An, *Poi ch’è sì doloroso* 68-71 («girò a morire, lasso!, / com’ face i lepretasso / ch’ à sì grande tormento, / ca di vita à spavento») e ancora più esplicitamente da An, *Lo parpaglion* 3-4 («e’ leprestasso vola pe-rivera, / quand’om l’apella lasciasi cadere»), il cui verso 3 suggerisce che si tratti di un volatile. A questo animale, di cui «non si riesce a reperire la fonte» (Menichetti 1965, LIV), probabilmente allude già Peire Vidal [= PVid], *Quant hom honratz* 32-34: «Plus que l’auzels qu’ es noiritz lai part Fransa, / quant hom l’apell’ et el respon cochos / et sap qu’ es mortz [...]»¹², dove si fa riferimento esplicito, seppur generico, a un uccello. Il passo, «a cui è da avvicinare» PVid, *Nulhs hom* 10-12 («ni no·m gardei tro qu’ eu fui pres / co·l fols auzels, quant au lo bres, / qui·s vai cochozamen aucir»), probabilmente ha influito sui versi appena citati di An, *Lo parpaglion* (Menichetti 1965, LIV per l’accostamento e la citazione).

3.2. Veniamo al secondo quesito: (b) le immagini legate al mondo animale assumono, nel tessuto linguistico delle poesie, un qualche gradiente di “scientificità”?

La risposta è negativa, ma necessita di una precisazione. In sette casi su dieci (*serpente, aspido, dragone, ape* [con la locuzione *animale avelenato*], *badalisco, lepretasso e unicorno*) non è riscontrabile alcuna accezione “scientifica” del lemma, mentre per tre voci (*parpaglione, fenice e serena*) si registra l’uso di lemmi o sintagmi “tecnicici”, ossia usati sistematicamente dagli autori quando ricorre l’immagine dell’animale. Questo procedimento, agevolato anche dalla tendenza dei poeti della Scuola a servirsi solamente della natura maggiormente nota dell’animale (per questo aspetto cfr. sotto), è più circoscritto per la voce *serena*, maggiormente articolato per le voci *fenice* e *parpaglione*.

Per ragioni di spazio limitiamo l’esemplificazione all’immagine della farfalla, la cui evocazione si caratterizza per l’uso quasi formulare di lemmi e sintagmi, influenzati dal modello occitanico rappresentato da FqMars, *Sitot me soi* 11-12 («co·l parpail·los c’ a tan folla natura / que·s fer el foc per la clartat que·i lutz»):

chiaritate [1 occ.]: An, *Lo folle ardimento* 12

chiarura [1 occ.]: GiacLent, *Sì como ’l parpaglion* 6

¹² Peire Vidal è citato da Avalle 1960.

clartà [1 occ.]: Ingh, *Greve puot'on* 37. L'uso di *chiaritate*, *chiarura* e *clartà* è derivato da *clartat* di Folchetto (v. 12); tale influsso diventa particolarmente evidente in Inghilfredi dove il sintagma *per clartà* di v. 37 («che per clartà di foco va a morire») ricalca l'occitanico *per la clartat*¹³

ferire (intr. ‘sbattere’, tr. ‘colpire’) [2 occ.]: *fere* (An, *Lo folle ardimento* 11 [*fere lo foco*]); *ferire* (GiacLent, *Sì como 'l parpaglion* 2 [*ferire al foco*]). In questi esempi è ipotizzabile una ripresa del *fer el foc* (v. 12) di Folchetto, probabilmente mediata in An, *Lo folle ardimento* da GiacLent, *Sì como 'l parpaglion*, come suggerirebbe l'adozione della rima lentiniana *2 foco : 6 gioco* in An, *Lo folle ardimento* 11 : 14

foco [3 occ.]: GiacLent, *Sì como 'l parpaglion* 2; Ingh, *Greve puot'on* 37; An, *Lo folle ardimento* 11. Anche questo lemma si legge nella fonte occitanica: *foc* (v. 12)

lumera [1 occ.]: An, *Lo parpaglion* 1. In questo caso il lemma non deriva da Folchetto ma si rintraccia già nelle fonti latine che tramandano l'immagine della farfalla attratta dalla luce emessa dal fuoco: Plinio, *Naturalis Historia* (XI, 65 [*luminibus accensis*]; XXI, 81 [*lucernis [...] accensis*]; XXVIII, 162 [*lucernarum luminibus*]); Columella, *Res rustica* (IX, 14, 5 [*lumen*]); Isidoro, *Etymologiae* (XV, X, 3 [*lumine accenso*])

natura ‘carattere intrinseco’ [2 occ.]: GiacLent, *Sì como 'l parpaglion* 1 (*tal natura*, in rima [1 *natura* : 2 *rancura* (r.i.) : 3 *créatura* : 4 *cura* (r.i.) : 5 *asigura* : 6 *chiarura* (r.i.) : 7 *arsura* : 8 *ventura* (r.i.)] come in Folchetto [10 *atura* : 11 *natura*]}; An, *Lo folle ardimento* 10 (*folle natura*, esattamente come in *Sitot me soi* 11: *folla natura*)

Dal quadro si evince la complessità dei rapporti e delle “contaminazioni” fra i vari testi; all’imitazione del modello occitanico si aggiungono riprese da autori precedenti o coevi, con particolare riguardo al caposcuola Giacomo (sembrano agire anche reminiscenze da possibili fonti latine: cfr. il caso di *lumera*)¹⁴.

3.3. Giungiamo così al terzo quesito: (c) è lecito parlare di un “bestiario d’amore”, ossia di uno sfruttamento in chiave esclusivamente amorosa delle immagini veicolate dal lessico animale?

Il risultato derivato dallo spoglio è eloquente, seppur prevedibile considerando la natura dei componenti analizzati: nove voci su dieci sono sfruttate esclusivamente in chiave amorosa (*serpente*, *aspido*, *dragone*, *ape* [con la locuzione *animale avelenato*], *parpaglione*, *badalisco*, *lepretasso*, *serena* e *unicorno*); l’unico animale che ricorre anche in un altro contesto, nella fattispecie politico, è la *fenice*.

Il suo favoloso ciclo di morte e rinascita assume peraltro una valenza politica solo in Ingh?, *Dogliosamente* 35-40 e in Arrigo Baldonasco, *Ben è rason* 33-40, due testi

¹³ Per lo sfruttamento sistematico della variazione lessicale come risorsa poetica cfr. Coletti (2000, 7-8 e 11-14) e Coluccia (2005, 689-690 e in stampa).

¹⁴ Valga come ulteriore prova l’analisi comparata dei sonetti di GiacLent, *Sì como 'l parpaglion* e di An, *Lo folle ardimento* svolta da Bruni (1990, 258), il quale, riferendosi al sonetto anonimo, afferma: «Mentre *parpaglione* e *fere lo foco* 11, e *claritate* 12 possono derivare sia da Folchetto che dal Notaro, *folle natura* 10 va con *folla natura* di Folchetto (nel Notaro solo *natura* 1), mentre la coppia di parole in rima *foco* 11 : *gioco* 14, assente in Folchetto, è estratta dalla serie *foco* : *coco* : *gioco* : *loco* del Notaro, sicché questo sonetto contamina la fonte provenzale e la siciliana (anche *viso* : *aviso* è da un sonetto del Notaro [*Lo viso mi fa andare*]]».

strettamente collegati fra loro (Arrigo Baldonasco risponde per le rime a Inghilfredi): «Ardo e strugo e consumo pur pensando/con' son caduto e donde e cui mi trovo./Però ciascun faccia di sé mutanza/ed aggia in sé fermanza e novo core./Lo fenix s'arde e rinova megliore:/non dottin lo penar per miglioranza» (*Dogliosamente*); «Però che tardi andate parlando/del vostro pensier, che per ver laprovo./In grande altezza e in valore stando/era rason di pensar: “Con' mi movo/a far, ver' cui non debbo, ria fallenza/e disformarlo dello suo onore?”./Se 'l fenix arde e rinova migliore/potete aver del contradio speranza» (*Ben è rason*).

Ad una interpretazione ambivalente si presta invece la canzone di Brunetto Latini, *S'eo son distretto* 11-20: «Dunqua, s'io pene pato lungiamente,/no lo mi tegno a danno,/anzi mi sforzo ognora di servire/lo bianco fioreauliso, pome aulente,/che nova ciascuno anno/la gran bieltate e lo gaio avenirre./Così mi fa parere/fenice veramente;/ch'ello similemente/è solo, e poi rinova suo valere». «Alla lettura di Avalle [...] si contrappone l'interpretazione etico-politica [...], più che legittima anche se ha riscosso minori consensi: per tutti Rossi 1997 [...] che, tra i molteplici e precisi riscontri testuali, ricorda come l'immagine in Brunetto del fiore che si rinnova è comune in riferimento a Firenze (*sfiorata Firenze* per es. nella canzone guittontiana dopo la disfatta guelfa di Montaperti, *Ahi lasso, or è stagion* 93 “Fiorenza, fior che sempre rinnovella”)» (Lubello, in Antonelli/Coluccia/Di Girolamo 2008, III, 308).

3.4. Un ultimo quesito: (d) le immagini legate al mondo animale sono utilizzate in misura eguale dai Siciliani e dai Siculo-toscani?

Dallo spoglio integrale, i cui risultati sono stati parzialmente anticipati sopra, si ricavano i seguenti dati: nei poeti della prima generazione si riscontrano 46 occ. distribuite in 27 poesie (il 33,82% delle occorrenze totali, quasi esattamente un 1/3), mentre in quelli della seconda si registrano 90 occ. ripartite in 41 poesie (il 66,18%, quasi i 2/3). L'uso di immagini derivate dal mondo animale ricorre dunque con frequenza superiore nei poeti siculo-toscani rispetto ai poeti siciliani (pur tenendo conto che il corpus annovera un numero inferiore di poesie, 37 per l'esattezza, attribuibili ai Siciliani): è difficile individuarne le cause specifiche, forse legate alla differente utilizzazione delle fonti o collegabili ai rapporti, mediati e di contatto diretto, tra i poeti. È interessante osservare che sia nei Siciliani sia nei Siculo-toscani spesso non ci si limita a citare una sola volta l'animale: talvolta i testi si caratterizzano per il succedersi di occorrenze che potremmo definire “a grappolo” (si pensi a GiacLent?, *Lo badalisco*, con 5 occ., oppure a Ingh?, *Dogliosamente*, con ben 7), dando così l'impressione di trovarsi quasi di fronte a bestiari strutturati in forma lirica¹⁵.

¹⁵ Nei Siciliani si rilevano 30 occorrenze in 11 poesie, mentre le altre occorrenze, 16, sono distribuite in altrettanti testi; nei Siculo-toscani si rintracciano 69 occorrenze in 20 liriche, mentre le restanti occorrenze, 21, si riscontrano in altrettanti testi.

L'animale maggiormente citato sia dai Siciliani sia dai Siculo-toscani è l'uccello (a rigore si tratta di una classe). Escludendo dal computo gli anonimi (poiché ascrivibili a un unico gruppo indistinto, che però non è certo attribuibile ad un solo rimatore), il poeta che fa maggiormente ricorso al lessico animale è il siculo-toscano Inghilfredi, al quale sono riconducibili 20 occorrenze, seguito di poco dal caposcuola Giacomo da Lentini, cui se ne devono 17; a netta distanza tutti gli altri.

Un'ultima osservazione, ricavata dai 10 lemmi analizzati. I poeti della Scuola, citando un animale, ne richiamano tendenzialmente la caratteristica o natura maggiormente nota, tralasciando descrizioni secondarie pur ampiamente diffuse¹⁶.

4. Conclusioni

Da quanto esposto si evince che anche l'analisi di un singolo segmento del lessico della Scuola poetica siciliana possa rivelarsi fecondo di risultati, alcuni prevedibili, come le riprese dalla lirica occitanica, altri un po' meno, come le influenze bibliche.

Ma non è tutto. Dalla fitta rete di intrecci tematici e testuali talvolta emergono elementi che consentono di valutare la più importante esperienza lirica italoromanza delle Origini attraverso prospettive nuove. Siamo infatti avvezzi, a partire almeno dal *De vulgari eloquentia* dantesco¹⁷, a considerare la Scuola siciliana modello di lingua e di stile, sicuramente meno a considerarla anche una fonte della trattatistica scientifica; ciò invece è quanto suggerisce di fare un passo del *Libro della natura degli animali* (*Bestiario toscano*), XVI, in cui parlando della natura della sirena si citano i versi 61-63 di *Sì come 'l pescio al lasso* di Lunardo del Guallacca, poeta siculo-toscano: «ché chi di folle amore è preso, bene pò dire che sia morto in tutti l'altri suoi facti. Sì como dice in uno luogo: "Quando l'omo è d'amore preso, arrivato è a mal porto; allora non è in sua balìa", e chi per sua mala ventura morisse in quello stato, si puote dire che sia morto in anima e in corpo» (Morini 1996, 445; di seguito i versi leggibili nell'ed. Antonelli / Coluccia / Di Girolamo 2008, III, 143: «Qual om è d'Amor preso / arrivat'è a·mmal porto: / allor no è in sua bàglia»).

¹⁶ Limitandoci a due soli testi di notevole circolazione, la *Naturalis Historia* di Plinio e le *Etymologiae* di Isidoro, ed esclusivamente al basilisco, riguardo ad esso apprendiamo ad esempio che il suo sibilo atterrisce e può uccidere, che a sua volta può essere ucciso dalla donnola, che al suo sangue si attribuiscono virtù propiziatorie, terapeutiche e magiche e ancora che non raggiunge il piede di lunghezza (0,296 metri), presenta una o più macchie bianche e per vivere necessita di luoghi aridi (cfr. Plinio: VIII, 78, 79, XXIX, 66; Isidoro: XII, IV, 7-8, 9).

¹⁷ Il riferimento è a *De vulgari eloquentia*, I, XII, 2, in cui Dante dichiara la superiorità del siciliano rispetto agli altri volgari: «nam videtur sicilianum vulgare sibi famam pre aliis asciscere eo quod quicquid poetantur Ytali sicilianum vocatur, et eo quod perplures doctores indigenas invenimus graviter cecinusse» («perché tutto ciò che scrivono in poesia gli italiani si chiama siciliano, e perché troviamo che molti maestri siciliani hanno cantato con solennità»; si cita da Tavoni 2011). Si ricorda che Dante leggeva i testi della Scuola poetica siciliana in versione toscanizzata.

La testimonianza è significativa perché permette di cogliere la complessità e l'imprevedibilità dei rapporti che nel Medioevo romanzo si instauravano fra testi, anche di differente natura: essa contribuisce a rendere sempre più sbiadita la pur suggestiva metafora che paragonava la Scuola poetica siciliana a un «fiore senza stelo»¹⁸.

Università del Salento

Antonio MONTINARO

Bibliografia

- Anselmi, Gian Mario / Ruozzi, Gino (ed.), 2009. *Animali della letteratura italiana*, Roma, Carocci.
- Antonelli, Roberto / Coluccia, Rosario / Di Girolamo, Costanzo (ed.), 2008. *I poeti della Scuola Siciliana*, Milano, Mondadori, 3 vol.
- Avalle, D'Arco Silvio (ed.), 1960. Peire Vidal, *Poesie*, Milano/Napoli, Ricciardi, 2 vol.
- Bruni, Francesco, 1990. «La cultura alla corte di Federico II e la lirica siciliana», in: Bárberi Squarotti, Giorgio (ed.), *Storia della civiltà letteraria italiana*, Torino, UTET, I, 211-273.
- Coletti, Vittorio, 2000². *Storia dell'italiano letterario. Dalle origini al Novecento*, Torino, Einaudi.
- Coluccia, Rosario, 2005. «Scuola poetica siciliana, lingua», in: Zecchino, Ortensio *et al.* (ed.), *Federico II. Enciclopedia fridericiana*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, II, 680-691.
- Coluccia, Rosario, 2013. «Sul testo della Divina Commedia», *Medioevo Letterario d'Italia* 9 [2012, ma 2013], 35-48.
- Coluccia, Rosario, in stampa. «Il glossario dei Poeti della Scuola Siciliana», in: *Lessico siciliano e ricerca etimologica*.
- Coluccia, Rosario / Montinaro, Antonio / Scarpino, Cristina, 2006. «Lingue della scienza e Scuola poetica siciliana», in: Librandi, Rita / Piro, Rosa (ed.), *Lo scaffale della biblioteca scientifica in volgare (secoli XIII-XVI)*, Firenze, SISMEL-Editioni del Galluzzo, 19-46.
- Conte, Gian Biagio (ed.), 1982-1988. *Gaio Plinio Secondo, Storia Naturale*, Torino, Einaudi, 5 vol.
- Menichetti, Aldo (ed.), 1965. *Chiaro Davanzati, Rime*, Bologna, Commissione per i testi di lingua.
- Montinaro, Antonio, 2004-2005. *Il Bestiario d'Amore nella Scuola Poetica Siciliana*, tesi di laurea, Università degli Studi di Lecce.
- Morini, Luigina (ed.), 1996². *Bestiari medievali*, Torino, Einaudi.
- Parodi, Ernesto Giacomo, 1921. *Poesia e storia nella "Divina Commedia". Studi critici*, Napoli, Perrella [sul frontespizio 1920, ma 1921].
- Pfister, Max, 2010. «Lessicologia e filologia nella redazione del LEI», in: Ciociola, Claudio (ed.), *Storia della lingua italiana e filologia*, Firenze, Cesati, 249-259.
- PL = *Patrologia Latina*, Chadwyck-Healey Inc.; Electronic Book Technologies, Inc. and Chadwyck-Healey Ltd. 1993-1996 [ed. elettronica].

¹⁸ Si tratta della nota formula inventata da Parodi (1921, 44).

- Rossi, Luciano, 1997. «Brunetto, Bondie, Dante e il tema dell'esilio», in: Crivelli, Tatiana (ed.), *Feconde venner le carte. Studi in onore di Ottavio Besomi*, Bellinzona, Casagrande, I, 13-34.
- Shepard, William/Chambers, Frank M. (ed.), 1950. *The Poems of Aimeric de Peguilhan*, Evanston, Northwestern University Press.
- Sisto, Pietro, 2010. «Legato son, perch'io stesso mi strinsi». *Storie e immagini di animali nella letteratura italiana*, vol. 1, Pisa/Roma, Fabrizio Serra.
- Squillaciotti, Paolo (ed.), 1999. *Le poesie di Folchetta di Marsiglia*, Pisa, Pacini.
- Tavoni, Mirko, 2011. «Dante, De vulgari eloquentia», in: Santagata, Marco (ed.), Dante Alighieri, *Opere*, Volume primo, *Rime, Vita nova, De vulgari eloquentia*, Milano, Mondadori, 1065-1547.
- Varvaro, Alberto (ed.), 1960. *Rigaut de Berbezilh*, Liriche, Bari, Adriatica.
- Zambon, Francesco, 2001. «Il bestiario igneo di Giacomo da Lentini», in: Id. (ed.), *L'alfabeto simbolico degli animali*, Milano/Trento, Luni, 173-186.

Ridere e deridere nel medioevo

Esempi della funzione dissacrante e didattico-moralizzante del riso in tre testi religiosi: le *Cantigas de Santa María*, i *Miracles de Notre Dame* e i *Milagros de Nuestra Señora*

1. Premessa

*Il riso medievale è puntato sullo stesso oggetto su cui è puntata la serietà. [...] Il carattere del riso e il suo legame col “basso” materiale-corporeo rimarranno sempre gli stessi.*¹

Il riso, la manifestazione concreta di determinati atteggiamenti e situazioni, scaturisce in particolari circostanze ed in seguito a specifici comportamenti e artifici retorici, come il comico, il grottesco, l'ironia, il sarcasmo; il riso come fenomeno quotidiano prescinde da ogni categorizzazione ed inquadramento teorico anche se, in epoca medievale, le regole monastiche lo caratterizzarono con una valenza negativa, quasi diabolica.

La chiesa infatti condanna il riso smodato ed eccessivo, vedendolo come una manifestazione del diavolo nell'anima; quando si parla di riso eccessivo, si ricorre a termini come *cachinnatio*, *risus cum cachinnis*, *subsannatio*, cioè quel riso accompagnato da sussulti, frenetico, forte e chiassoso, paragonabile al riso del diavolo ma anche al riso stupido degli sciocchi e degli ignoranti quando non si rendono neanche conto del motivo per cui stanno ridendo.

Il riso è condannato anche perché collegato all'*inepta laetitia*, e quindi al piacere carnale (i lussuriosi in alcune rappresentazioni dell'inferno ridono), e alla *dissolutio in hilaritate*, legata alla superbia (il diavolo, infatti, ride di fronte a Dio). Si ha una forte connessione tra ciò che è pericoloso e proibito e la ricezione del pubblico, che supera le proprie paure mediante il riso.

Un metodo molto efficace per poter diffondere i messaggi in questo periodo storico fu senz'altro la predicazione che verteva principalmente su esempi positivi da proporre ai fedeli: gli insegnamenti che si volevano trasmettere erano quindi corredati da aneddoti buffi, dalla ridicolizzazione dei difetti e dei peccati, così che l'ascoltatore

¹ Bachtin (2001, 99).

veniva messo nella condizione di ridere delle situazioni che avrebbe dovuto evitare e aveva una motivazione in più per stare lontano da esse.

Il riso è la debolezza, la corruzione, l'insipidità della nostra carne. [...] Ma così il riso rimane cosa vile, difesa per semplici, mistero dissacrato per la plebe. Ma qui, qui si ribalta la funzione del riso, la si eleva ad arte, le si aprono le porte del mondo dei dotti. Il riso libera il villano dalla paura del diavolo, perché nella festa degli stolti anche il diavolo appare povero e stolto, dunque controllabile.²

La predicazione, per poter raggiungere il proprio scopo, ha dovuto imparare dai giullari le diverse tecniche comunicative, come la gestualità, il modo di porsi di fronte ad un pubblico molto eterogeneo e in attesa di qualcosa che oltre ad istruire in qualche misura lo diverta.

Uno degli strumenti maggiormente usati per la diffusione di questi insegnamenti fu proprio la capacità di enfatizzare il lato comico delle situazioni, di mettere in ridicolo e far deridere, dagli ascoltatori, i comportamenti e i personaggi connotati come esempi negativi; la rappresentazione del diavolo, ad esempio, è sempre stata connotata con una valenza grottesca e comica: l'intento era proprio quello di mettere il pubblico, o il lettore, nella condizione di ridere e di ridicolizzare il soggetto o il tema espresso.

Il comico, esattamente come il grottesco e l'ironia, consentono lo straniamento e il distanziamento dell'ascoltatore dalla vicenda riportata, così come il riso nato da questo stesso straniamento permette che la coscienza e la ricezione del messaggio siano maggiormente enfatizzati e di più forte impatto.

Il riso, definito nello studio di Ceccarelli³ e ripreso da Bonafin⁴ come modulo comportamentale dello stimolo risibile o stimolo r⁵, era quindi un mezzo per poter arrivare al pianto e alla consapevolezza delle proprie colpe e, grazie a questo, redimersi e chiedere perdono; il riso veniva quindi considerato uno strumento per permettere di arrivare alla coscienza dei propri errori e potersi correggere e, al contempo, un mezzo per punire e per deridere.

2. Ridere: concrete realizzazioni

Il riso è la manifestazione concreta di determinate espressioni veicolate, sia a livello orale sia a livello scritto, e la maniera in cui vengono proposte al pubblico. È noto che il medioevo è stato caratterizzato dalla presenza del comico in alcuni aspetti della società, fenomeni che hanno al contempo una funzione gioiosa e divertente ed una didascalica-moralizzante.

² Eco (1980, 477-478).

³ Ceccarelli (1988).

⁴ Bonafin (2001).

⁵ Ceccarelli (1988, 114-116).

Il comico è legato alla quotidianità, alla mentalità del tempo e del luogo in cui si sviluppa; è anche inteso come libertà, pura espressione dell'es, con un conseguente forte attaccamento alla realtà e alla riproposizione di questa.

La Chiesa è il centro fondamentale del controllo della vita quotidiana e del comportamento; l'uomo è infatti controllato direttamente e vigilato da questa istituzione e notevoli sono i mezzi di repressione e di condanna per coloro i quali dovessero contravvenire alle regole imposte. In questo contesto sociale un mezzo di evasione seppur momentanea e fugace può essere la risata, essa poteva nascere in contesti in cui era tollerata e permessa, come alcune feste o il carnevale, o in maniera spontanea grazie alla comprensione di un significato nascosto in un'espressione plurivalente.

Da un lato, il riso è il sintomo concreto, la realizzazione empirica di un malessere collettivo che poteva essere attaccato solamente in maniera indiretta mediante artifici retorici e modi di esprimersi particolari, come l'utilizzo dell'ironia, del sarcasmo, del grottesco, dell'esagerazione, dell'osceno, del risibile. In questi casi il riso è provocato dalla presentazione di situazioni particolari, fino a divenire estreme ed impossibili con il grottesco, nelle quali venivano messi in ridicolo atteggiamenti, norme, situazioni e stereotipi e l'ascoltatore era indotto al riso dalla consapevolezza dello scopo denigratorio o dalla coscienza dell'assoluta impossibilità dell'azione presentata.

Al contempo però il riso servì e venne utilizzato anche con fini didattici.

La risata aveva quindi il compito di scacciare la paura, lo sconosciuto: il diavolo stesso poteva essere messo in fuga grazie ad una risata. In quest'ottica il riso venne sfruttato dalla predicazione, nella quale l'ilarità aveva il compito sia di scacciare il misterioso, sia di far allontanare i fedeli da comportamenti e situazioni ritenute dannose e pericolose.

In questo secondo caso la funzione moralizzante del riso veniva attuata grazie alla derisione: il pubblico è indotto a ridere di alcuni comportamenti non consoni alla morale vigente. Un riso, in questo caso, sarcastico, cattivo, di derisione appunto, che avrebbe portato gli uditori a non compiere simili azioni per non essere denigrati, a loro volta, pubblicamente, così come avevano essi stessi schernito i protagonisti di vicende raccontate o di *exempla* di cui erano venuti a conoscenza.

Questa duplicità di valenza e di ruolo assegnato al riso li si può vedere anche, a distanza di secoli, nella definizione che ne dà Baudelaire dicendo che:

le rire est satanique, il est donc profondément humain. Il est dans l'homme la conséquence de l'idée de sa propre supériorité; et, en effet, comme le rire est essentiellement humain, il est essentiellement contradictoire, c'est-à-dire qu'il est à la fois signe d'une grandeur infinie et d'une misère infinie, misère infinie relativement à l'Etre absolu dont il possède la conception, grandeur infinie relativement aux animaux. C'est du choc perpétuel de ces deux infinis que se dégage le rire.⁶

⁶ Baudelaire (1965, I, 219).

Questa frase definisce il riso come una componente fortemente umana derivante direttamente da Satana, legandosi quindi all'idea medievale del riso smodato connesso strettamente al diavolo e all'inferno, e lo descrive come causa ed effetto di una dicotomia forte tra alto e basso, tra onnipotenza e assoluta miseria.

Da questa si vede come il riso abbia avuto sempre una pluralità di connotazioni e non solo in merito all'ambiente in cui si manifestava, ma anche per una molteplicità di funzioni all'interno dello stesso ambito, una duplicità di valenze che permetteva la trasmissione di un messaggio con una doppia finalità e una ricezione conseguente a maggior spettro d'azione.

3. Alfonso X, Gautier de Coincy, Gonzalo de Berceo

Teresa Marullo⁷ ha studiato le corrispondenze tra i testi delle *Cantigas de Santa María*⁸, dei *Miracles de Notre-Dame*⁹ e dei *Milagros de Nuestra Señora*¹⁰, dove si può vedere come dei 25 miracoli che Alfonso e Gautier hanno in comune, solo 7 hanno degli spunti comico-grotteschi; di questi 7 soltanto 2 presentano aspetti risibili sia nel testo di Alfonso, sia in quello corrispettivo di Gautier. Per quanto riguarda invece i componimenti di Gonzalo, si vede che dei 18 testi in comune con Alfonso, solo 5 *milagros* hanno degli spunti comico-grotteschi; di questi solo 2 sono in parallelo con quelli alfonsini a loro volta sviluppati con modalità di tipo comico.

Solamente due miracoli con qualche trattamento comico sono in comune a tutte e tre le opere in esame e ci permettono quindi di avere una visione parallela su come uno stesso tema venga trattato da autori differenti e come lo spunto risibile venga messo in luce nelle tre mariali; il primo di questi è un miracolo che tratta della contesa tra angeli e diavoli per l'anima di un monaco peccatore (*cantiga 11, miracle 1,42* e *milagro 2*); il secondo è il racconto della leggenda di Teofilo, di cui però non parleremo in questa occasione vista la notevole bibliografia già presente sull'argomento, per concentrarci su parallelismi più interessanti e in parte meno studiati.

<i>Cantigas</i>	<i>Miracles</i>	<i>Milagros</i>
3	1,10	25
4		16
<u>11*</u>	<u>1,42</u>	<u>2</u>
13	1,29	
34		8

⁷ Marullo (1934, 495-539).

⁸ Mettman (1959-1972).

⁹ Koenig (1961-1970).

¹⁰ Dutton (1980).

<i>Cantigas</i>	<i>Miracles</i>	<i>Milagros</i>
47*		20
54	1,17	
58	1,26	
67*	1,38	
71	1,29	
75	1,19	
		11

3.1. *Cantiga 11 - Miracle 1,42 - Milagro 2*

Questo testo, oltre alla leggenda di Teofilo, è l'unico con spunti comici in tutti e tre gli autori; per le citazioni utilizzerò come abbreviazioni CSM per il testo alfonsino, MND per il testo di Gautier de Coincy e MNS per l'opera di Gonzalo de Berceo.

Il componimento presenta diversi tratti che rimandano al comico grottesco: la lotta tra angeli e diavoli per il possesso di un'anima, la descrizione degli stessi diavoli, l'utilizzo di uno stile particolare volto ad enfatizzare la comicità del testo.

Il monaco protagonista è caratterizzato come un uomo estremamente devoto alla Vergine, che si inchina ogni volta che passa di fronte all'altare (CSM= vv. 23-25, MND= vv. 7-13, MNS= c. 76-77). Nei testi di Gautier e di Gonzalo il monaco è spinto dal diavolo a commettere il peccato (MND= vv. 16-26, MNS= c. 78), a differenza di quanto avviene nella *cantiga* alfonsina, dove è il monaco stesso che decide di comportarsi in modo peccaminoso (CSM= vv. 18-22).

Quando il monaco sta per morire, la sua anima viene contesa tra gli angeli e i demoni: questa disputa risulta molto vivace ed animata, in quanto entrambi i gruppi la reclamano. Per dare maggior enfasi comico-grottesca a questo episodio, viene utilizzata la forma dialogica che accentua ulteriormente la velocità dello svolgimento della scena e dà maggior impatto emotivo nel momento della lettura del testo; infatti si vede come avvenga uno scambio abbastanza vivace tra i due contendenti, sviluppato in uno spazio relativamente ampio (CSM= vv. 36-80, MND= vv. 76-150, MNS= c. 85-91).

I peccati di cui viene accusato il monaco sono di essere un fornicatore e un ladro, cioè di rubare i soldi donati alla chiesa (CSM= vv. 27-31, MND= vv. 108-109, MNS= c. 79).

La figura della Vergine accentua la componente grottesca del testo: rivolgendosi ai diavoli, li caratterizza, appunto, grottescamente (CMS= vv. 63-70, MND= vv. 272-291, MNS= c. 85, 89, 92), per accentuare la loro valenza negativa, ma, soprattutto,

l'eloquio della Madonna è molto più violento e torrenziale in Gautier rispetto a quanto non sia in Alfonso e in Gonzalo:

CMS:

E pois chegou, lles movía	63
Ssa razon con pretesia	
Que per ali lles faria	65
A alma toller	
Do frad' errado,	67
Dizendo-lles: «Ousadia	
Foi d'irdes tanger	69
Meu comendado.»	

MND:

«Leu enragié! Sauvaiges bestes!	272
Comment vos monta il es testes	
Qu'osastes faire tel outrage,	274
tel desverie, tele rage	
que vers celui tendistes main	276
Qui tant me servoit soir et main	
Et tantes fois par bon corage	278
S'agenoilloit devant m'yimage?	
Sanglentes bestes! Leu waroul!	280
Serez vos ja nul jor saoul	
De gens noier et soubiter,	282
d'ames maingier et transglouter?	
Dieu foimentie et renoié!	284
Par vo barat l'avez noié,	
mais riens n'i vaut barat ne guille.	286
Se vos estiez cinc cent mile	
Des plus maistres maufez d'enfer	288
A crolz et a forches de fer,	
si le vos convient il jus metre	290
puis que je m'en veil entremetre.	

MNS:

85. Mientras yazié en vanno el cuerpo en el río, Digamos de la alma en qual pleito se vío, Vinieron de diablos por ella grand gentío, Por leverla al váratro, de deleit bien vazío.	
89. Propuso la Gloriosa palabra colorada, «Con esta alma, foles, - diz -, non avedes nada; Mientras fue en el cuerpo fue mi acomendada, agora prendrié tuerto por ir desamparada.»	
92. «Fablas – diz la gloriosa – a guis de cosa nescia, non te riepto, ca eres una cativa bestia; quando ixío de casa, de mí priso licencia, del peccado qe fizó yo.l daré penitencia.	

Il testo di Gonzalo insiste invece molto più approfonditamente degli altri sulla follia del monaco, alla quale è stato indotto dal diavolo stesso. Nel testo alfonsino infatti il richiamo alla follia è solo nel *refram*:

CSM:

*Macar ome per folia
Aginna caer
Pod' en pecado,
Do ben de Santa María
Non dev'a seer
Desasperado.*

Al contrario, in Gonzalo, la descrizione del sagrestano peccatore è ampia (MNS= c. 79 e c. 81) e caratterizzata dalla molteplice sottolineatura della sua insensatezza: il chierico è infatti il ‘locco peccador’ che una volta uscito dalla chiesa, dal luogo in cui veniva protetto dalla Vergine, si accinge a compiere la ‘mala lavor’, c. 79. Questo però lo porterà alla morte, infatti ‘do se vinie el de complir su follia | cadió et enfogósse fuera de la freiría’, c. 81.

La ricerca del chierico scomparso da parte dei suoi confratelli, c. 83, è marcata da un ritmo incalzante, dato da una giustapposizione di tipo asindetico, che ricrea anche a livello della lettura la situazione di preoccupazione per la sorte del sagrestano:

MNS:

83. Abrieron le eglesia | como mejor sopieron,
Buscaron al clavero, | trobar no lo podieron;
Buscando sus et yuso | atanto andidieron,
Do yazié enfogado, | allá lo enfirieron.

La giustapposizione della descrizione della follia del chierico e della sua spasmodica ricerca da parte dei confratelli preoccupati, crea un effetto comico nel lettore che è consapevole dalla perdizione a cui è andato incontro il religioso.

Un altro elemento degno di essere messo in risalto nel testo di Gautier e in quello di Gonzalo, in quanto caratteristico delle opere in esame, è una ricercatezza stilistica decisamente marcata, studiata ed attenta; questa si può notare nella presenza di rime ricche, rime composte, derivative, inclusive, poliptoti, figure di parola ed altri artifici retorici che danno maggiore elevatezza stilistica al testo. Un esempio chiaro possono essere i versi finali del *miracle* di Gautier, vv. 630-642, dove allitterazioni e giochi fonici rendono la narrazione più mossa ed al contempo più vivace ed accattivante.

MND:

Qui son cuer i plonge et sa cure	630
Bien est samblans a la chanette,	
Qui toute jor borbe borbete.	632
Borbetant va son destorbier	
Et bien borbete en ort borbier	634
Qui tel borbier va borbetant.	
En luxure a de borbe tant	636

C'on doit celui com orz beter Qui vielt tel borbe borbeter.	638
Clers qui en tel borbier s'enborbe Ou puis d'enfer en l'orde borbe	640
Plongiez et emborbez sera, toz jors com boz borboutera.	642

In Gonzalo, invece, è l'autore stesso che definisce il discorso della Vergine come ‘palabra colorada’, c. 89; un discorso retorico che quasi inscena un processo nei confronti dei diavoli, con annesso tentativo di spiegazione del motivo per cui l’anima del monaco non può appartenere a loro.

MNS:

89. Propuso la Gloriosa | palabra colorada,
«Con esta alma, foles, | - diz -, non avedes nada;
Mientras fue en el cuerpo | fue mi acomendada,
agora prendrié tuerto | por ir desamparada.»

Si vede come in questi testi la componente del riso non sia diffusa in tutto il testo, ma circoscritta ad alcune situazioni narrative che danno la possibilità di sottolineature più marcatamente comiche o comico-grottesche.

Sicuramente la figura del diavolo ed il suo comportamento nella contesa per l’anima del sagrestano morto svolgono un ruolo di primo piano: il passaggio brusco da una situazione positiva ad una irrimediabilmente negativa, con la logica sconfitta del Maligno, rende il soggetto comico in quanto incapace di ottenere ciò che credeva fosse già in mano sua, e la situazione stessa accentua questa caratteristica grazie al brusco rivolgimento dei piani.

3.2. *Cantiga 47 - Milagro 20*

I due testi che stiamo prendendo in esame affrontano il tema del travestimento, dell’apparizione del diavolo in vesti differenti dalle proprie, dell’utilizzo quindi di una maschera per poter nascondere la sua vera natura e mostrarsi agli occhi degli uomini sotto sembianze differenti cercando, in questa maniera, di interferire con l’operato celeste della Vergine.

La maschera, il travestimento, servono ad apparire altro da quello che si è per potersi celare alla vista altrui e comportarsi diversamente dalla norma; tutto questo porta, una volta avvenuto lo svelamento e la ricomposizione dell’ordine originario delle cose e delle relazioni, al ridicolo e, di conseguenza, a ridere di colui che si è mascherato.

In questi componimenti si vede come il diavolo cerchi di tentare un monaco, che aveva precedentemente bevuto, grazie a differenti trasformazioni e di portare alla perdizione il malcapitato che viene però aiutato e salvato dalla Vergine, grazie alla sua devozione ed al suo successivo pentimento.

Si nota chiaramente un parallelismo tra Alfonso e Gonzalo, in special modo nel trattamento delle trasformazioni del diavolo, mentre la parte dedicata all'ubriachezza del monaco è sviluppata maggiormente da Gonzalo de Berceo. Prendiamo inizialmente in considerazione l'aspetto relativo alle trasformazioni. Nel testo alfonsino vediamo come il diavolo si manifesti in tre differenti sembianti:

en figura de touro	v. 24
pois en figura d'ome pareceu-l' outra vez	v. 32
o demo en figura de mui bravo leon	v. 38

Anche la reiterazione della trasformazione produce un effetto comico, perché sottolinea la caparbietà e la tenacia del diavolo nel compiere il suo piano; inevitabilmente, però, la Vergine svela la vera identità del malfattore, vv. 39-45 e c. 468, riuscendo a salvare lo sventurato fedele.

Bisogna ovviamente tenere conto anche di quali sono i travestimenti scelti dal diavolo: toro, uomo e leone. Il toro è il simbolo dell'evangelista Luca; l'uomo alato, o l'angelo, è il simbolo dell'evangelista Matteo; il leone, infine, è simbolo di Cristo e dell'evangelista Marco. La scelta del diavolo di trasformarsi in animali con un possibile significato e rimando all'iconografia religiosa, tre evangelisti e Cristo stesso, possono enfatizzare ulteriormente, in ottica chiaramente antifrastica, il ruolo comico assegnato al diavolo in questa particolare situazione. Si nota infatti il facile rimando all'immagine tetramorfica, anche se presentata comunque in un'ottica degradata, così come degradato è il diavolo, un angelo divenuto figura dell'anticristo per il peccato commesso. Questo aspetto viene anche rimarcato nel *refram* stesso, dove si chiede protezione alla Vergine dalla ‘gran sabedoria | que eno demo faz’, sottolineando quindi il contrasto tra la ‘sapienza’ diabolica e gli effetti ‘facili’ delle trasformazioni. Infatti il diavolo nei tre casi viene comunque ridicolizzato e la sua figura denigrata ed ‘abbassata’: il toro di cui prende le sembianze nella prima trasformazione sembra solo un toro da spettacolo, e la Vergine lo scaccia dicendogli che ‘muit’ es de mal solaz’, v. 30; l'uomo in cui si trasforma ha un aspetto brutto e meschino, è quasi ripugnante a vedersi; infine, nell'ultima trasformazione, il leone, che è un animale che dovrebbe incutere timore, paura e rispetto, in questo caso viene cacciato e messo in fuga dalla Vergine ‘con un baston’, v. 39.

In Berceo notiamo il parallelismo in merito alle trasformazioni; infatti il diavolo si presenta anche in questo caso in tre figure diverse dalla sua immagine, scegliendo il toro ed il leone, come in Alfonso, ma sostituisce la figura dell'uomo con quella del cane. Le trasformazioni riguardano quindi figure simili, ma in Gonzalo sono decisamente più spaventose, paurose, quasi terrificanti e sicuramente grottesche; nel testo alfonsino, invece, il diavolo, in tutte e tre le sue trasformazioni, viene ‘abbassato’, denigrato e ridicolizzato dalla Vergine stessa, ma non in ottica così grottesca. Si veda infatti come nel testo di Gonzalo vengono connotate le tre trasformazioni diaboliche nelle *coblas* 466-467, 470-471 e 473-474.

In merito alle trasformazioni in toro e in leone abbiamo appena visto la simbologia relativa al testo del *Rey Sabio*; la figura del cane, invece, nei bestiari medievali viene associata a due caratteristiche: la fedeltà al padrone e all'abitudine di ringhiare il suo stesso vomito, considerata simbolo del folle peccatore che va a confessare i suoi peccati per poi ricaderci nuovamente. La trasformazione in toro ed in leone è chiaramente vista in ottica antitetica, per quanto riguarda il cane, invece, conta il simbolismo del ‘peccatore impenitente’; in più, forse, si vuole sottolineare una dipendenza diretta tra l’animale e gli inferi; non per nulla Dante pone Cerbero come custode all’ingresso del cerchio dei golosi.

Un altro elemento comico degno di attenzione è l’ubriachezza del chierico, che funge da cornice agli avvenimenti dei testi: la follia e l’insensatezza, come conseguenza dell’assunzione di bevande alcoliche, portando a comportamenti ed atteggiamenti che esulano dagli *standard* normali, provoca sicuramente la nascita del riso da parte del pubblico, soprattutto se ad essere ubriaco è un uomo di chiesa. In Gonzalo si insiste molto sulla descrizione del monaco che ha passato tutta una giornata a bere smodatamente, c. 463, e trovandosi perciò successivamente nell’incapacità di agire e di comportarsi secondo le rette disposizioni, c. 464-465, non era in grado di camminare né di avere un atteggiamento dignitoso, al punto che ‘entendiengelo todos que bien avie bebido’, c. 464.

La comicità nel testo di Berceo è abbastanza marcata soprattutto per la caratterizzazione del monaco ubriaco, dei suoi atteggiamenti e della sua condizione di totale vulnerabilità nei confronti degli attacchi del Maligno, questo stesso tema viene invece quasi solo accennato da Alfonso, come si può vedere ai vv. 20 e 22-23, interrotti dal *refram*: il vizio del bere può portare alla perdizione ed alla conseguente vittoria del diavolo in quanto ci si viene a trovare in una situazione in cui si è maggiormente indifesi ed esposti a pericoli e tentazioni diaboliche; il riso in questo caso ha prevalentemente una valenza morale, di condanna di un’usanza riprovevole e da cercare di arginare.

3.3. *Cantiga 67 - miracle 1,38*

La presenza del comico e del grottesco in questi testi si riscontra sostanzialmente nella possessione diabolica di un corpo umano, così che il diavolo stesso possa entrare ed intromettersi nella vita umana senza che venga riconosciuto per quello che è in realtà.

In questa *cantiga* il diavolo assume comportamenti e atteggiamenti molto umani.

Il comico e il grottesco appaiono nella maggior parte dello svolgimento della *cantiga*, enfatizzata dalla presenza, appunto, del diavolo che ricopre un ruolo di primaria importanza nella narrazione stessa.

Il demonio appare nel momento in cui si impossessa di un corpo umano; questo fatto viene presentato nel testo alfonsino ai vv. 21-60: la possessione di un corpo umano da parte del diavolo ha sempre una valenza grottesca, ma in questo caso specifico il diavolo decide di prendere, per il suo scopo, vv. 23-24:

CSM:

[...] | mais o demo con enveja
Meteu-s' en un corpo morto| d'ome de mui gran beldade 23

per poter compiere le sue azioni.

Il diavolo quindi sceglie con cura che corpo possedere e predilige un corpo di bell'aspetto, grazioso: sembra quasi che Alfonso voglia sottolineare la vanità del diavolo stesso. Invece, nel *miracle* di Gautier de Coincy, il diavolo ha scelto di impossessarsi del corpo, addirittura, di un bel fanciullo, come si può vedere ai vv. 52-59. Nel *miracle*, a differenza della *cantiga* che parla solo di un corpo di un uomo affascinante, si dice, maliziosamente, che il diavolo preferisca prendere il corpo di un bel fanciullo, giovane e attraente piuttosto che un corpo qualunque, quasi a sottolineare una sorta di superbia e frivolezza nel voler apparire, o forse è una chiara allusione a qualcosa di peggio.

Nel prosieguo della *cantiga*, il diavolo subisce un degradamento, viene ridimensionato: si abbassa, infatti, ad essere servo dei poveri (vv. 27-31), poi, per poter ottenere ciò che desidera, fare cioè del male, si vede costretto, antiteticamente, a far del bene, quasi rinnegando la propria natura, vv. 36-38. L'abbassamento del diavolo arriva quasi ad umanizzarlo, al punto che, quando capisce che il vescovo sta per smascherarlo, inventa una semplice e banale scusa, per evitare di incontrarlo, v. 69:

CSM:

Que disse que non podia | servir por enfermidade 69

La conclusione, sviluppata nelle ultime tre *cobras*, vv. 91-105, riporta lo smascherramento del diavolo e la successiva confessione delle cattive azioni commesse.

La comicità viene data principalmente dallo svelamento della vera identità: il togliersi la maschera ed il ritorno al proprio io suscitano il riso per il fatto che chi ha tentato di celarsi mostrandosi altro da ciò che era, deve, alla fine, rivelare la verità rimarcando così la sconfitta ed il ritorno alla normalità.

Gautier de Coincy invece presenta uno sviluppo leggermente differente: l'obiettivo del diavolo è un uomo, un 'riche home', vv. 60-62, il quale viene sedotto ed abbindolato dal Maligno, che ha grande capacità di avvicinare a sé gli uomini grazie a false promesse e facili illusioni. In questo caso infatti riesce ad ottenere la fiducia dell'uomo e a portarlo, seppur momentaneamente, dalla sua parte, vv. 76-89; dopo una contesa verbale con la Vergine, il diavolo viene sconfitto ed allontanato dall'uomo in modo tale che questo possa salvarsi e continuare a vivere nell'amore di Cristo e della Vergine, stando lontano dalla tentazione diabolica.

Una differenza tra il testo alfonsino e quello di Gautier riguarda l'autore dell'intervento provvidenziale: nella *cantiga* abbiamo il vescovo che svolge il ruolo di aiutante della Vergine, nel *miracle* di Gautier de Coincy invece è la Vergine stessa unica protagonista.

La comicità è data essenzialmente dalla trasformazione del diavolo; come già detto, è degno di interesse, e ulteriore spunto risibile, la scelta di un corpo giovane e ben fatto di un ragazzo; sicuramente il pubblico era in grado di cogliere la malizia del particolare.

4. Conclusione

I testi che abbiamo analizzato presentano alcune figure e situazioni topiche portatrici di comicità e di riso: il diavolo, l'ubriachezza, la follia e, in alcuni casi specifici, il dialogo.

Possiamo vedere come ad esempio il diavolo nel corso dei secoli e sotto differenti forme sia sempre stato portatore del risibile proprio con le funzioni che abbiamo appena messo in luce, quella dissacrante e quella didattico-moralizzante. Dice, in un'ottica più ampia, Gombrich:

Basti solo ricordare che il motivo più frequente in questo tipo di rappresentazione politica è la figura del diavolo. Se si utilizzasse un computer per registrare tutte le stampe satiriche degli ultimi cinquecento anni tramite un database, è probabile che il diavolo comparirebbe in cima alla lista.¹¹

Questa ripresa di Gombrich solo per dire come una delle figure portatrici dello stimolo e analizzata in questo intervento ricopra un'importanza e una peculiarità a livello diacronico molto forte.

Come messo in luce nella parte introduttiva di questo discorso, e come si è potuto constatare nell'analisi dei testi, il riso crea straniamento, distanza e di conseguenza la reazione a queste situazioni è un atteggiamento morale e di dissacrazione che permette ai ridenti dell'oggetto di riso di comprendere ed interiorizzare il messaggio, così che possano acquisire la funzione specifica della risata.

Università di Macerata

Lisa PERICOLI

Bibliografia

- Bachtin, Michail, 2001. *L'opera de Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Torino, Einaudi.
- Baudelaire, Charles, 1965. *Critique d'art*, Paris, Armand Colin.
- Bonafin, Massimo, 1997. *Dialettiche della parodia*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- Bonafin, Massimo, 2001. *Contesti della parodia. Semiotica, antropologia, cultura medievale*, Torino, UTET.

¹¹ Gombrich (1999, 184).

- Ceccarelli, Fabio, 1988. *Sorriso e riso. Saggio di antropologia biosociale*, Torino, Einaudi.
- Dutton, Brian, 1980. *Gonzalo de Berceo, Gonzalo de Berceo, Obra Completa*, London, Tamesis Books Limited.
- Eco, Umberto, 1980. *Il nome della rosa*, Milano, Bompiani.
- Gombrich, Ernst H., 1999. *L'uso delle immagini. Studi sulla funzione sociale dell'arte e sulla comunicazione visiva*, Milano, Leonardo Arte.
- Koenig, V. Frédéric, 1961-1970. *Miracles de Notre Dame – Gautier de Coincy. publiées par V. Frédéric Koenig*, Génève – Paris, Droz – Minard, 4 voll.
- Marullo, Teresa, 1934. «Osservazioni sulle cantigas di Alfonso X e sui Miracles di Gautier de Coincy», *Archivum Romanicum* XVIII, pp. 495-539.
- Mettman, Walter, 1959-1972. *Alfonso X, Cantigas de Santa Maria de Alfonso X o Sabio*, Coimbra, Universidade de Coimbra, 4 voll.

Les traditions manuscrites de la *Chanson de la Croisade albigeoise* et de ses remaniements en prose : quelle lecture pour quelle réécriture ?

Introduction

Examiner le phénomène qui consiste à réécrire en prose un poème versifié comme l'attestent la *Chanson de la Croisade albigeoise* et ses deux traditions de remaniements en prose n'a de cesse de poser question. En effet, dans ces conditions on peut s'interroger à la fois sur les motivations de la mise en prose et ses modalités, ainsi que sur l'identité même du texte qui fait l'objet d'une réécriture.

In abstracto évaluer la parenté entre un texte et ses remaniements implique, c'est presque une tautologie, de pouvoir comparer ces textes. Si la *Chanson* en vers a bien circulé au Moyen Âge et jusqu'à ces remaniements, rien ne nous permet aujourd'hui à partir de la tradition manuscrite en vers, et en dehors du prologue, de parler de variantes importantes dans le texte versifié, qu'il s'agisse du point de vue lexical ou sémantique, ou pour l'ajout ou la troncature de passages. Par ailleurs, la critique textuelle montre que l'œuvre s'achève bien avec sa laisse 214¹ et le manuscrit A témoigne d'une version de la totalité du texte de la *Chanson*. Néanmoins, la collation de certains passages de la *Chanson* avec ses remaniements en prose suggère des variantes plus importantes dans le corps du texte qui motive plus encore l'examen de l'ensemble de la tradition en vers et en prose. Le cas le plus exemplaire réside dans la réponse faite par le roi d'Aragon au comte Raimond VI après qu'il ait pris connaissance des conditions que les légats voulaient imposer au Toulousain pour conclure sa paix avec l'Église : dans *L* comme dans *M* le roi répond : « Pla vous an paguat »² ou « Pla vous l'an paguat »³, alors que dans *A* on a : « Be fai a milhorar, pel Paire omnipotent »⁴. Si l'on peut noter d'autres points de contact entre les deux traditions textuelles en prose, des dissemblances portent à croire que *M*, postérieur à *L*, fut rédigé sur une version de la *Chanson* différente de *A* en certains points et certainement différente aussi de celle que le légiste toulousain a consultée, mais on se perdrait en suppositions. Retenons

¹ Raguin (2011, 36-37).

² M 14r, Hoekstra (1998, 19).

³ Molinier (HGL, t. VIII, col. 57).

⁴ CCA, laisse 59, v. 22.

que ces nombreux points de contact entre les rédactions font que $L//M \neq A$ ou $L//A \neq M$ ou $M//A \neq L$ ou bien encore $L//M//A$ et $L \neq M \neq A$.

Les remaniements ne couvrent pas exactement les mêmes parties de la *Chanson* (ce qui touche à la fois au rapport comparatif entre les textes, et des textes à leur source), et, le manuscrit dit de Merville *M* est amputé (perte des premiers et derniers feuillets). Dans les deux cas de ces remaniements en prose – le prologue – seule variante significative que nous ayons pour le texte en vers ne se trouve pas attesté. Dans la version *L* (trois manuscrits aux variantes fortes) le prologue en vers et ses variantes ne sont pas repris mais un nouveau est composé qui permet à l'auteur du remaniement de resituer les événements de la croisade. La lacune de *M* empêche toute information sur un éventuel prologue. Les informations personnelles du prologue en vers (*R* et *A*) peuvent avoir été jugées inutiles.

Cette étude comparative souhaitable même dans des proportions réduites et dans l'attente d'une nouvelle édition de la tradition de *L* doit dans un premier temps s'appuyer sur un état de l'art et une évaluation critique des sources et de leurs témoins. En raison du caractère secondaire des sources indirectes qui attestent de la circulation de la *Chanson de la Croisade albigeoise* (l'épitaphe de Raimond VI chez Bertrandi⁵, les deux vers repris par Catel dans son *Histoire des comtes de Tolose*⁶, et les souvenirs de Guilhem de Puylaurens⁷) n'ont pas été pris en compte ici⁸ car ils n'attestent pas de source directe du texte de la *Chanson* (Catel copie Bertrandi, alors que Chassanion⁹ semble avoir utilisé un texte en prose).

L'analyse des sources ne peut procéder que d'une prise de conscience des problèmes intrinsèques à celles-ci. Le présent exposé soulèvera quant aux sources plus de questions qu'il ne proposera de solutions. Nous croyons devoir signaler que ces textes en prose, remaniements divers de la *Chanson* peu étudiés, nécessitent une réédition prenant en compte l'ensemble de la tradition manuscrite et réévaluant les rapports entretenus par *P*, *T*, *C*, et *M*. L'établissement de deux traditions de remaniements (*a priori L* et *M*) semble aussi devoir être réexaminé. L'absence d'édition scientifique de l'ensemble *L*, composé des manuscrits *P*, *T* et *C* selon Auguste Molinier, appelle une plus grande prudence encore dans le maniement du texte donné dans *l'Histoire générale de Languedoc*.

1. La tradition manuscrite de la *Chanson de la Croisade Albigeoise*

Il existe trois témoins distincts, ou familles de témoins, de la tradition manuscrite de la *Chanson de la Croisade albigeoise* de datation fort variée. Parmi ces manuscrits on trouve une copie intégrale de la *Chanson* (*A*, fcs 25425) et deux copies (*R* [XVI^e

⁵ Bertrandi (1515).

⁶ Catel (1623).

⁷ Duvernoy (ed.) (1976).

⁸ Raguin (2011, 16-19 et 57-75).

⁹ Chassanion (1595).

siècle] et *G* [début du XVII^e] d'extraits du texte transmises par des manuscrits aujourd'hui perdus. La *Chanson*, long poème épique, circula aussi sous forme d'extraits brefs certainement prompts à être assimilés à des *sirventes*.

1.1. Français 25425 : *A*, le manuscrit intégral

Le poème aujourd'hui intitulé *Chanson de la Croisade albigeoise*¹⁰ est le fruit du travail de deux auteurs. L'œuvre est une chronique historico-épique qui prend la forme d'une chanson de geste et le sujet d'une chronique historique en vers. Seul le manuscrit n° 25425 du fonds français de la Bibliothèque nationale de France à Paris transmet l'intégralité du texte. Néanmoins, on prendra garde au fait que le texte donné par Martin-Chabot n'est pas celui de *A* uniquement, puisqu'il y a substitué le prologue de *R* différent de celui de *A*. La forte variante du prologue doit attirer l'attention sur l'absence d'unicité du texte et la complexité sous-jacente de sa tradition manuscrite.

Le manuscrit (*A*) comporte 120 feuillets de vélin, paginés de 1 à 239 ; sa copie, d'une même main semble dater de la fin du XIII^e siècle (c. 1275), et le manuscrit qui porte de beaux dessins à la plume ne fut jamais enluminé¹¹. *A priori* rien ne permet de savoir pour qui il fut fait¹². Il appartenait cependant, en 1337, à Jordan Capella¹³ qui le donna en gage lors d'un prêt daté du 6 février 1336 ou 1337¹⁴. Au XVIII^e siècle il devint la propriété de Pierre-Paul Bombarde de Beaulieu, conseiller honoraire au Grand Conseil¹⁵ ; La Curne de Sainte-Palaye en fit faire une copie pour étude, conservée à la bibliothèque de l'Arsenal sous le n° 3321 et utilisa quelques extraits du poème dans ses *Mémoires sur l'ancienne chevalerie*¹⁶. Le manuscrit *A* passe ensuite dans la bibliothèque du duc de La Vallière¹⁷ : aux alentours de 1760 ou un peu avant. À son décès, lors de la première vente de cette bibliothèque, il est acheté sous le n° 2708, par la bibliothèque du Roi ; son numéro actuel lui fut attribué en 1868.

Ce manuscrit *A* sera dans le cadre de cette étude notre point de comparaison principal avec les remaniements en prose, et ce pour des raisons évidentes ; lorsque cela sera possible nous utiliserons bien sûr les textes de *R* et *G* mais surtout, p au sein de chaque tradition (*a priori L* et *M*) et dans l'ensemble de cette tradition de remaniements pour ce qui concerne ces deux fragments, nous nous appuierons sur

¹⁰ Martin-Chabot (1931-1961). Le texte édité par Martin-Chabot est abrégé CCA. Nous utilisons l'abréviation la Chanson pour l'œuvre.

¹¹ Martin-Chabot (1931-1961, t. I, p. XVIII, XXI). Le Supplément bibliographique [DOM Bibl] du Dictionnaire de l'occitan médiéval [DOM], en référence à Brunel (1935, 200) et Martin-Chabot (ibid.) indique une date de création autour de 1275 vers Toulouse.

¹² Martin-Chabot (1931-1961, t. I, p. XIX).

¹³ Raguin (2011, 14, note 5).

¹⁴ Raguin (2011, 14-15, note 6). Martin-Chabot (*Ibid.*, p. xix). Lafont (1991, t. II, 239).

¹⁵ Martin (1899, t. VIII, 282-287).

¹⁶ Martin-Chabot (1931-1961, t. I, p. XX).

¹⁷ Martin-Chabot (1931-1961, t. I, p. XXI).

leur valeur respective au regard de la tradition textuelle de la *Chanson* pour émettre des hypothèses sur ce que ces remaniements peuvent nous apprendre de la réception du texte.

Enfin, tant la version *R* du prologue que les autres attestations de la diffusion du texte en vers de la *Chanson* que sont par exemple les remaniements en prose, attestent qu'il exista plusieurs copies de l'œuvre, incluant certaines variantes textuelles importantes (au moins pour le prologue) qui sont pour l'heure perdues. Notons aussi que le texte transmis par *A* est dit intégral car la *Chanson* s'y ouvre sur un prologue certes différent de celui de *R* mais *a priori* tout aussi valide, mais surtout le texte y est achevé¹⁸.

1.2. *Le fragment R*

Le fragment (*R*) est connu par le passage publié par Raynouard dans son *Lexique roman*¹⁹. Il s'agit d'une variante du prologue de la *Chanson* qui ajoutent dix vers répartis en deux ensembles, qui se substituent à sept vers de *A* (v. 4 second hémistiche commun *A* et *R*)²⁰. On ne sait rien de ce « fragment » d'un manuscrit qui, « quoique fort défectueux et d'une écriture assez moderne »²¹. Le manuscrit dont on ignore l'étendue fut perdu²². Le texte de *R*, variante importante du prologue, est adopté par Martin-Chabot – variantes de *A* en notes. Il avance la date du XVI^e siècle pour la copie de *R* éditée par Raynouard, mais sans s'en expliquer. Il fut certainement mis sur la piste par l'« écriture assez moderne » et surtout la datation des différents témoins de remaniements de la *Chanson* qui portent à croire qu'au XVI^e siècle un certain engouement pour les choses des guerres albigeoises put susciter la copie de ces œuvres (*R, P, T, C*) et le remaniement *M*. Il semble qu'il faille être prudent avec ces datations des chroniques, sauf peut-être pour *M* qui a bénéficié d'un travail d'édition relativement récent. De fait, quelle que soit la date de copie de *R*, les renseignements précis et pertinents qu'il fournit dans son prologue sur la personne de Guilhem de Tudela – l'auteur de la première partie du poème – montrent que le fragment remonte à une tradition certainement plus fiable que *A* (toujours pour le prologue).

Le fragment *R*, bien que de faible étendue, donne à voir une forte variation du texte de la *Chanson* en fonction des témoins de la tradition manuscrite. Néanmoins, on ne peut négliger que sur les deux témoins connus, autres que *A*, et qui attestent de variantes dans la tradition textuelle de la *Chanson* (soit *R* et *G*) seul *R* présente de fortes variantes ; au-delà de quelques variantes graphiques le texte de *G*, quant à lui, est somme toute tout à fait conforme à celui de *A*, bien que *G* nous permette de comprendre d'autres aspects de la diffusion de la *Chanson*.

¹⁸ Raguin (2011, Remarques préliminaires).

¹⁹ Raynouard (1838-1844, t. I, 226-227).

²⁰ Raguin (2014 b).

²¹ Raynouard (1838-1844, t. I, 226).

²² Martin-Chabot (1931-1961, t. I, XXIII). Voir Meyer (1875-1879, t. 1, XXV).

1.3. L'extrait G

Le second extrait est celui transmis par Guyon de Maleville²³. Maleville entreprit de transmettre cet extrait dans différents ouvrages en procédant à des ajustements. Il l'a copié dans les *Esbats sur le pays de Quercy* [1600 et 1614]. Une copie manuscrite du fragment du texte de la *Chanson*, désigné par *G*, fut faite sous ses yeux ; elle deviendra propriété de la ville de Grenoble²⁴ qui l'achète en 1771 au décès de Jean de Caulet, évêque de Grenoble, d'origine toulousaine²⁵. Il se trouve aujourd'hui dans le manuscrit 1158 de la bibliothèque de la ville de Grenoble au folio 135 r et comprend les 37 vers de la laisse 60 et les trois premiers de la laisse 61. On ignore la taille du manuscrit dans lequel Guyon trouva son extrait et la date de sa copie ; il précise seulement avoir trouvé ces vers « emmy un nombre de chansons, qui furent faictes sur les plus importantes occurrences et factions de la guerre Albigotte »²⁶. La décontextualisation du texte extrait de la *Chanson* est complète dans ce manuscrit ce qui amène Guyon, et peut-être aussi le compilateur de ce recueil de textes sur la « guerre Albigotte », à comprendre à tort que les vers de la *Chanson* se rapportent au traité de Paris du 12 avril 1229 ; il situe le traité et la pénitence parisienne de Raimond VII de Toulouse en 1228. Alors que la laisse 60 et le début de la suivante, extraits donc de la première partie de l'œuvre écrite par Guilhem de Tudela, se réfèrent en fait aux conditions imposées par les légats au comte Raimond VI pour qu'il fasse sa paix avec l'Église.

C'est un passage voisin de la *Chanson* (laisse 59) qui donne lieu à une variante significative qui oppose le texte en vers connu et les deux remaniements en prose unis cette fois par une leçon commune²⁷.

2. Les chroniques languedociennes en prose ou remaniements de la *Chanson de la Croisade albigeoise*

Deux chroniques languedociennes en prose sont des remaniements anonymes du poème de la *Chanson*. En l'état actuel de la recherche on considère *a priori* de source sûre que ces deux chroniques *M* et *L* furent composées indépendamment l'une de l'autre et qu'elles remanient, chacune à sa façon, le texte de la *Chanson*. Néanmoins, en l'absence d'édition valable de la tradition de *L* (trois manuscrits : *T*, *P* et *C*) il est difficile de mesurer la variation au sein de celle-ci ; et du même coup, la comparaison des liens entretenus par les deux chroniques doit être faite avec précaution. Les sigles *M* et *L* ne désignent pas les mêmes choses : *M* correspond à l'attestation unique d'une

²³ Maleville (1900, 231-232).

²⁴ Bibliothèque de la ville de Grenoble, Ms 1158 (ancien 2997).

²⁵ Champollion-Figeac fit une copie de *G* (bibliothèque de Cahors [ms. I]) en 1806. Une autre fut communiquée à Raynouard, puis à Meyer par Léon Lacabane, directeur de l'École des chartes († 1885).

²⁶ Maleville (1900, 231-232).

²⁷ Dominicy pourrait avoir utilisé le texte de Maleville (*Histoire du pays de Quercy*, inédit) et (1645, 162-163). Raguin (2011, 16).

tradition par un manuscrit autographe – le sigle du manuscrit se confond avec celui de la chronique –, alors que *L* est le texte recomposé par Molinier pour désigner le remaniement originel hypothétique inféré à partir d'une tradition composée de trois manuscrits de longueur inégale et comportant de fortes variantes *P*, *T*, et *C*. De telle sorte que l'on ne saurait comparer vraiment *M* et *L*; mais bien *M*, et *P*, *T*, *C*. Pourtant, en l'absence d'édition critique de la tradition de *L* c'est-à-dire des variantes de *T*, *P* et *C* on se trouve dans l'obligation, le plus souvent, de comparer *M* et *L*. Enfin, il est possible que Guillaume Catel connût des manuscrits de la rédaction en prose mais ceux-ci sont réputés perdus et l'on ne sait s'ils n'auraient pu correspondre avec certains de ceux aujourd'hui connus.

2.1. Le remaniement L (P, T, C; courant du XIV^e-début du XV^e siècle)

La première tradition (*L*) est certainement l'œuvre d'un légiste²⁸ selon son dernier éditeur Auguste Molinier²⁹. Nous la connaissons par trois manuscrits³⁰: *P*, *C* et *T*, que Molinier se propose de recomposer en *L* par une combinaison des manuscrits *P* et *T* (*C* copiant *P*). Il n'y a pas de texte *L* en tant que tel. Pour plus de précautions nous préférerions distinguer *L* comme étant le texte de Molinier, de *L'* source de *P* et *T*. Le sigle *L* est forgé par Martin-Chabot³¹, et repris par la suite dans la critique. Cette distinction essentielle faite, nous l'adoptons ici pour ne pas ajouter à la confusion. Molinier désigne son texte par *Chronique* et par *N*³² l'original ou sa copie d'où furent copiées ensuite *P* et *T*.

Molinier estime que le remaniement *L* fut à l'origine composé dans le courant du XIV^e siècle ou au début du XV^e siècle³³. Martin-Chabot, lui, juge que le manuscrit de la *Chanson* qui servit à l'élaboration de *L* n'était pas sensiblement différent de celui de *A*, et surtout qu'il n'était pas « beaucoup plus complet »³⁴. C'est là aussi notre opinion : l'addition finale qui rapporte les événements du 12 avril 1229 (1228 pour

²⁸ Voir la démonstration de Molinier (*HGL*, t. VIII, col. 2-4).

²⁹ *HGL*, t. VIII, col. 2-205.

³⁰ P. Bibliothèque nationale, fonds français 4975, ancien 9646 (Molinier, *HGL*, t. viii, col. 3: « petit in-folio, papier, grosse écriture du milieu du seizième siècle (vers 1540) »); T, Bibliothèque municipale de Toulouse, ms. 608, cote: II, 57 (Molinier, *HGL*, t. viii, col. 3: « petit in-4° [...] Papier, écriture très grosse & très lisible »); C, Bibliothèque Municipale Inguimbertine de Carpentras cote 1829 (Molinier, *HGL*, t. viii, col. 4: ne donne aucune description); il en existe une copie réalisée par dom Fournier, religieux de Saint-Victor de Marseille, conservée à Paris, Bibliothèque nationale, Collection de Languedoc, vol. 78. Pour *P*, *T* et *C*, voir Brunel (1935, 85, 272, 169).

³¹ Martin-Chabot (1931-1961, t. I, xxvi).

³² Molinier (*HGL*, t. VIII, col. 4).

³³ « Cette chronique en prose fut certainement écrite par un légiste toulousain dans le courant du quatorzième siècle [...] Entre les années 1350 et 1450, [...] une date approximative 1380-1400 », voir Auguste Molinier, *HGL*, t. VIII, col. 3. La composition date d'après 1309 : l'auteur mentionne Rhodes comme résidence des chevaliers de Saint-Jean (datation), et connaît par ailleurs le code de Justinien (légiste, voir préambule *HGL*, col. 5).

³⁴ Molinier (*HGL*, t. VIII, col. 2).

Molinier, note marginale) est extrêmement brève (4 colonnes et demie : fin col. 194-198) et n'implique pas qu'il ait existé une continuation du poème aujourd'hui perdue ; la source pourrait en être la *Chronique de Guilhem de Puylaurens*.

Les principales difficultés lors de l'examen de l'édition de *L* consistent en l'absence déjà mentionnée d'une édition critique donnant les variantes de chacun des trois manuscrits. Par ailleurs, Molinier a beaucoup corrigé son texte sur la base du texte établi par Meyer, notamment pour les noms de lieux ou de personnes³⁵.

Selon Molinier, on peut représenter comme suit les rapports entre les manuscrits témoins de la chronique *L*³⁶ :

N (orig. ou ms en dérivant)		
T	P	
	C	

Si le remaniement *L* est daté en *L'* ou *N* du courant du XIV^e ou début du XV^e siècle, ses trois copies qui nous sont parvenues datent elles de la seconde moitié du XVI^e siècle, voire du début du XVII^e.

D'après cet éditeur *T* date de la fin du XVI^e siècle ou début du XVII^e siècle ; le texte est complet bien que fortement abrégé en comparaison de *P* et sa copie *C*. Il est composé de 161 feuillets dont l'écriture est « très grosse et très lisible »³⁷ et d'un copiste certainement de la région de Toulouse que Molinier soupçonne d'avoir « fortement rajeuni la langue de l'original »³⁸. Par ailleurs, la chronique porte un titre : « *Histoire des albigeois, par un auteur incertain, en langage tholosain* ». *T* est le seul témoin de sa sous-famille. L'étude de leurs variantes montrent que *T* et *P* ne furent pas copiés l'un sur l'autre mais qu'ils remontent bien tous deux à une copie antérieure (ou un original) commun.

P est un petit manuscrit sur papier datable de c. 1540. Le manuscrit de 483 pages est numéroté (XVI^e siècle) de deux mains, la première en chiffres romains jusqu'à CXXXIX, la seconde en chiffres arabes jusqu'à la fin (140-483). Déjà avant sa première édition par Dom Vaissète (XVIII^e siècle³⁹), le manuscrit portait une lacune de 48 pages (379-426), attestée et par une interruption de la pagination, et par l'évidence du récit⁴⁰.

C, enfin, est sommairement décrit dans l'édition de Molinier. Il s'agit d'une copie de *P* qui présente la même lacune mais avec une numérotation continue de chaque page. *C* étant postérieur à *P* il devra nécessairement dater de la fin du XVI^e siècle,

³⁵ Molinier (HGL, t. VIII, préface, vi et col. 3 et 4).

³⁶ Molinier (HGL, t. VIII, col. 4).

³⁷ Molinier (HGL, t. VIII, col. 3).

³⁸ Molinier (HGL, t. VIII, col. 4).

³⁹ Vaissète (HGL, éd. originale t. III, col. 1-103).

⁴⁰ Molinier (HGL, t. VIII, col. 3).

prenant en compte une estimation du temps nécessaire à la perte de ces 48 pages et à l'entérinement de celle-ci⁴¹.

Molinier édite son texte à partir du manuscrit de Paris (*P*) que Vaissète et Fauriel prirent pour une copie de *C* (alors que c'est apparemment l'inverse). Avant lui, une première édition de *L* avait été donnée par Vaissète dans l'édition originale de l'*HGL*⁴², reprise par dom Brial⁴³ dans le *Recueil des historiens de France*, puis avait été rééditée par Du Mège d'après *T* (le manuscrit de Toulouse)⁴⁴ et enfin par le Marquis de Loubens (*l'Indigène*⁴⁵). Dom Vaissète ne connaissait pour son édition que *P* et *C*, et c'est Du Mège qui met à jour le texte de *T* et l'édite⁴⁶. Molinier estime que si *T* n'apporte aucune variante significative pour le texte commun, il a le mérite d'être complet. On ajouterait que *T* est singulièrement abrégé et muni d'un titre, deux données non négligeables. Molinier reprend le glossaire de Vaissète, sans prétention philologique, comme le fera Hoekstra dans son édition de *M*.

2.2. *Le remaniement M (manuscrit unique, début XVI^e siècle)*

La seconde chronique en prose (*M*)⁴⁷, qui fut éditée plus récemment par Dirk Hoekstra⁴⁸, est conservée dans la bibliothèque du château de Merville en Haute-Garonne et y demeura depuis 1587 (seule interruption : un court séjour de presque dix ans aux Archives de Haute-Garonne du 8 octobre 1985 au 2 octobre 1995)⁴⁹. Le manuscrit avait déjà perdu avant cette date ses premiers et ses derniers feuillets et le texte, qui commence au v. 19 de la laisse 23 et se termine au v. 66 de la laisse 189, semble un autographe datant du début du XVI^e siècle. Comme pour *L*, l'édition de *M* souffre de certains choix d'édition (notamment les chapitres et la mise en page). Le peu de lisibilité des corrections de l'éditeur tout comme l'absence de justification explicite est plus ennuyeux. Hoekstra a vu l'intérêt d'une comparaison des traditions de remaniements en prose et de la *Chanson*, et souligne la complexité des rapports de parenté éventuelle entre les deux chroniques.

L'édition de *M* par Hoekstra semble établir un texte relativement sûr malgré le peu de lisibilité de l'écriture du manuscrit et la dégradation importante du papier. Le manuscrit porte une notice sur le feuillet de garde de la main de François de Chalvet

⁴¹ Molinier (HGL, t. VIII, col. 3-4).

⁴² Vaissète (HGL, éd. originale t. III, col. 1-103).

⁴³ Dom Brial (1880, 114-190).

⁴⁴ (HGL, t. v, réédition Du Mège).

⁴⁵ Identifié par Molinier (HGL, t. VIII, col. 4, note. 1) et Martel (1982, 60) l'identifie comme le Marquis de Gounon-Loubens.

⁴⁶ (HGL, éd. 1840-1846, t. v, Additions d'Alexandre Du Mège).

⁴⁷ DOM Bibl. indique «fragm.: ms. déb. 16e s.; Toulouse (Haute-Garonne) [Brunel 115; GRLMA XI.2: 13003]», soit Brunel (1935, 115) et Grundriß der romanischen Literaturen des Mittelalters (1993, vol. 11, t. 2, 13003).

⁴⁸ Hoekstra (1998).

⁴⁹ Hoekstra (1998, xxvii).

de Rochemonteix⁵⁰ et signée par lui. Il y enregistre avoir reçu le manuscrit en 1587 du « sieur de la Scale de Goüas » alors que les premiers et derniers feuillets manquaient, et chose intéressante, suppose qu'il s'agit d'un « autographe original » de son auteur. Il désigne par ailleurs le texte comme l' « Histoire de la guerre faite par Simon de Montfort contre le conte de Toulouse et les Albigeois », au sujet duquel il indique avoir consulté avec « Monsieur Roaldès » qui lui « a dit que ceste histoire estoit la véritable »⁵¹. Pour ces deux personnages, Douais⁵² assure qu'il s'agit de lettrés, le premier dut rencontrer François de Chalvet de Rochemonteix au Parlement de Toulouse où François avait repris la charge paternelle. Le second, professeur des universités, notamment à Toulouse, dont les activités portaient en partie sur les études « provinciales et locales »⁵³.

Cette notice signale chez François de Chalvet un esprit critique vis-à-vis des sources qu'il possédait dans sa bibliothèque, tout comme son souci de posséder une « histoire qui estoit la véritable »⁵⁴. Cela s'explique en partie par ses propres activités : il est l'auteur d'un ouvrage inédit sur le développement de la Ligue à Toulouse, et d'une édition des œuvres de Sénèque⁵⁵.

Le manuscrit mutilé⁵⁶ dont il ne reste que 72 feuillets (plus un de garde) ne montre pas de titre, seule reste la qualification d'*Histoire* par François de Chalvet, que l'on retrouve d'ailleurs en dénomination interne dans *M*, *T*, *P*, *C* et la *Chanson*. Le texte est rédigé d'une seule main et le nombre de corrections tant syntaxiques que lexicales (625 selon son éditeur⁵⁷) le signale comme un autographe. L'auteur inconnu le rédige en cursive notariale et sa langue le localise dans la région de Toulouse. Le papier utilisé porte sur certains feuillets un filigrane représentant une main bénissante qui, selon Hoekstra⁵⁸ est caractéristique d'avant 1600. L'étude de la langue de l'auteur, du papier, l'histoire politique de Toulouse au XVI^e siècle avec le regain de l'accusation d'hérésie face au protestantisme ainsi que la date d'enregistrement par François de Chalvet permettent à Hoekstra de déterminer la date du début du XVI^e siècle. Le renouveau de l'idée de croisade à Toulouse et face au protestantisme en cette période⁵⁹ permet aussi

⁵⁰ Né en 1559, date de mort inconnue. Docteur en Droit comme son père, et par sa mère seigneur de Merville. Le père, Matthieu de Chalvet, conseiller du Parlement de Toulouse en 1554, puis Président aux enquêtes en 1578 fut un temps accusé d'hérésie (montée du protestantisme en toulousain) mais protégé par Catherine de Médicis ; Rochemonteix, nom d'un fief possédé en Cantal où il était né, fut ajouté par lui à son patronyme. Voir Hoekstra (1998, xxv).

⁵¹ Hoekstra transcrit la notice (1998, xxviii).

⁵² Douais (1890, 3 et 20).

⁵³ Douais (1890, 20).

⁵⁴ Hoekstra (1998, xxvii).

⁵⁵ Il suivait là l'exemple de son père (Hoekstra, 1998, xxv).

⁵⁶ Les dimensions du manuscrit sont : 287 mm de haut par 203 mm de large (Hoekstra 1998, xxviii).

⁵⁷ Hoekstra (1998, xxvii).

⁵⁸ Hoekstra (1998, xxvii-xxviii).

⁵⁹ Voir notamment Souriac (2014).

de mieux saisir les motivations du remanieur de la *Chanson* en *M* et l'engouement de la copie de *P*, *T*, *C* vers la même époque – si tant est que l'on se fie *a priori* à leur datation.

Conclusion

Une étude comparative systématique de ces remaniements en prose et du texte de la *Chanson de la Croisade albigeoise* (toutes variantes incluses) permettrait certainement de faire apparaître d'autres phénomènes de ce type : points de contact et de divergences entre les traditions en prose et celles en vers. Le texte en vers de la *Chanson* que nous connaissons est essentiellement celui de *A*, et les variantes de *R* attestent d'une variation importante de la tradition manuscrite du prologue⁶⁰, sans que celles de *G* ne permettent – avec toute la réserve nécessaire – de parvenir à la même conclusion pour le reste du texte. Les deux traditions en prose de la *Chanson* qui nous sont parvenus – *L* et *M* – et leurs quatre manuscrits *P*, *T*, *C* et *M* attestent d'une circulation de l'œuvre en vers.

Réécrire en prose, remanier, c'est se réapproprier le texte source et le repenser en nouvelle *histoire*. Ces remaniements tirent leur autorité de leur(s) source(s) : ici c'est *l'istoria*, ou le *conte*⁶¹. Les auteurs coupent le récit, l'étirent et en sélectionnent les meilleures parties, c'est-à-dire celles qui leur parlent le plus à eux ou à leur public – ou à leur commanditaire – dans un temps et un espace donné, en l'occurrence le toulousain, à partir de la fin du XIV^e siècle. Se pose ici la question de l'autorité auctoriale du remanieur. La fonction mémorielle et politique du remaniement le donne comme réappropriation et réinterprétation d'un passé et c'est là une démarche particulièrement adaptée à la récupération par la chronique des hauts faits des ancêtres glorieux de la geste.

La présentation et la mise en perspective des traditions manuscrites de la *Chanson de la Croisade albigeoise* et de ses remaniements en prose atteste une certaine vivacité de ces traditions et la complexité de leurs modalités de composition et de copie. C'est à cette complexité que l'on mesure la tâche qui consiste à tenter de démêler un peu des liens qui unissent ces textes ; un travail pourtant nécessaire. Dans une perspective d'analyse diachronique, il est intéressant de voir comment dans un environnement qui reste toulousain – premier destinataire de la *Chanson* – et à plu-

⁶⁰ Raguin (2014 b).

⁶¹ Les références à une autorité extratextuelle sont nombreuses dans les deux traditions de remaniements : on trouve 7 mentions de *l'istoria* dans *L* et 8 dans *M*, alors que *conte* se retrouve en 4 occurrences dans *M* (dont deux conjointes avec *istoria*) et aucune dans *L*. Nous nous fions ici à Hoekstra (1998, liv), ayant pris le soin de vérifier les occurrences données : même non exhaustif ce relevé est signifiant. Ici *istoria* et *conte* se réfèrent dans les deux cas certainement à la *Chanson* que les auteurs remanient ; néanmoins on se souviendra que cela peut aussi être une forme de référencement intratextuel que l'on trouve notamment dans la *Chanson* (Raguin, 2011 *estoria*, *canso*, *gesta*) ou bien une façon de se prémunir de l'autorité ici réelle d'ailleurs car attestée d'une forme d'*antiquitas*.

sieurs siècles d'écart (presque deux pour *L*) on ressent la nécessité de reprendre et de réécrire la *Chanson* au goût littéraire du temps. C'est bien une *histoire* au sens littéraire du mot que les remanieurs composent, et c'est ainsi que leurs textes sont reçus – on se souviendra de l'annotation de François de Chalvet de Rochemonteix. Un autre indice de cette prétention littéraire de la reconstitution en prose se trouve dans le fait que ce que nous désignons tous, par tradition plus que pour toute autre raison certainement, comme des chroniques en prose, ne sont en fait pas datées ou si peu, et avec des éléments de chronologie interne relative tels, qu'elles ne répondent pas d'un point de vue de la critique historique des sources aux critères de la *chronique* mais bien à celle de l'*histoire*⁶².

Université Blaise-Pascal – Clermont II

Marjolaine RAGUIN

Bibliographie

- Bertrandi, Nicolas, 1515. *Opus de Tholosanorum gestis*, Toulouse : J. Grandjean.
- Brial, Michel-Jean-Joseph (dom) (ed.), 1880. *Recueil des Historiens des Gaules et de la France*, Paris : Aux dépens des libraires associés, t. XIX, p. 114-190.
- Brunel, Clovis, 1935. *Bibliographie des manuscrits littéraires en ancien provençal*, Paris : Droz, (Publications romanes et françaises, 13).
- Catel, Guillaume, 1623. *Histoire des comtes de Toulouse*, Toulouse : P. Bosc. <<http://www.biu-toulouse.fr/num150/PPN075570319.pdf>>
- Chassanion, Jean, 1595. *Histoire des Albigeois*, Genève : Pierre de Saint-André.
- Devic, Claude (dom), Vaissète Joseph (dom), 2003 [fac. sim. 1872-1892]. Chabaneau, Camille, Germer-Durand, Eugène, Dulaurier, Édouard, Molinier, Auguste, Barry, Edward, et al (ed.), *Histoire générale de Languedoc*, Paris-Toulouse : Privat, 16 tomes. Rédition fac-similé introd. d'Arlette Jouanna, et René Souriac, préf. de Emmanuel Le Roy Ladurie, Paris : Privat - C. Tchou : Bibliothèque des introuvables.
- Dictionnaire de l'occitan médiéval [DOM]*, 1996-. Stimm, Helmut, Stempel, Wolf-Dieter, Kraus, Claudia, Peter, Renate, Tausend, Monika, Tübingen : Niemeyer, *Supplément bibliographique [DOM Bibl.]* <www.dom.badw-muenchen.de>
- Dominicy, Marc-Antoine, 1645. *De Praerogativa allodiorum in provinciis, quae jure scripto reguntur, Narbonensi et Aquitanica*, Paris.
- Douais, Célestin, 1890. *Les manuscrits du château de Merville*, Toulouse : Privat.
- Duvernay, Jean (ed.), 1976. *Guillaume de Puylaurens, Chronique (1145-1275). Chronica magistri Guillelmi de Podio Laurentii*, Paris : CNRS, (Sources d'histoire médiévale, 8).
- Forestié, Édouard, 1890-1894. *Les livres de comptes des frères Bonis, marchands montalbanais du XIV^e siècle*, Paris : H. Champion, (Archives historiques de Gascogne, fascicules 20, 23 et 26).
- Guenée, Bernard, 1980. *Histoire et culture historique dans l'occident médiéval*, Paris : Aubier.

⁶² Guenée (1980, 204-207). La confusion, fort instructive, a déjà lieu à la fin du Moyen Âge.

- Grundriß der romanischen Literaturen des Mittelalters [GRLMA]*, 1972-. Jauss, Hans Robert, Köhler, Erich, Gumbrecht, Hans-Ulrich, Mölk, Ulrich et al. (ed.), Heidelberg: C. Winter.
- Heur, Jean-Marie d', 1973. «Notes sur l'histoire du manuscrit de la «Chanson de la Croisade Albigeoise» et sur quelques copies modernes», *Annales du Midi*, 85, 443-450.
- Hoekstra, Dirk (ed.), 1998. *Huit ans de Guerre albigeoise. Édition avec notes et commentaires de la version en ancien occitan offerte par le manuscrit de Merville*, Groningen, Thèse de l'université de Groningen.
- Lafont, Robert, 1991. *La Geste de Roland*, t. 1, *L'épopée de la frontière*, t. 2, *Espaces, textes, pouvoirs*, Paris: L'Harmattan.
- Maleville, Guyon de, 1900 [1600-1614]. *Esbats sur le pays de Quercy*, Cahors: F. Delperrier, Soc. des études littéraires, scientifiques et artistiques du Lot.
- Martel, Philippe, 1982. «Les historiens du début du XIXème siècle et le Moyen Âge occitan : Midi éclairé, Midi martyr ou Midi pittoresque», *Romantisme*, 35, 49-72.
- Martin, Henry, 1899. *Catalogue des manuscrits de la bibliothèque de l'Arsenal*, t. VIII, Paris : Librairie E. Plon, Nourrit et Cie.
- Martin-Chabot, Eugène (ed.), 1931-1961. *La Chanson de la Croisade albigeoise*, 3 vol., Paris: Les Belles-Lettres, (Les classiques de l'histoire de France au Moyen Age).
- Meyer, Paul (ed. et trad.), 1875-1879. *La Chanson de la Croisade contre les Albigeois, commencée par Guillaume de Tudèle et continuée par un poète anonyme*, t. I-II, Paris: Renouard - H. Loones, (Société de l'histoire de France).
- Raguin, Marjolaine, 2011. *Propagande politique et religieuse dans la Chanson de la Croisade albigeoise, texte de l'Anonyme*, Thèse de Doctorat, Études occitanes (Littérature médiévale en langue d'oc), Université Paul-Valéry - Montpellier III, <<http://www.biu-montpellier.fr/florarium/jsp/nnt.jsp?nnt=2011MON30064>>
- Raguin, Marjolaine, 2014 a. *Lorsque la poésie fait le souverain, étude sur la Chanson de la Croisade albigeoise*, Paris: Honoré Champion, à paraître.
- Raguin, Marjolaine, 2014 b. «Problèmes de transmission textuelle et d'interprétation dans l'épopée, le cas du prologue de la *Chanson de la Croisade albigeoise*», *Actes du séminaire d'études «Epica romanza medievale; problemi di trasmissione e interpretazione»*, Università degli studi di Napoli L'Orientale, 5-6 décembre 2013, à paraître.
- Raynouard, François-Just-Marie, 1838-1844. *Lexique roman : ou, Dictionnaire de la langue des troubadours, comparée avec les autres langues de l'Europe latine*, Paris : Silvestre, 6 vol.
- Souriac, Pierre-Jean, 2014. «Les enjeux mémoriels de la bataille de Muret au temps des guerres de Religion», *Le temps de la bataille de Muret (12 septembre 1213) Actes du 61^e Congrès de la Fédération historique Midi-Pyrénées (Muret, 13-15 septembre 2013)*, Toulouse, à paraître.
- Thomas, Antoine, 1888. «Les manuscrits provençaux et français de Marc-Antoine de Dominicy», *Romania*, 17, 411-416.
- Vaissète, Joseph (dom), 1737. «Preuves de l'Histoire de Languedoc» in: Devic, Claude (dom), Vaissète, Joseph (dom) (ed.) *Histoire générale de Languedoc*, t. III, Toulouse: Privat, col. 1-108.

Du *Pyramus* à l'*Ovide moralisé*. Réécriture du lai anonyme du XII^e siècle au XIV^e siècle

Le mythe d'origine orientale de Pyrame et Thisbé est relaté dans son ensemble par Ovide, au livre IV de ses *Métamorphoses*¹. Cette fable conte la métamorphose de la couleur des fruits d'un mûrier, qui change en virant du blanc immaculé au noir. Si la dimension étiologique ne fait aucun doute, ce récit recèle néanmoins d'autres significations qui permettent une relecture incessante de l'histoire des amants babyloniens.

La reprise de cette fable au XII^e siècle par un auteur anonyme sous la forme d'un lai² en est la preuve. Emmanuèle Baumgartner place la composition de ce lai entre la rédaction du *Roman de Thèbes* et celle de l'*Énéas*, c'est à dire dans la première moitié du XII^e siècle³. Cette traduction en normand d'un mythe d'Ovide est caractéristique de *laetas ouidiana*. Fidèle au mouvement d'héritage et de conservation des mythes antiques, l'auteur se démarque du poète latin tout en s'inscrivant dans sa lignée. Il ressuscite le mythe de Pyrame et Thisbé et lui confère une vie nouvelle à travers l'adaptation qu'il en fait en ancien français.

Cette première *translatio* du mythe latin à l'époque médiévale devient ensuite le point de départ de la version du mythe donnée dans l'*Ovide moralisé*. Contrairement à l'auteur du XII^e siècle qui ne s'attache à rendre qu'un seul mythe, l'auteur de l'*Ovide moralisé* se lance dans la vaste entreprise de traduire les *Métamorphoses* dans leur ensemble. Il ne se contente pas de traduire les quinze livres d'Ovide en langue romane, il poursuit un but plus profond en proposant une relecture chrétienne de chaque métamorphose. Il expose clairement sa démarche dès les premier vers de son œuvre⁴ dans lesquels il explique que la *veritez gist couverte* sous la *fable*.

¹ Ovide (1928, Livre IV, v. 55-166).

² Baumgartner (2000, 265) et De Boer (1915, vol. 2 p.1). E. Baumgartner a suivi «l'un des meilleurs manuscrits de l'*Ovide moralisé*, le manuscrit de Rouen, Bibliothèque municipale 1044, qui date du XIV^e siècle». Il s'agit du manuscrit dont s'est servi Cornelis De Boer pour son édition de l'*Ovide moralisé* sauf pour les récits de Pyrame et Thisbé et de Philoména dont il avait commencé une édition interrompue à cause de la Première Guerre mondiale. Il faut donc procéder à une inversion et considérer que le récit édité des vers 1 à 192 par C. De Boer correspond au lai du XII^e siècle alors que celui d'E. Baumgartner reflète la version du XIV^e siècle.

³ Baumgartner (2000, 10).

⁴ De Boer (1915). Livre I, v. 15-17 : *Pour ce me plaist que je comans,/Traire de latin en romans/ Les fables de l'ancien temps [...] et v. 42-46 [Fables] Qui toutes samblent mençoignables,/ Mais n'i a riens qui ne soit voir:/Qui le sens en porroit savoir,/La veritez seroit aperte,/Qui souz les fables gist couverte.*

Ces deux œuvres médiévales illustrent parfaitement les deux principes des transformations évoqués par Gérard Genette⁵. Il s'agit bien d'une transposition linguistique puisque l'auteur du lai, le premier, a traduit les vers latins en *romanz* et que l'auteur du XIV^e siècle retravaille la langue. Cette première transposition s'accompagne également d'une « transposition sémantique, axiologique » car les deux auteurs transforment délibérément le sens original. Dans le lai, à la métamorphose de la couleur des mûres, l'auteur substitue le motif de la passion amoureuse qui se clôture dans la mort. L'auteur du XIV^e siècle hérite de ces transformations qu'il conserve, mais en ajoute d'autres comme en témoigne la moralisation finale.

Nous étudierons d'abord la transposition linguistique effectuée par l'auteur du XIV^e siècle puis la réécriture de la signification du mythe d'une œuvre à l'autre.

1. L'adaptation du XIV^e siècle est un témoin du passage d'un état de langue à un autre

L'auteur, en ce début du XIV^e siècle, a désiré écrire un ouvrage destiné à ses contemporains, il a donc modernisé la langue du lai.

1.1. La morpho-syntaxe : vers une langue plus analytique

1.1.1. Les mots-outils

1.1.1.1. Les conjonctions de coordination

Nous pouvons remarquer que l'adverbe *si* remplace dans le texte du XIV^e siècle la conjonction de coordination *et* ainsi que l'adverbe *dont*. Christine Marchello-Nizia⁶ relève la forte concurrence de *et* et *si* en tête de phrase. *Si* serait malgré tout plus utilisé comme l'attestent les vers suivants. Si dans le lai, on lit :

Dont m'est a vis que je vos voie.	552
Quant me rendorm, dont m'est a vis	559

On trouve dans la version du XIV^e siècle :

Si m'est avis que je vous voi.	528
Quant me rendors, si m'est avis.	536

On remarque que dans les vers 528 et 536, la même substitution de *dont* en *si* est effectuée avant l'expression *être avis*. Peut-être est-ce là une tournure langagière de l'époque qui commence à se fixer, ou propre à notre auteur.

L'idée que *si* dénote une pause entre deux procès différents ou un décalage temporel peut être avancée dans les vers 654 à 657⁷ :

⁵ Genette (1982, 237 sq).

⁶ Marchello-Nizia (1979, chap. 20).

⁷ Comparez ces vers à ceux du lai : *Et quant il est bien assasez,/Vait s'en deduire par les prez./Trueve la guimble en une sente,/Defoule la et ensanglente.* (v. 676-679).

Et quant il est bien assasez,
 Si se deduit aval les prez.
 Trouve la guimple en une sente
 Si la defoule et ensanglente.

L'auteur du XIV^e siècle insiste sur les actions du lion en les découpant. La présence superfétatoire de l'adverbe provoque un effet de ralenti ou de loupe sur l'animal. Chacun de ses gestes est ainsi mis en valeur, notamment les souillures qu'il fait sur le voile de Thisbé.

Les autres changements⁸ de *et* en *si* ou d'ajout de l'adverbe sont les témoins d'une transformation de la langue. Le moyen français lie davantage les propositions entre elles et généralise l'utilisation de *si*.

1.1.1.2. *La négation*

En ancien français l'adverbe *ne* suffit à nier une proposition. Cette structure toujours présente en moyen français se modifie peu à peu pour aboutir à la négation à deux termes utilisée en français moderne. Notre texte du XIV^e illustre ce changement progressif.

Dans le lai, *ne* se trouve associé à *mais* au vers 381 : *Ne me puis mais vers vous celer*. Le deuxième terme négatif est remplacé dans l'*Ovide moralisé* par *pas* au vers 369 : *Ne me puis pas vers vous celer*. *Pas* est l'adverbe qui accompagne le plus *ne* aux dépens de *mie, point ou goutte*.

Par ailleurs c'est au cours du XIV^e siècle que l'ordre *ne* + adverbe se fixe. La langue s'achemine vers un ordre analytique. Les adverbes négatifs du vers 448 du lai : *Ja ne garrai se ne me fuit* subissent une inversion dans l'*Ovide moralisé*⁹.

Cette première catégorie de mots-outils, conjonctions et négations, témoigne des transformations subies par la langue lors du passage de l'ancien au moyen français. On remarque que la première appropriation du texte par l'auteur du XIV^e se fait par les changements des mots-outils.

1.2. *Les adjetifs démonstratifs et indéfinis*

Cest et *cel* ainsi que l'adjectif indéfini *tel*, renforcés par le préfixe *i* dans le texte en ancien français¹⁰, sont présents sous leur forme simple dans le texte du XIV^e siècle comme on le voit dans les trois exemples suivants :

⁸ Comparez le v. 322 (lai) : *Et fu celee par mout d'ans* et le v. 312 (*Ovide moralisé*) : *Si fu celee par mains ans*; le v. 375 (lai) *Et s'est un poi rasseüree* et le v. 365 (*Ovide moralisé*) : *Si s'est un poi asseüree*; le v. 601 (lai) : *Et fait la nuit tant demorer* et le v. 579 (*Ovide moralisé*) : *Et si fait la nuit demorer*; le v. 825 (lai) : *Desront ses dras et plore et crie* et le v. 793 (*Ovide moralisé*) : *Derront sa char si plore et crie*.

⁹ *Ovide moralisé*, v. 426 : *Ne ja garrai se ne me fuit*.

¹⁰ Dans le lai, on lit : *Trestot icest penser que j'ai* (v. 274); *Aperçurent icel pertus* (v. 327); *Puis parole en itel mesure* (v. 377).

Tout cest pensé que j'ore ai.	264
Aperçurent celui pertus.	317
Emprez parole en tel mesure	367

Le moyen français a eu, apparemment, tendance à simplifier des formes préfixées ou composées. Des oppositions de fonctions se constituent à cette époque, *cest* est plus employé au cas sujet alors que *cel* et *celui* sont réservés au cas régime.

1.3. *Le pronom relatif*

Le cleric du XIV^e modifie souvent la forme des pronoms relatifs présents dans le lai. Il y a de nombreuses occurrences tout au long des textes. En voici quatre qui sont représentatives du corpus. Dans les deux premiers exemples, on remarque que la forme du pronom relatif *que* est remplacée par *qui* au XIV^e siècle.

Dans le lai, on lit :

Garde, si aperçoit l'enseigne	337
Que la crevace li enseigne.	

L'auteur de l'*Ovide moralisé* les transforme ainsi :

Garde, si aperçoit l'enseigne	327
Qui la crevace li enseigne.	

Il s'agit ici d'une marque dialectale. *Que* est le cas sujet dans les parlers de l'Est. Le rétablissement de *qui* dans le texte du XIV^e prouve simplement qu'il écrit dans un autre dialecte.

Dans cet autre exemple du lai, il vaut mieux analyser *que* comme une conjonction de subordination à valeur de cause et non comme un pronom relatif :

Sui ci venus offrir droiture ¹¹	344
Que ne trouvai la creveu're.	

Mais dans la version du XIV^e siècle, on trouve :

Sui je venus offrir droiture	334
Qui ne trouvai la creveu're.	

Le cleric du XIV^e a remplacé le *que* par *le* pronom relatif au cas sujet. Même si la proposition relative conserve une valeur causale, l'emploi de la forme *qui* met en valeur Pyrame en insistant sur le sujet de l'action dans ce moment clé où le jeune homme reconnaît la supériorité de Thisbé. C'est la jeune fille qui a trouvé la première la fente dans le mur et qui a fait passer sa ceinture pour prévenir son amant.

Les changements de formes du pronom relatif ont du sens comme en attestent ces vers :

Hé, Diex, comme est sa vie dure	346
Qui longuement teulz maulz endure !	

¹¹ « Réparation ».

Ici, il y a une insistance sur la véritable souffrance ressentie par Pyrame qui se plaint de sa condition d'amant malheureux au contraire des vers 356-357 du lai qui exprimaient plutôt une généralisation :

Hé, Diex, come est la vie dure
Cui¹² longuement tel mal endure.

Dans l'occurrence suivante du lai, nous pouvons remarquer la difficulté à analyser de façon sûre la forme *que* :

A moi lessiez le dolouser	389
Que riens ne puet confort donner.	

Ce *que* peut être interprété de deux manières. Il s'agit soit d'un adverbe relatif qui marque diverses relations et correspond au français moderne « à qui », soit d'une conjonction de subordination introduisant une proposition circonstancielle de cause. Qu'en fait l'auteur de l'*Ovide moralisé*? Il le transforme en *cui*:

A moi lessiez le duel user,	378
Cui riens ne puet confort donner. ¹³	

Cette substitution a le mérite de clarifier la construction et le sens par l'expression du complément indirect du verbe *donner*.

À travers ces quatre exemples transparaît bien la différence de dialecte qui sépare les deux auteurs mais également les légers changements de sens que produisent les inflexions de l'auteur du XIV^e siècle.

1.4. L'ordre des mots

En ancien français, notamment grâce à l'existence de la déclinaison, l'ordre des mots dans la phrase est plus libre qu'en français moderne où la place des groupes de mots est déterminée par leur fonction. En moyen français, les auteurs ont tendance à user de moins en moins de cette liberté. L'*Ovide moralisé* reflète cet entre-deux. En effet, le clerc du XIV^e a le plus souvent conservé l'ordre souple de l'ancien français. Pourtant de temps à autre, il modernise la syntaxe en changeant l'ordre des mots. Cette tendance est liée à la ruine progressive de la déclinaison.

L'auteur du XIV^e siècle emploie l'ordre sujet-verbe qui deviendra l'ordre canonique de la phrase assertive comme en attestent les vers 257 : *Nulz hom ne m'en devroie retraire*¹⁴ et 308 : *Ou mains conversoient de gens*¹⁵.

Par ailleurs l'ordre des compléments dans la phrase est également modifié d'un

¹² On pourrait traduire ces vers ainsi : « Comme la vie est dure ‘pour qui’, ‘pour celui qui’ endure longuement une telle souffrance » : le relatif prend en quelque sorte le cas du pronom indéfini antécédent qui n'est pas exprimé. Alors que la version du XIV^e siècle signifierait : « Comme sa vie est dure, lui qui endure de tels maux ».

¹³ « À moi vous laissez la douleur, à moi que rien ne peut réconforter ».

¹⁴ Dans le lai, on trouve au vers 267 : *Ne m'en devroit nus hons retraire*.

¹⁵ Dans le lai, le vers correspondant est : *Ou conversoient mains les gens* (v. 318).

texte à l'autre. À la structure du vers 259 dans le lai : *Ci vos vo ge mon pucelage*¹⁶. Le clerc du XIV^e préfère l'ordre du vers 249 : *Vous octroi ci mon pucelage*¹⁷. L'auteur met ainsi en relief le destinataire du don : Pyrame. Thisbé renonce à son honneur après l'avoir mis quelque temps en balance avec son amour pour le jeune homme. La jeune fille s'offre entièrement à son ami comme l'illustre l'absence du pronom personnel sujet.

Dans le lai, on trouve des reflets de l'ancienne syntaxe de la langue modernisés ensuite par le clerc du XIV^e siècle. Si au vers 298, le COD précède le COI : *Li diex d'amour le me consente*, ce n'est plus le cas ensuite au vers 289 dans lequel les deux compléments sont inversés¹⁸. La structure ancienne du vers 726 : *Qui de venir vous fist seure* est modernisée dans la version postérieure dans laquelle l'infinitif suit directement le verbe conjugué : *Qui ci vous fis venir segur*¹⁹. Selon le même principe, l'intensif placé avant l'infinitif final : *Fet lor amor plus aviver*²⁰, est ensuite déplacé pour suivre le verbe conjugué dans le vers 108 : *Fet plus lor amor aviver*.

On remarque à travers ces exemples que l'auteur du XIV^e siècle ne suit plus l'ordre de l'ancien français mais lui préfère un ordre plus analytique.

En outre, avec la disparition de l'emploi des déclinaisons et la tendance à l'expresivité, le pronom est de plus en plus explicité. Le pronom personnel sujet se grammaticalise et marque la personne verbale, fonction assurée auparavant par la désinence verbale seule. Dans les vers 344²¹, 576²² et 801²³ du lai, le sujet du verbe n'est pas exprimé tandis que dans le texte du XIV^e siècle, l'auteur explicite les sujets dans le vers 334 : *Sui je venus offrir droiture*, le vers 553 qui présente une tournure impersonnelle : *Dites qu'il vous en est avis* et le vers 773 : *Ja li est vis qu'el soit o lui*.

L'auteur du XIV^e a plus tendance à employer les formes possessives ou pronominales que son prédécesseur. Trace d'une évolution de la langue ou effet stylistique ? L'adjectif démonstratif *cel* dans le vers 15 du lai²⁴ et l'article *les* ou *li* dans le vers 18²⁵ sont remplacés par un adjectif possessif comme dans le vers 18 : *Lor grans biautez, lor grans parages*. Le recours à des formes possessives et pronominales permet au poète de mettre plus en avant les personnages de Pyrame et Thisbé. En outre, l'emploi de

¹⁶ La phrase est construite selon le schéma suivant : ADVERBE DE LIEU + COI + VERBE + SUJET +COD.

¹⁷ Il utilise la structure syntaxique : COI + VERBE (+ sujet sous-entendu) + ADVERBE + COD.

¹⁸ *Ovide moralisé*, v. 289 : *Li diex d'amour me le consente*.

¹⁹ *Id.*, v. 704.

²⁰ Lai, v. 116.

²¹ *Id.*, v. 344 : *Sui ci venus offrir droiture*.

²² *Id.*, v. 576 : *Dites que vous en est a vis*.

²³ *Id.*, v. 801 : *Ja li est vis que soit o lui*.

²⁴ *Id.*, v. 15 : *Et navra plus a cel endroit*.

²⁵ *Id.*, v.18 : *Les grans biautés, li hauz parages*.

formes à la troisième personne du pluriel comme *lor* dans les vers 15²⁶ et 18 ou encore le pronom personnel *eulz* au vers 20²⁷ exprime l'unicité des deux jeunes gens qui ne forment, durant leur enfance, qu'une seule et même entité.

Un problème intéressant surgit lors de la comparaison du vers 100 du lai : *Que ne la voie Piramus* avec le vers 92 de l'*Ovide moralisé* : *Ne qu'el ne voie Piramus*. Dans le lai, *la* est un prénom féminin, au cas régime. *Piramus* est donc le sujet du verbe *voie*. Or le sens change complètement dans la seconde version puisque *el* est un prénom personnel au cas sujet. *Piramus* devient alors le COD du verbe. C'est la mère de Thisbé qui tient ces propos quand elle ordonne à sa chambrière d'enfermer la jeune fille pour, dans le lai, empêcher Pyrame de la voir. Dans le texte du XIV^e, elle interdit à Thisbé de rencontrer son ami. La conséquence est identique : les amants sont séparés et ne se voient plus. Cette légère nuance fait-elle véritablement sens ou s'agit-il d'une mauvaise lecture ? La version du XIV^e met plus l'accent sur la jeune fille, c'est à elle que s'adresse directement l'interdit. On a l'impression que la figure maternelle se dresse entre Thisbé et le jeune homme en exigeant de sa fille une conduite respectable. Le motif sous-jacent de l'enfermement apparaît de manière plus marquée.

L'ordre des mots dans la phrase connaît un profond changement lors du passage de l'ancien au moyen français. Notre texte du début du XIV^e siècle illustre cette transformation progressive où la langue tend à exprimer plus souvent les pronoms et où la place des mots est conditionnée par leur fonction dans la proposition. Si la morphologie et la syntaxe sont des témoins de l'évolution de la langue au fil des siècles, il faut également prendre en compte le lexique utilisé dans le lai et dans l'*Ovide moralisé*.

2. Le lexique : une modernisation de la langue

Le clerc du XIV^e siècle, tout en respectant sa source du XII^e siècle, a procédé à une modernisation de la langue. C'est au cours du XIV^e siècle que la langue française connaît de multiples changements. Cette étape du moyen français, difficile à cerner, est décisive dans la transformation de la langue et la mise en place de structures conservées dans le français moderne.

2.1. Le renouvellement des expressions

Le moine du XIV^e transforme certaines expressions datant du XII^e siècle pour les mettre au goût du jour. Il a recours à une langue contemporaine de l'époque à laquelle il vit.

Le clerc du XIV^e respecte scrupuleusement le sens de la question dans laquelle Pyrame demande *merci* à son père absent aux vers 163-164²⁸ mais il modernise la

²⁶ *Ovide moralisé*, v. 15 : *Et navra plus en lor endroit*.

²⁷ *Ovide moralisé*, v. 20 : *Et li aaisement d'eulz deus remplace Et li aaisemens del leu* (v. 20 du lai).

²⁸ Lai, v. 163-164 : *Pour quoi/N'as tu ore merci de moi ?*

langue utilisée comme l'atteste l'expression « avoir pitié de », toujours en usage aujourd'hui :

Pour quoi
N'as tu ore pitié de moi ?

155

Si Thisbé dans le lai du XII^e siècle avoue *avoir le cuer noirci*, au vers 276 de l'*Ovide moralisé noirci* est remplacé par *marri*²⁹. François Godefroy relève une des premières utilisations de cette expression aux alentours de 1200 dans *Raoul de Cambrai* et note qu'elle est très employée par la suite par Charles d'Orléans dans la première moitié du XV^e siècle. Encore une fois, le clerc du XIV^e a remplacé une expression tombée en désuétude à son époque par une autre plus moderne.

2.2. La tendance à la simplification

Par ailleurs, le clerc du XIV^e remplace très souvent un verbe ou un nom par un autre. Dans quel but ? Est-ce une modernisation de la langue ? Ou ces changements entrent-ils dans son projet final pour annoncer l'allégorisation à venir ?

Souvent le moraliste a recours à la forme simple d'un mot qui apparaît sous une forme préfixée dans le lai comme dans les vers 365, 836 et 626 où *etre asseu'ree, me targe et guaite* ont été substitués à *etre rasseu're* (v. 375), *m'atarge* (v. 867) et *eschar-guaite* (v. 648). Au vers 627, *s'en ala* remplace *s'en devale* du vers 649. L'auteur a employé le verbe « aller », d'un usage plus courant, pour varier et éviter de répéter *devaler* présent au vers 611. Il emploie *passe* au vers 286 à la place de *respasse* du vers 295. Parfois il utilise des formes qui sont encore utilisées dans le langage moderne comme au vers 35 dans lequel le verbe *regarder* remplace *egarder* (v. 39) ou encore au vers 324 où *reconforter* a pris la place de *se conforter* (v. 334).

L'utilisation des mots dans une langue évolue avec le temps, suivant leur changement de sens ou la fréquence de leur emploi et leur désaffection éventuelle. *Reprochier*, par exemple, au vers 254, est peut-être plus usité par les locuteurs du XIV^e que *challengier* qu'on trouve au vers 264 du lai. Cette forme vieillie est avant tout employée dans le domaine de la justice, notamment lorsqu'on réclame justice par les armes. Progressivement les seigneurs vont abandonner cet usage désuet et se tourner vers une justice plus moderne. Le moyen français marque bel et bien une étape avant le français classique et moderne puisque nous avons conservé le verbe « reprocher » et non **chalonder* ou **chalerger* (qui nous est revenu par l'intermédiaire de l'anglais sous la forme « challenge », plus employée dans un contexte de compétition). Les syntagmes *se tient pour* (v. 777) et *revienent* (v. 55), qui remplacent *cuide estre* au vers 807 et *repairent* au vers 59, sont toujours usités en français moderne. Ce changement illustre encore une fois l'évolution de la langue d'une époque à l'autre. Il en va de même dans le remplacement de l'expression *traire a chief* (v. 800) par *venir a chief* (v. 769). Le verbe *traire* connaît en ancien français une polysémie importante héritée

²⁹ Voyez le v. 286 du lai : *De paour ai le cuer noirci* et le v. 276 de l'*Ovide moralisé* : *De paour ai le cuer marri*.

d'une part du fréquentatif de *trahere*, *tractere* et développée d'autre part à l'époque médiévale. Conservant les sens latins de « tirer », « traîner », il prend le sens d' « aller » et de ses synonymes « s'éloigner », « se diriger » mais également de « ressembler à », « s'en rapporter ». Ce verbe a ensuite subi une restriction de sens. Il s'est de plus en plus spécialisé pour finir par signifier « tirer le lait d'une femelle animale ». En se spécialisant, *traire* a été remplacé dans certaines expressions par d'autres verbes au sens plus large comme « tirer » ou « venir », comme c'est le cas dans notre texte. La comparaison des deux versions de la légende de Pyrame et Thisbé permet de mettre en lumière l'évolution de la langue française au moment du passage de l'ancien au moyen français.

En outre, les locuteurs d'une langue ont souvent tendance à préférer employer un verbe qui se conjugue facilement. Comme les verbes *sourst* (v. 101), *conceit* (v. 126) ou *giement* (v. 133) sont plus difficiles à conjuguer que *leva* (v. 93) *choisist* (v. 118) et *plaignent* (v. 125), l'auteur a remplacé les premières formes par les secondes. Au vers 784 *gesmir* a été substitué à *geindre* (v. 816). Ce remplacement est-il le témoin d'une légère nuance entre ces deux verbes ou d'une évolution du lexique au cours du passage de l'ancien au moyen français ?

La version du XIV^e est un témoin du passage progressif de la langue de l'ancien au moyen français. Outre ces changements linguistiques concernant la morpho-syntaxe et le lexique, il y a également dans le texte du XIV^e siècle de subtiles transformations à travers lesquelles transparaissent non seulement le talent d'écrivain de l'auteur mais également le but qu'il poursuit. En effet, nombreux sont les changements qui servent au moraliste à annoncer la lecture allégorique finale.

3. La réécriture d'un mythe latin au XII^e et au XIV^e siècles

L'auteur du XIV^e siècle retravaille certains aspects du mythe pour l'adapter à sa démarche exégétique. Il hérite des transformations³⁰ accomplies par le clerc du XII^e et les conserve mais en ajoute également d'autres comme en témoigne la moralisation finale : Pyrame incarne le Christ qui donne sa vie pour sauver l'âme humaine, représentée par Thisbé terrorisée par le lion, figure du diable. Il aménage le texte des fables d'Ovide par des transformations afin d'annoncer de manière subtile l'allégorie finale au lecteur.

³⁰ L'auteur du *Piramus* opère un déplacement des centres d'intérêt : à la métamorphose de la couleur des mûres, il substitue le motif de la passion amoureuse qui se clôt dans la mort. Le texte littéraire devient le tombeau de l'histoire tragique des amants babyloniens. Transparaît alors en filigrane une réflexion sur le langage et l'origine de la poésie. Dans un mouvement de retour sur soi la métamorphose, initialement métaphore de la passion amoureuse, figure la création littéraire. Le clerc dévoile ici une part des nombreuses potentialités que recèle l'histoire des amours malheureuses de Pyrame et Thisbé. Pour une étude plus détaillée, voir notre mémoire de Master.

3.1. La suppression de certains motifs

Il désire d'abord enlever de la relation des deux jeunes gens toutes les allusions qui pourraient avoir une connotation de péché. Il ôte les deux vers suivants :

Eschar ai de lor druerie.	95
Par tens cometent lor folie.	

La mère de Thisbé attaque les deux enfants en usant d'un vocabulaire très péjoratif. La *druerie*, outre l'amitié ou l'affection, signifie également l'amour, la tendresse voire le plaisir amoureux. Elle présente leur relation comme des amours malhonnêtes puisque le terme *folie* exprime l'idée d'écart de conduite et *eschar* celle de honte. Pourquoi un tel sentiment si les deux enfants se comportaient bien ? Le clerc du XIV^e préfère éviter toute équivoque en supprimant ces deux vers. C'est un souci identique qui le pousse à remplacer l'adjectif *desvergondee* du vers 270 du lai par *desmesuree* au vers 260. Thisbé s'insulte elle-même mais le premier terme se situe trop du côté de la débauche pour être conservé. La démesure est plus acceptable car cela peut signifier qu'elle se livre à un excès qui relève seulement du langage. Au vers 553 dans le lai, Thisbé dépeint ses souffrances nocturnes et regrette que son ami ne puisse la *touchier*. Ce verbe est remplacé par *parler* au vers 529. Il ne fait aucun doute que le clerc du XIV^e a voulu enlever toute allusion au plaisir physique qui pouvait entacher la relation amoureuse de Pyrame et Thisbé. Dans le lai, Pyrame regrette la perte de sa bien-aimée ainsi :

Ma bele, douce, chiere amie,	763
Par moi pechierrie estes perie.	

Pour préserver l'idée de l'innocence de la jeune fille, l'auteur du XVI^e a enlevé la mention de pécheresse qui connotait de façon trop négative le personnage de Thisbé en supprimant ces vers.

L'apostrophe de Pyrame à son épée³¹ a dû être considérée comme une célébration trop forte de l'idée de suicide. Ce geste constitue un grave péché dans la religion chrétienne, il ne faut pas que l'auteur ait l'air de le cautionner, c'est pourquoi il supprime ce passage. Dans le lai, en outre, il est précisé que le jeune homme *par grant ire a l'espee traite*³². Ce mouvement de colère qui entache l'âme de Pyrame est remplacé par un adverbe de temps :

Puis emprez a l'espee traite.	748
-------------------------------	-----

De la même manière, Thisbé, après son évanouissement, *relieve soi cruels et fiere*³³. Les deux adjectifs expriment de mauvais sentiments peu convenables pour une jeune fille censée incarner par la suite l'âme humaine exemplaire. Dans l'*Ovide moralisé*,

³¹ Lai, v.758-764.

³² *Id.*, v. 778.

³³ *Id.*, v. 823.

Thisbé, sous le coup de l'émotion, *relieve soi, dolante et mate*³⁴. Elle est submergée par l'accablement et non plus par la colère. L'auteur du XIV^e préserve ainsi l'innocence et la pureté des deux amants en supprimant toute idée de noirceur.

Il ôte, par ailleurs, les éléments de la topique courtoise où les personnages font référence à la douleur d'aimer ou à leur blessure. Dans le lai, Thisbé se plaint des maux provoqués par l'amour :

Veez d'Amour con me demeine. 529

Elle précise au vers 535 à propos de sa plaie que *plus dure plus s'esgaie* ou encore que le sommeil lui apporte le plaisir si elle parvient à dormir puisqu'elle rêve de son amant³⁵. Ces occurrences ont été supprimées dans l'*Ovide moralisé*.

Avec ces quelques exemples³⁶, il apparaît de manière évidente que l'auteur du XIV^e siècle a voulu supprimer certains termes qui connotaient trop négativement les deux jeunes gens.

3.2. La moralisation

Le clerc du XIV^e annonce de manière subtile la moralisation finale en la préparant par des échos de mots. On lit à propos des mûres, après que Pyrame s'est suicidé :

Le fruit, qui ore est taint de sanc. 780

Dans le lai, on trouve seulement le verbe « être »³⁷. Ce changement de verbe ne peut s'interpréter correctement sans avoir recours à la moralisation. En effet, le moine fait allusion à la croix du Christ *qui fu tains de sanguine tainture*³⁸. La répétition du champ lexical de « teindre » à travers le verbe et le nom renforce l'idée que le clerc a désiré établir une relation forte entre la fable et l'allégorie finale par le retour de mêmes termes. Dans la moralisation, le clerc propose d'assimiler le jeune homme au Christ. L'analogie est parfaite car le sang qui a coulé de la blessure de Pyrame rappelle celui de Jésus sur la croix.

De même, les vers 792-793 dépeignent la douleur de Thisbé qui *trait ses cheveux, si se degrate,/Derront sa char, si plore et crie* alors que dans le lai on lit le mot *chiere*³⁹ qui signifie le visage. Dans la version du XIV^e, on trouve la forme *char*, une des graphies du mot « chair ». Le moine franciscain a remplacé *chiere* par *char* pour poser un jalon qu'il réutilise dans son exégèse. Dans la moralisation, il fait allusion à la pénitence que les bons chrétiens doivent accomplir pour expier leurs fautes, il affirme

³⁴ *Ovide moralisé*, v. 791.

³⁵ Lai, v. 548-549 : *Quant je me gis dedenz mon lit,/Dont cuit que somme m'est delit.*

³⁶ Pour une étude plus détaillée des transformations, voir notre mémoire de Master.

³⁷ Lai, v. 810 : *Le fruit, qui ore est noirs de sanc.*

³⁸ *Ovide moralisé*, v. 960.

³⁹ Lai, v. 824-825 : *Trait ses cheveux, debat sa chiere,/Desront ses dras et plore et crie.*

que nous devons *nostre char mortifier*⁴⁰ pour le Seigneur. Le terme désignerait ici par métonymie le corps tout entier. Thisbé dans sa tristesse se frappe, elle annonce le sacrifice physique que les croyants sont censés offrir à Dieu.

Un autre effet d'écho apparaît avec le verbe *defouler*. Le lion se jette sur le voile de Thisbé :

Si la defoule et ensanglente. 657

Or ce terme se retrouve dans la moralisation au moment où l'auteur évoque l'œuvre du diable :

C'est cil qui toute ame soloit 1255
Engoler et qui defoloit
[...]

Ces quelques occurrences suffisent à prouver que le moine franciscain gardait sans cesse à l'esprit sa visée allégorique. Il réalise un travail de haute précision en adaptant le lai du XII^e à la morale chrétienne. Pour ce faire, il enlève certains motifs, supprime des allusions équivoques et émaille le récit et la moralisation de termes qui se font écho afin de souder les deux textes en un tout unifié.

S'il reprend le lai du XII^e siècle au lieu de traduire lui-même la version latine du mythe de Pyrame et Thisbé, le clerc du XIV^e ne cède pas à une tentation de facilité. Il fait œuvre d'adaptateur attentif quand il modernise la langue du texte original pour la rajeunir et la remettre au goût du jour mais également pour produire des effets de sens. De plus, il intègre parfaitement le *Piramus* à son œuvre tout entière puisqu'il adapte le récit à la visée morale qui sous-tend le projet de l'*Ovide moralisé* dans son ensemble. Il aide le lecteur à recevoir la Vérité chrétienne. Cette dimension religieuse confère un nouveau souffle à la légende de Pyrame et Thisbé. Elle la revivifie de l'intérieur en accordant une portée originale aux éléments de sens qui la constituent. Il est significatif que ce soit l'histoire des amants dans son ensemble qui se trouve moralisée et non la métamorphose seule. Le changement de couleur des mûres ne constitue plus le cœur du récit. Les fruits sont avant tout un signe de mort mais également un signe de vie puisque le sang versé fait référence à celui du Christ. L'ambivalence de ce signe indique la portée profonde de l'interprétation. Le moine franciscain interprète les divers éléments de la fable à l'aide du quadruple sens de l'Écriture. L'histoire d'amour des deux amants devient le symbole de la Passion du Christ qui a offert sa vie pour sauver l'humanité.

⁴⁰ *Ovide moralisé*, v. 1196.

Bibliographie

- Baumgartner, Emmanuèle, 2000. *Pyrame et Thisbé, Narcisse, Philoména. Trois contes du XII^e siècle français imités d'Ovide*, Paris, Gallimard, Folio Classique.
- Combette Bernard (ed.)/Monsonégo Simone (ed.), 1997. *Le moyen français. Philologie et linguistique. Approches du texte et du discours, Actes du VIII^e colloque international sur le moyen français*, Paris, Didier Érudition.
- De Boer, Cornelis, 1915 (réédition 2007). Ovide moralisé, *poème du commencement du quatorzième siècle*, Verhandelingen der Koninklijke Akademie van Wetenschappen te Amsterdam, Afdeeling Letterkunde, 5 vol.
- Demats, Paule, 1974. *Fabula : trois études de mythographie antique et médiévale*, Genève, Droz.
- Ducos Joëlle/Soutet Olivier, 2012. *L'ancien et le moyen français*, Paris, PUF, Que sais-je ?.
- Fabre-Serris, Jacqueline, 1995. *Mythe et poésie dans les Métamorphoses d'Ovide*, Paris, Klincksieck.
- Genette, Gérard, 1982. *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil.
- Guiraud, Pierre, 1963. *Le Moyen Français*, Paris, PUF, Que sais-je ?.
- Lefay-Toury, Marie-Noëlle, 1979. *La tentation du suicide dans le roman français du XII^e siècle*, Paris, Champion.
- Marchello-Nizia, Christiane, 1979. *Histoire de la langue française aux XIV^e et XV^e siècles*, Paris, Bordas.
- Noacco, Cristina, 2008. *La métamorphose dans la littérature française des XII^e et XIII^e siècles*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.
- Ovide/Lafaye, Georges (ed.) (revu et corrigé par Henri le Bonniec), 1995/1928 (sans les corrections). *Les Métamorphoses*, Paris, Les Belles Lettres, 3 vol.
- Pairet, Ana, 2002. *Les mutacions des fables, figures de la métamorphose dans la littérature française du Moyen Âge*, Paris, Champion.
- Pomel, Fabienne, 2001. *Les Voies de l'au-delà et l'essor de l'allégorie au Moyen Âge*, Paris, Champion, Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge.
- Possamai-Pérez, Marylène, 2006. *L'Ovide moralisé. Essai d'interprétation*, Paris, Champion, Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge.
- Possamai-Pérez, Marylène (ed.), 2009. *Nouvelles études sur l' Ovide moralisé*, Paris, Champion, Essais sur le Moyen Âge.
- Ribémont, Bernard, 2002. «L'Ovide moralisé et la tradition encyclopédique médiévale. Une approche générique comparative», in: Baumgartner, Emmanuèle (ed.), *Cahiers de Recherches médiévales, Lectures et usages d'Ovide XIII^e-XV^e siècles*, n° 9, p. 13-24.
- Romaggi, Magali. La réception d'un mythe antique au Moyen Âge: Pyrame et Thisbé. Étude comparative des *Métamorphoses* d'Ovide, du Lai du XII^e siècle et de l'*Ovide moralisé*. Mémoire de Master en Littérature française : Université Lumière Lyon 2, 2010.
- Sabot, Augustin, 1976. *Ovide poète de l'amour dans ses œuvres de jeunesse : Amores, Héroïdes, Ars Amatoria, Remedia Amoris, De Medicamine Faciei Femineae, Gap, Ophrys*.
- Soutet, Olivier, 1992. *Études d'ancien et de moyen français*, Paris, PUF, Linguistique nouvelle.
- Tilliette, Jean-Yves, 1996. «L'écriture et sa métaphore. Remarques sur l'*Ovide moralisé*», in: Rossi, Luciano (ed.) Jacob-Hugon, Christine (ed.), Bähler, Ursula (ed.), *Ensi firent les ancessor : mélanges de philologie médiévale offerts à Marc-René Jung*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, vol. II, p. 543-558.

- Tronchet, Gilles, 1998. *La Métamorphose à l'œuvre. Recherches sur la poétique d'Ovide dans les Métamorphoses*, Louvain / Paris, Peteers, Bibliothèque d'études classiques.
- Viarre, Simone, 1974. *L'image de la pensée dans les Métamorphoses d'Ovide*, Paris, PUF.

Risalendo la corrente: il Libro del Tesoro castigliano e la sua fonte

per M.C.C., maestra

È ormai un secolo e mezzo, e cioè dai tempi di Amador de los Ríos (1863, 561), che l'idea di un ruolo privilegiato della corte di Castiglia nella storia del *Livre dou Tresor* e del suo autore continua ad affascinare la critica, a partire dalla notizia dell'ambascieria che dovrebbe aver portato Brunetto Latini, nell'anno 1260, a visitare Alfonso X per ottenere il suo appoggio ai guelfi fiorentini contro Manfredi. La forte carica suggestiva del contatto tra due figure chiave della cultura europea del XIII secolo ha favorito le ipotesi di scambi diretti di particolare peso; in tal modo, se da un lato Bolton Holloway (1990) ha sviluppato la teoria di un influsso decisivo della cultura alfonsina sul maestro di Dante, dall'altro Baldwin e Barrette (2003) hanno motivato la scelta del codice base della loro edizione con la congettura che esso potesse essere stato inviato in Castiglia da Brunetto appena tornato in Italia dall'esilio, come omaggio e ricordo della frequentazione passata¹. Era naturale che ciò si riverberasse anche sul *Libro del Tesoro* castigliano, attribuito dai manoscritti ora all'impulso di Alfonso X, ora a quello del suo successore Sancho IV: nelle sue pagine si sono infatti cercate tanto le tracce di una lettura 'castigliana' dell'encyclopedia francese quanto le allusioni dell'autore italiano alla corte alfonsina². Soltanto in quest'ultimo decennio l'accelerazione degli studi sulla tradizione manoscritta del *Tresor* ha permesso di iniziare a ragionare su basi diverse, dando una nuova consistenza alle ipotesi sulla diffusione dell'opera, anche in area iberica: grazie a Zinelli (2008) si è chiarito, ad esempio, che il codice escurialense pubblicato da Baldwin e Barrette (ms. L.II.3, siglato *M*³) proviene effettivamente dalla nostra penisola, ma non ha origini fiorentine, quanto piuttosto genovesi-pisane, assieme a un buon numero di altri codici, riuniti tradizionalmente nella famiglia Δ ; e che anche sulla sua natura di esemplare di dedica è lecito avere seri dubbi³. Vi sono buone ragioni, inoltre, per ricondurre alla stessa famiglia

¹ Baldwin/Barrette (2003, XXXV).

² La bibliografia sull'opera non è molto ampia; a parte i saggi che citerò in seguito, vanno tenuti presenti gli studi registrati da Torrens (1994), Salinas Espinosa (1994), e più di recente Gómez Redondo (2007, 863-890), Alvar (2010, 167-168; 2012, 18-20).

³ Zinelli (2008); il gruppo (composto dai codici *MM³NORR²V*) era stato circoscritto da Carromy (1936; 1940); la relazione di *M*³ con Δ era già stata individuata da Baldwin (1986), e ribadita da Prince (1993). Per l'elenco dei testimoni del *Tresor* con le rispettive sigle si vedano Viellard (1990), il censimento di Paolo Squillaciotti in Beltrami (2007, XLVI-L) e i ritocchi di

anche la versione catalana di Guillem de Copons (1418) e quella aragonese anonima, tramandata da un codice del secondo quarto del XV secolo⁴. Il problema della fonte del *Libro del Tesoro*, al contrario, rimane tuttora in sospeso, per espressa rinuncia dei suoi editori: gli appunti preliminari che presento qui, attingendo in buona parte a lavori altrui che attendevano solo di essere messi in rapporto fra loro, offrono qualche elemento significativo, che dovrà essere consolidato con ulteriori riscontri.

La possibilità di sviluppare le ricerche sulla linea di ascendenza della versione castigliana ci viene offerta anzitutto da due edizioni critiche uscite in anni recenti: per il testo francese il volume edito da Beltrami (2007) con Paolo Squillaciotti, Plinio Torri e Sergio Vatteroni;⁵ per il *Libro del Tesoro* il lavoro di Sánchez González de Herrero (2008), che muove dall'esame di gran parte della tradizione manoscritta superstite: i mss. San Lorenzo de El Escorial, Real Biblioteca del Monasterio P.II.21 (siglato *B2*), e.III.8 (*B3*); Madrid, Biblioteca Nacional de España 685 (*A3*), 3380 (*Ba*), Real Academia 209 (*B5*), Real Academia de la Historia 9-1050 (*B4*), Real Biblioteca II/3011 (*A5*); Salamanca, Biblioteca de la Universidad 1697 (*A2*), 1966 (*A1*), 2618 (*Ab*); Sevilla, Biblioteca Colombina 59-5-3bis (*B1*)⁶, Real Academia Sevillana de las Buenas Letras 13-3-8 (*A4*); dodici in tutto, su un totale di quattordici mss. completi e tre frammenti.⁷ Secondo la studiosa essi vanno suddivisi equamente tra le famiglie *A* e *B* (da cui le sigle), ciascuna costituita da sei testimoni, uno dei quali contaminato con la famiglia opposta (rispettivamente *Ab* e *Ba*); il testo dell'edizione si fonda sui tre codici salmantini di *A* (*A1*, che fa da manoscritto base, *A2*, *Ab*), mentre le lacune condivise dalla prima famiglia vengono sanate per lo più col ricorso a *B1*⁸. Tale soluzione

Divizia (2008, 393-394) e Giannini (2008). Non sono note al momento altre copie del *Tresor* in area iberica: Divizia (2008, 394) ha chiarito che il ms. Sevilla, Biblioteca Colombina 5-I-6, censito a suo tempo da Bolton Holloway (1986, 25) non contiene in realtà il testo del *Tresor*.

⁴ Wittlin (1971-1989; 2008) ha edito l'opera di Copons e descritto le altre versioni catalane superstite; della versione aragonese si è occupata Prince (1990; 1993, 284-287). Per quanto riguarda invece il quadro, particolarmente intricato, dei volgarizzamenti italiani, che hanno a loro volta qualche punto di contatto con Δ, rinvio ai contributi di Squillaciotti (2008), Divizia (2008) e Giola (2010).

⁵ Per una sintesi sulla storia di questo lavoro e i suoi obiettivi si veda Beltrami (2008).

⁶ La segnatura attuale mi viene indicata dai bibliotecari; nell'edizione Sánchez González de Herrero (2008, 54-55) il manoscritto è segnato 59-2-60.

⁷ Come è noto, soltanto il codice *A3* attribuisce esplicitamente l'opera a Sancho IV; *A5*, *B4* e *B5* presentano invece scrizioni che assegnano l'opera ad Alfonso X, mentre *Ba* risale ad Alfonso VI, come riporta Sánchez González de Herrero (2008, 49, 52, 59, 58 e 61).

⁸ Sánchez González de Herrero (2008, 13-18) esclude dall'esame la copia settecentesca conservata a Salamanca, Biblioteca de la Universidad 1811 (del XVIII secolo), nonché i brevi estratti contenuti nei codici Madrid, Biblioteca Nacional de España 4515, 10269 e Real Biblioteca II/569; un altro testimone è stato scoperto di recente da José Manuel Frajedes Rueda: Córdoba, Palacio de Viana Vitr.Caza.3. Dalla lista vanno invece definitivamente espunti due mss. menzionati di frequente nei repertori, ovvero Oxford, Bodleian Library Span.D.I e Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana Ottob. lat. 2054: essi infatti non conservano il secondo libro del *Tesoro*, di argomento morale, ma una traduzione castigliana dell'*Etica aristotelica*, fondata sulla versione latina di Leonardo Bruni. Una verifica condotta personalmente sul ms.

è esplicitamente provvisoria e ha molti limiti⁹; per l'accuratezza del suo apparato essa offre tuttavia allo studio una base molto più solida rispetto al testo offerto da Baldwin (1989, basato su *A3* e *Ba*), in cui numerose lezioni autentiche, ritenute erronee, venivano tacitamente sostituite con altre più coerenti con il dettato del *Tresor* sulla base delle edizioni allora disponibili, in particolare quella di Carmody (1948).

Come ho anticipato, sia Baldwin (1989, vii) sia Sánchez González de Herrero (2008, 18) hanno rinunciato a farsi strada nella selva dei manoscritti del testo francese, limitandosi a constatare che il *Tesoro* dipende da una copia della prima redazione dell'opera; vari contributi, tuttavia, hanno disseminato nel tempo indizi utili per fare qualche passo in avanti, e non è difficile recuperarli. Dobbiamo anzitutto a Prince (1993, 283) la constatazione che nella versione castigliana mancano le interpolazioni tipiche di Δ , che compaiono invece nelle versioni catalana e aragonese; a tale proposito avrebbero potuto essere utilizzati con profitto anche gli spogli condotti da Beltrami (1988) su 38 mss. del *Tresor*, i quali evidenziano numerosi errori congiuntivi di Δ privi di corrispondenze col testo del *Tesoro*¹⁰. Non solo: alcuni *loci* permettono di avvicinare l'opera castigliana a un'altra costellazione di codici francesi, come accade nel passo del III libro in cui si tratta della prosopopea, a cui il retore può ricorrere invece di presentare il riepilogo in prima persona¹¹:

Tresor, III 67: Aucune fois pués tu nommer une autre chose qui ne soit pas home, si come est loi, ou un livre, ou une cité [$\Delta + IA^4A^5B^7DPP^2QQ^2R^3ST$; vérité $A^3C^2D^2D^3FJV^2YBHU^2+T^2$], et tels autres choses semblables, et metre sor lui ton raconte¹²...

Come si vede i mss. di Δ sono portatori, assieme ad altri codici, della lezione autentica *cité* (da URBS, nel *De inventione ciceroniana*, I 52); un altro gruppo di testimoni della prima redazione porta invece *vérité*, e nel *Tesoro* leggiamo appunto *verdat*:

Tresor, III 66: E alguna vez puedes tú nombrar otra cosa que non sea omne, assí como ley o libro o verdat o otras cosas semejantes e poner sobr'él tu cuento¹³...

Un secondo passo, questa volta nel I libro, permette di restringere ulteriormente il campo; vi si parla delle api, che sono disposte a morire per il loro re¹⁴:

Tresor I 154: Et en some sachiez que les bisenes [$AD^2D^3KP^3T^2+A^4A^5B^7DPP^2QQ^2R^3R^5$ $ST+BCHNUU^2$, bon(n)es $A^3C^2FIV^2YOE$] aiment lor roi a si grant cuer et a tant de foi que il cudent que bien soit a morir por lui garder et deffendre¹⁵.

Ottoboniano, oggi in gran parte illeggibile, mi ha permesso di confermare l'indicazione di Faulhaber nella base dati BETA (manid 1656; 1853).

⁹ Per le ragioni di questa scelta si veda Sánchez González de Herrero (2008, 15-17).

¹⁰ Beltrami (1988, 993-996).

¹¹ Beltrami (1988, 997) e (2007, XXVIII).

¹² Beltrami (2007, 776).

¹³ Sánchez González de Herrero (2008, 354), alla cui numerazione interna mi attengo; Baldwin (1989, 213) aveva messo a testo *çibdat*, correggendo tacitamente *verdad*, che trovava in *A3Ba*.

¹⁴ Beltrami (1988, 998).

¹⁵ Beltrami (2007, 266).

La corruttela consiste nella sostituzione di *bisenes “api”* con l’aggettivo *bones*, ed è da questa forma che deriva *buenas* nel *Tesoro*; il traduttore castigliano però vi ha aggiunto, per scrupolo di chiarezza, il nome *abejas*:

Tesoro I 148: E en suma, sabet que las buenas abejas aman su rey assí de buen coraón e de buena fe que cuidan que sea bien de morir por guardar e defender su señor¹⁶.

In tempi più recenti Zinelli (2007) è tornato a concentrarsi su una parte della costellazione francese già menzionata (i codici $V^2YC^3OeT^2B^5 + G$)¹⁷ e la sua collazione, che riprende e integra i *loci* di Beltrami, mi sembra confermare la prossimità del testo castigliano a tale gruppo. Osserviamo ad esempio le righe che narrano della morte di San Giacomo Zebedeo, assassinato da Erode Agrippa I, definito da Brunetto il “tetrarca”¹⁸:

Tresor I 70: Puis Herodes li tetrarches [K, tetrarches AD^2 , trait(r)es $MORR^2VN$, tres cruel $V^2YC^3OeT^2B^5$] le fist occire au coutel .viii. jors devant les kalendes d'aoust¹⁹.

Nella diffrazione di lezioni dovuta al cultismo *tetrarches*, variamente interpretato dai copisti, i mss. $V^2YC^3OeT^2B^5$ condividono la variante *tres cruel*; da essa dipende con evidenza *el muy cruel* nel testo castigliano:

Tesoro I 70: E despues fizol matar Herodas, el muy cruel, con un chuciello, ocho días antes de las calendas de agosto²⁰.

Passiamo al II libro: nel capitolo sulla virtù della previdenza leggiamo che, secondo Boezio, la fortuna non renderà nostro ciò che ci è estraneo per natura²¹:

Tresor II 60: De quoi dit Boeces: Fortune ne fera ja que les choses soient toies [$B^5IM^3R^2$, toies D^2D^3NORV , coies $V^2YC^2C^3Oe$, coyes T^2], qui sont estranges de toi par lor nature²²;

Poiché alcuni codici hanno sostituito il possessivo *toies* con *coies*, “tranquille”, possiamo spiegare senza difficoltà *assessegadas/asosegadas* del *Tesoro*, altrimenti poco comprensibile:

Tesoro II 57: de que dice Boecio: la ventura non fará que las cosas sean assessegadas [sosegadas $A2Ab$, segadas $A3Ba$, lacuna A1] que son estrañas de ti por su natura²³.

¹⁶ Sánchez González de Herrero (2008, 125), Baldwin (1989, 78).

¹⁷ Ovvero: Verona, Biblioteca capitolare D VIII (V^2); Paris, Bibliothèque Nationale de France fr. 2024 (Y) e fr. 24254 (G); London, British Library Add. 30024 (C^2) e Add. 30025 (Oe); Carpentras, Bibliothèque Inguimbertine 269 (C^3); Torino Biblioteca Nazionale Universitaria L.II.18 (T^2); Bruxelles, Bibliothèque Royale du Belgique 10547-48 (B^5).

¹⁸ Zinelli (2007, 53).

¹⁹ Beltrami (2007, 102).

²⁰ Sánchez González de Herrero (2008, 55); Baldwin (1989, 36).

²¹ Zinelli (2007, 54).

²² Beltrami (2007, 464).

²³ Sánchez González de Herrero (2008, 209); Baldwin (1989, 130) metteva a testo *tuyas*.

Alcuni capitoli dopo abbiamo un altro passaggio significativo, sempre di argomento morale, questa volta riferito a Cicerone²⁴:

Tresor II 62: Tulus dit que il est grant vertu a constraindre les movemenz dou cuer qui sont troblés et faire tant que ses desirrires [$A^3FJ, AD^3KD^2, M^3MNORR^2VCUB^2$, ses mesures V^2 , ses desmesures $YC^2C^3OeT^2B^5+A^2BHIT^2U^2$] soient a raison²⁵.

Il consiglio, desunto in realtà da Albertano da Brescia (*Liber de doctrina loquendi et tacendi I*, 8), è di tenere sotto controllo i moti dell'animo, e di ridurre alla ragione i propri desideri, *desirriers* (da APPETITIONES); ma nel gruppo già definito (e in qualche altro codice, come si vede) abbiamo *desmesures*, a cui corrisponde appunto *desmesuras* del *Tesoro*:

Tesoro II 59: Tullio diz que grant virtud es de costreñir los movimientos de coraçon que son turvios e fazer en guisa que sus desmesuras [$A2Ab, A3Ba$] sean razón²⁶.

Proseguendo ancora nel secondo libro ci si imbatte in una massima, attribuita a Salomone, sulla differenza fra gli amici e i consiglieri²⁷:

Tresor II 64: Salemon dit: Aies amis et pois [poi V^2Oe , poi T^2Y , apo de p. C^3 , pou B^5 , pais C^2] de plusors, mes un conseilleor entre mil²⁸.

La lezione autentica sarebbe per l'editore *pois*, variante di *pais* “pace”: ma il gruppo che ci interessa ha l'errore *poi*, “pochi”; ed è quest'ultima forma che sembra aver portato alla soluzione *non muchos* nel *Tesoro*:

Tesoro II 61: Salamón: ayas un amigo e non muchos [$A2Ab, A3Ba, lac. A1$] de los otros e un consejero entre mil²⁹.

Tralascio qui gli altri *loci critici* segnalati da Zinelli (2007), per molti dei quali il raffronto col castigliano risulta meno perspicuo; fatto prevedibile, d'altronde, se si considera che nel suo lavoro il traduttore è ancora più propenso del copista a ragionare sulla fonte e a notarne gli errori. Mi pare comunque che gli esempi visti offrano la prima traccia concreta di un legame tra il *Tesoro* e questo raggruppamento di codici francesi, che andrà verificata attraverso una collazione più estesa; certamente la *recensio* di Sánchez González de Herrero (2008) si accorda con tale quadro, dato che vari errori da lei ritenuti d'archetipo si spiegano proprio a partire da lezioni attestate in V^2 o in qualche altro esponente del gruppo³⁰. Così nelle carte di argomento

²⁴ Zinelli (2007, 54).

²⁵ Beltrami (2007, 466).

²⁶ Sánchez González de Herrero (2008, 210); Baldwin (1989, 131).

²⁷ Zinelli (2007, 54).

²⁸ Beltrami (2007, 478).

²⁹ Sánchez González de Herrero (2008, 216); Baldwin (1989, 134) metteva a testo «paz de muchos de los otros».

³⁰ Mi limito in questa sede a segnalare le lezioni di V^2 (secondo Beltrami 2007) e di T^2Y , che ho potuto controllare direttamente.

storico del I libro, dove si narra del regno degli Argivi, il nome di Danao risulta storpiato da tutti i codici castigiani:

Tesoro I 30: Et sabet que este regno de los argineos que duro 264 años, & fue destroydo en el tiempo de Danaus [vay *A1*, nay *Ab*, del rey vay *A2*, bay *A3Ba*, vayn *B1*, ecc.] que fue rey de Grecia, de que fabla este libro adelante³¹.

Credo che tale diffrazione possa essere spiegata con la presenza della forma *vay* nell'originale castigliano, attinta dal traduttore al modello francese vicino a *V²*:

Tresor I 31: Et sachiez que cest reingne des arginois dura .cclxiiii. anz et fu destruis au tens Danaum [*K*, nay *V²*, uay *T²*, vay *Y*], le roi de Grece, de cui li contes parole ci devant³².

Un altro caso evidente, sempre dal I libro, riguarda il camaleonte: secondo il *Tresor* il corvo che se ne nutra è destinato a morire, a meno di non aver ingerito una foglia di alloro, *lorier*;

Tresor I 185: un oisel l'occist qui a nom coraz, mes se il manjue de lui le [*om.* *V²*] covient a morir, se foillie de lorier [*K*, *lon V²T²Y*, *leu G*] ne le delivre de la mort³³.

Il nome della pianta è divenuto *lon* in *V²* e nei mss. a lui più prossimi, mentre la lezione autentica viene ricostruita grazie a *K*, esterno al gruppo; nel *Tesoro* abbiamo appunto *lon*, con ulteriori variazioni in una parte dei codici:

Tesoro I 179: viene un ave que á nombre corax e matala. E si come d'ella muere, si la foja de lorer [*lon A1B1*, *len A3B3B4B5Ba*, *leon A2A5*] non la guarece de la muerte³⁴.

Da questi primi risultati, per quanto provvisori, deriva anzitutto la necessità di considerare l'edizione coordinata da Beltrami (2007) uno strumento chiave per lo studio del testo castigliano, poiché il suo testimone base *V²* pare collocarsi assai vicino al modello del *Tresor*, anche se non può identificarsi con esso; alla luce di questa forma del *Tresor* sarà possibile valutare meglio il lavoro del traduttore, che risulta ancora più improntato alla fedeltà alla fonte di quanto non si fosse già compreso. Il rispetto per il dettato del testo francese, infatti, non viene meno neppure nel caso di passaggi già corrotti, che appaiono resi letteralmente anche a costo di sacrificare una parte del senso. Lo vediamo bene nelle righe del primo libro sull'echino, o riccio di mare, che si serve di una pietra come ancora contro le tempeste:

Tesoro I 124: E equinus es un pescado pequeño de mar e es tan sabio que apercibe la tempestad de la mar ante que venga e toma luego una piedra que lieva consigo, assí como un áncora, por se defender contra la fuerça de la tempestad. E por esso es [sant Pedro *A1AbA2*, este apercibimiento *B1*] como áncora muchas veces a los marineros e los guarda [el guarda los marineros *Ab*]³⁵.

³¹ Sánchez González de Herrero (2008, 37).

³² Beltrami (2007, 60).

³³ Beltrami (2007, 306).

³⁴ Sánchez González de Herrero (2008, 141).

³⁵ Sánchez González de Herrero (2008, 111).

Tresor I 130: Echinus est un petit poisson de mer; mes il est si saiges que il aparçoit davant la tempeste, et maintenant prent une piere et porte la avec soi, autresi come une ancre, por mantener soi contre la force des tempestes; por ce s'en prannent [F, saint pierre V^2T^2 , saint pierre Y] sovent garde les mariniers³⁶.

Sánchez González de Herrero (2006, 402) considerava «este apercebimiento» la traduzione originaria, per quanto approssimativa, dal francese, ipotizzando che da essa fosse poi derivato *sant Pedro*, per lettura errata del capostipite di *A*. Alla luce del testo di T^2V^2Y l'interpretazione va rovesciata: la lezione del modello sarà stata *saint pierre*, errore per *s'aprennent* (probabilmente per scioglimento errato di abbreviazione) che il traduttore ha conservato, aggiungendo *como ancora* per dar senso alla singola frase, mentre *este apercebimiento* della famiglia *B* sembra il frutto di un tentativo correttoria successivo. Qualcosa di simile pare sia accaduto nel capitolo finale del secondo libro:

Tesoro II 126: E por end, deve omne seguir el rastro de los mejores e fazer lo que ellos fazen, ca assí como la cibdat [*A1*, cobdiçia *A2*, claridat *A3B1B2B3B4B5AbBa*] recibe la figura [seguridat *B4B5*] del sol, assí la manera de los omnes es formada por enxienplo³⁷.

Tresor II 132: Por ce doit l'en ensivre les traces au meilleur et faire ce que il fait; car si come la cité [V^2 ; cire FT^2Y] reçoit la figure dou seel, autresi la moralité des homes est formee par exemples³⁸.

Come si vede il modello francese doveva avere *cité*, che troviamo in V^2 (ma non in T^2Y), errore per *cire*³⁹; *A1* ci mostra la resa letterale, «ca assí como la cibdat» (*cobdiçia* in *A2*), associata però a una svista alla fine della frase, per cui *seel* viene tradotto con *sol*; facendo perno su quest'ultima parola il passaggio è stato riformulato, a monte di *B1B2B3A3AbBa*, in «assí como la claridat recibe la figura del sol», dopodiché il sottogruppo *B4B5* si è spinto ancora oltre, sostituendo *seguridat a figura*⁴⁰. È proprio nei punti problematici come questi, insomma, che acquistano risalto anche le attitudini dei copisti posti ai vari piani della tradizione, a partite dall'interventismo del capostipite di *B*, di cui abbiamo una prova ulteriore nelle righe che seguono, a proposito del moto rotatorio della volta celeste:

Tesoro I 113: e assí van siempre por orden, el día e la noche, que el firmamiento se torna siempre sin fin desde oriente en occidente sobre los dos [doze *AbA2A5*] exes [*B1B2B3B4B5*; signos *A1AbA2A3Ba*, signo *A5*], que son el uno en mediodía, e el otro en septentrión⁴¹.

³⁶ Beltrami (2007, 232 e 234).

³⁷ Sánchez González de Herrero (2008, 288).

³⁸ Beltrami (2007, 630).

³⁹ Nell'edizione Beltrami (2007) *cité* non viene corretto, ma sull'autenticità di *cire* mi pare difficile avere dei dubbi.

⁴⁰ In quest'ultimo caso già Sánchez González de Herrero (2006, 404) aveva tenuto presente la possibilità di una corruttela nel modello.

⁴¹ Sánchez González de Herrero (2008, 90) e (2006, 408).

Tresor I 119: Et ensi vont par ordre toztens et jor et nuit, selonc ce que li fermentement tournoi tozjors sens definier des orient en occident, sor li .ii. essiaus [F, signaus V^2 , signals Y], qui sont l'un en midi et l'autre en septentrior⁴².

Nel *Tesoro* la variante *exes* tramandata da *B* pare autentica, e infatti la troviamo messa a testo al posto di *signos* della famiglia *A* (da cui dipende la sostituzione di *dos* con *doze* in *AbA2A5*), considerato un errore, senza precisarne le cause; poiché però in V^2Y leggiamo *signaus/signals*, mi pare più economico attribuire ad *A* il calco puro e semplice sul francese, sostituito da *B* con il termine corrente in castigliano.

Va da sé che in assenza di verifiche approfondite, condotte anzitutto su V^2 , e possibilmente anche sugli altri codici a esso prossimi, sarà difficile avere dati sicuri in merito alle innovazioni autonome del traduttore, a quegli scarti consapevoli rispetto alla fonte che spesso ci permettono di intravedere i contorni di una ricezione; il problema è tanto più delicato in casi come questo, dove si è costretti a ragionare su dettagli minimi, che è facilissimo sovrainterpretare. Farò un solo esempio: nell'ambito di uno studio approfondito sul *Tesoro*, Montero (2010) ha sostenuto che la nozione di felicità di matrice aristotelica, attestata nel secondo libro del *Tresor*, sia stata modificata nell'opera castigliana, in linea con la preoccupazione di ortodossia che si attribuisce tradizionalmente a Sancho IV; tra le prove di questa rilettura viene menzionata la frase che segue:

Tes II 12: E assí es en deleite, ca el deleite es criado conusco de nuestra nacencia, por que es muy grant cosa tener e guardar derecho e mesura en deleite. E por ende toda la entención de nuestro libro es contra deleite⁴³...

Servendosi ancora una volta dell'edizione Carmody (1948, 183), che recitava «Donques trestoute l'entention de nostre livre est entor delit», Montero (2010, 948) commenta: «se traduce esta frase al revés [...] lo que refleja la inicial dificultad con que se acogió la noción de felicidad aristotélica»; ma la lettura del testo di V^2 e dei suoi affini spinge a una valutazione diversa:

Tr II 12: ...et meesmement en delit, car delit es norris o nos de nostre naissance: por quo il sera grandisme chose a avoir mesure ou drecement en delit. Donques trestoute l'entencion de nostre livre est encontre [V^2Y , contre T^2] delit⁴⁴.

È quasi sicuro che il traduttore si sia limitato ancora una volta a rispettare la lettera, ma con il risultato di fraintendere il senso, poiché *encontre/contre* valeva qui “verso, in merito a” e non “contro”. Certo la nozione di felicità (per cui si impiegano sia *felicidat* sia *beatitudo*, come nel *Tresor*) ci appare in diversi punti maneggiata con una certa attenzione, e associata sovente a una glossa esplicativa, come nota Montero (2010, 948 e 951-952), ma pare difficile vedere in questo il segno di una censura;

⁴² Beltrami (2007, 182).

⁴³ Sánchez González de Herrero (2008, 157).

⁴⁴ Beltrami (2007, 348).

soprattutto se si tiene conto che i passaggi più delicati in proposito, come quelli che seguono, non vengono toccati da modifiche sostanziali:

Tesoro II 48: La más acabada obra e más delectable es felicidat e los mejores deleites son fallados en filosofía, por el estudio de eternitat e por la sotileza de verdat que son fallados en sus obras. [...] La complida e la acabada obra de entendimiento especulativo es la fin de la vida del omne⁴⁵...

Ciò significa semplicemente che il *Tesoro* rispecchiava la natura compilativa della fonte, dove la sezione derivata dall'*Etica Nicomachea* conviveva senza particolari tensioni con i capitoli rivolti più attentamente ai principi della fede cristiana⁴⁶. Ricchissimo di spunti sui meccanismi – e sulle complicazioni – che intervengono nella traduzione di un'encyclopedia, il testo castigliano resta insomma avaro di tracce che puntino verso il contesto preciso in cui tale operazione venne realizzata, costringendoci a inseguire quest'ultimo per strade diverse.

A questo proposito vale la pena di mettere in rilievo una seconda conseguenza del legame fra il *Tesoro* e la famiglia di mss. francesi vicini a *V²*, su cui mi limito a qualche accenno prima di concludere. Il semplice fatto che il modello dell'opera castigliana, oggi disperso, discenda dal subarchetipo comune a tale gruppo apre comunque delle prospettive interessanti, poiché, come ha proposto Zinelli (2007, 17-52 e 57-58; 2008, 37-42), tale capostipite potrebbe essere stato esemplato in terra d'Oltremare, come oltremarini paiono i codici più antichi che ne discendono, *Y* e *To*, entrambi di fine Duecento, e forse pure *C² C³* e *OE*, già trecenteschi, tutti e tre esemplati nello stesso *atelier*; mentre *V²* venne copiato a Venezia nell'ultimo decennio del XIII secolo. Secondo Zinelli (2007, 68-69) infatti, «peu de temps après la première diffusion de l'œuvre, un ms. à placer bien haut dans le stemma de l'œuvre, aurait été transporté depuis la France en destination de la Terre Sainte ou vers un centre mineur comme pouvait l'être Chypre. L'encyclopédie de Brunet était alors une nouveauté libraire. La datation avant la fin du XIII^e siècle de quelques-unes de ses copies françaises et italiennes, confirme que son retour en Europe a dû avoir lieu avant la fin du siècle». Se tutto ciò è vero, anche il capitolo castigliano della storia della fortuna del *Tresor* andrà collocato sotto la rubrica della ‘tradizione mediterranea’, invece che sotto quella della ‘tradizione italiana’ a cui fecero capo Catalogna e Aragona, con la conseguente rinuncia all'ipotesi di una trasmissione diretta del *Tresor* da Brunetto ad Alfonso X. Ci troviamo di fronte, con ogni probabilità, a un'acquisizione mediata, frutto del successo europeo, e forse extraeuropeo, dell'opera. In questa chiave mi pare mantenere una certa consistenza l'attribuzione di un ruolo chiave a Sancho IV, il cui regno, particolarmente ricettivo verso la cultura francese, si prolungò fino ai

⁴⁵ Sánchez González de Herrero (2008, 196).

⁴⁶ Si veda ad esempio Sánchez González de Herrero (2008, 285): «Ningún omne no puede venir a beatitud, que es la bien andançia perdurable, si non es por fe. E estonçé es propriamente bien andante, cuando cree derechamente e guarda la derecha fe», da confrontare con Beltrami (2007, 624): «Nus ne puet venir a beatitude se par foi non, et cil est droitement beates qui croit droitement et garde la droite foy.»

primi anni novanta del Duecento. Vale la pena di ricordare che gli anni in cui, come si è detto, il *Tresor* ‘mediterraneo’ ritornò verso occidente, furono gli stessi in cui giunsero a corte, attraverso canali ancora da individuare, le storie oltremarine su cui si basò un’altra impresa letteraria riferita a Sancho, ovvero la *Gran Conquista de Ultramar*⁴⁷.

Università degli Studi di Milano

Luca SACCHI

Bibliografia

- Alvar, Carlos, 2010. *Traducciones y traductores. Materiales para una historia de la traducción en Castilla durante la Edad Media*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- Alvar, Carlos, 2012. «Literatura española medieval, literatura europea», in: Martínez Pérez, Antonia/Baquero Escudero Ana L. (eds.), *Estudios de literatura medieval: 25 años de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (XIV Congreso Internacional de la AHLM, Murcia, 2011)*, Murcia, Servicio de Publicaciones de la Universidad, 15-27.
- Amador de los Ríos, José, 1863. *Historia crítica de la literatura española*, III, Madrid, Rodríguez.
- Baldwin, Spurgeon (ed.), 1989. Brunetto Latini, *Libro del Tesoro. Versión castellana de «Li livres dou Tresor»*, Madison, The Hispanic Seminary of Medieval Studies.
- Baldwin, Spurgeon/Barrette, Paul (eds.), 2003. Brunetto Latini, *Li Livres dou Tresor*, Tempe, Arizona Center for Medieval and Renaissance Texts and Studies.
- Beltrami, Pietro G., 1988. «Per il testo del *Tresor*: appunti sull’edizione di F.J. Carmody», *ASNP*, s. III, 18 n. 3, 961-1009.
- Beltrami, Pietro G., 1993. «Tre schede sul *Tresor*», *ASNP*, s. III, 23 n. 1, 115-190.
- Beltrami, Pietro G. (ed.), 2007. Brunetto Latini, *Tresor*, a cura di P.G. Beltrami, Paolo Squillaciotti, Plinio Torri e Sergio Vatteroni, Torino, Einaudi.
- Beltrami, Pietro G., 2008. «Una nuova edizione del *Tresor*», in: Maffia Scariati, Irene (ed.), *A scuola con ser Brunetto. La ricezione di Brunetto Latini dal medioevo al rinascimento*. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Basilea, 8-10 giugno 2006), Firenze, Edizioni del Galluzzo, 565-580.
- BETA: *Bibliografía Española de Textos Antiguos*. <bancroft.berkeley.edu/philobiblon/beta_es.html>
- Bolton Holloway, Julia, 1986. *Brunetto Latini: An Analytic Bibliography*, London, Grant & Cutler.
- Bolton Holloway, Julia, 1990. «The Road through Roncesvalles: Alfonso el Sabio, Brunetto Latini and Dante Alighieri», in: Burns, R I. (ed.), *Emperor of Culture: Alfonso X the Learned of Castile: His Thirteenth-Century Renaissance*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 109-123, 239-247.
- Carmody, Francis J., 1936. «Brunetto Latini’s *Tresor*. A Genealogy of 43 Manuscripts», *ZrP* LVI, 93-99.

⁴⁷ Per una sintesi su quest’opera e i suoi problemi testuali rinvio a Gómez Redondo (2007, 1029-1055) e Ramos (2002); tra i contributi critici è recentissimo quello di Carrasco Tenorio (2012).

- Carmody, Francis J., 1940. «Genealogy of the MSS of the *Trésor*», *ZrPLX*, 78-81.
- Carmody, Francis J. (ed.), 1948. Brunetto Latini, *Li livres dou tresor*, Berkeley, University of California Press.
- Carrasco Tenorio, Milagros, 2012. «El texto detrás del texto: l'*Estoire d'Eracles empereur et la conquête de la terre d'outremer* en la *Gran Conquista de Ultramar* (ms. BNE 1187)», in: Martínez Pérez, Antonia/Baquero Escudero Ana L. (eds.), *Estudios de literatura medieval: 25 años de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (XIV Congreso Internacional de la AHLM, Murcia, 2011)*, Murcia, Servicio de Publicaciones de la Universidad, 273-283.
- Divizia, Paolo, 2008. «Aggiunte (e una sottrazione) al censimento dei codici delle versioni italiane del *Tresor* di Brunetto Latini», *MedRom XXXIII/2*, 377-394.
- Giannini, Gabriele, 2008. «Un estratto inedito del *Tresor*», *R CXXVI*, 121-144.
- Giola, Marco, 2010. *La tradizione dei volgarizzamenti toscani del «Tresor» di Brunetto Latini. Con un'edizione critica della redazione α (I.I-129)*, Verona, QuiEdit.
- Gómez Redondo, Fernando, 2007. *Historia de la prosa medieval castellana, I. La creación del discurso prosístico: el entramado cortesano*, Madrid, Cátedra.
- Montero, Ana M., 2010. «La castellanización de *Li livres dou Tresor* de Brunetto Latini en la corte de Sancho IV (1284-1285): algunas notas sobre la recepción de la Ética aristotélica», *Anuario de Estudios Medievales* 40/2, 937-954.
- Prince, Dawn E., 1990. *Text and Concordance of the Aragonese Translation of Brunetto Latini's «Li livres dou tresor» (Gerona Cathedral, ms 20-a-5)*, Madison, The Hispanic Seminary of Medieval Studies.
- Prince, Dawn E., 1993. «Textual History of *Li livre dou Tresor*. Fitting the pieces together», *Manuscripta*, 37 n. 3, 276-289.
- Ramos, Rafael (1994). «Gran conquista de Ultramar», in: Alvar, Carlos/Lucía Megías, José Manuel, *Diccionario filológico de la literatura medieval. Textos y transmisión*, Madrid, Castalia, 603-608.
- Salinas Espinosa, Concepción, 1994. «La clasificación y selección de las ciencias en el *Libro del Tesoro* de Brunetto Latini», in : Alvar, Carlos/Lucía Megías, José M. (eds.), *La literatura en la época de Sancho IV*, Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones de la Universidad, 501-510.
- Sánchez González de Herrero, María N., 2005. «El *Libro del Tesoro* en los manuscritos de la Biblioteca de la Universidad de Salamanca», in: Santos Río, Luis (ed.), *Palabras, norma, discurso. En memoria de Fernando Lázaro Carreter*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1078-1085.
- Sánchez González de Herrero, María N., 2006. «Trasladar del francés al castellano en el siglo XIII. El *Libro del Tesoro*», *RFE LXXXVI/2*, 395-412.
- Sánchez González de Herrero, María N., 2008. «Testimonios medievales de la versión castellana del *Libro del Tesoro* de Brunetto Latini», in: Maffia Scariati, Irene (ed.), *A scuola con ser Brunetto. La ricezione di Brunetto Latini dal medioevo al rinascimento*. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Basilea, 8-10 giugno 2006), Firenze, Edizioni del Galluzzo, 177-184.
- Sánchez González de Herrero, María N., 2009. *El Libro del Tesoro de Brunetto Latini en los manuscritos medievales conservados en la Biblioteca de la Universidad de Salamanca*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo.
- Squillaciotti, Paolo, 2008. *La pecora smarrita. Ricerche sulla tradizione del «Tresor» toscano*, in: Maffia Scariati, Irene (ed.), 2008. *A scuola con ser Brunetto. La ricezione di Brunetto Latini dal medioevo al rinascimento*. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Basilea, 8-10 giugno 2006), Firenze, Edizioni del Galluzzo, 547-563.

- Torrens, María J., 1994. «Libro del Tesoro», in: Alvar, Carlos/Lucía Megías, José M. (eds.), *La literatura en la época de Sancho IV*, Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones de la Universidad, 570-571.
- Vieillard, Françoise, 1990. «La tradition manuscrite du *Livre dou Tresor* de Brunet Latin. Mise au point», *R* 111, 141-152.
- Wittlin, Curt (ed.), 1971-1989. Brunetto Latini, *Llibre del Tresor*, Barcelona, Editorial Barcino.
- Wittlin, Curt, 2008. «Les traduccions catalanes medievals del *Tresor* de Brunetto Latini», in: Maffia Scariati, Irene (ed.), *A scuola con ser Brunetto. La ricezione di Brunetto Latini dal medioevo al rinascimento*. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Basilea, 8-10 giugno 2006), Firenze, Edizioni del Galluzzo, 167-176.
- Zinelli, Fabio, 2007. «Sur les traces de l'atelier des chansonniers occitans IK: le manuscrit de Vérone, Biblioteca Capitolare, DVIII et la tradition méditerranéenne du *Livres dou Tresor*», *MedRom XXXI/1*, 7-69.
- Zinelli, Fabio, 2008. «Tradizione ‘mediterranea’ e tradizione italiana del *Livre dou tresor*», in: Maffia Scariati, Irene (ed.), *A scuola con ser Brunetto. La ricezione di Brunetto Latini dal medioevo al rinascimento*. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Basilea, 8-10 giugno 2006), Firenze, Edizioni del Galluzzo, 35-88.

Senhals et pseudonymes, entre Raimon de Cornet et Rimbaut de Vaqueiras

Entre 1197-1201, Rimbaut de Vaqueiras compose les pièces les plus célèbres de son extraordinaire répertoire poétique. À la cour du marquis Boniface de Montferrat, le troubadour provençal conçoit non seulement les chefs-d'œuvre uniques que sont l'*estampida*, le *descort* plurilingue et le *sirventes* satirique connu sous le nom de *Carros*, mais aussi un *descort* plus traditionnel, une chanson de croisade et cinq ou six chansons d'amour, que depuis un très savant article de Félix Lecoy (1946, 23-26) on appelle globalement le « cycle du *conselh* ». Tous ces poèmes, bien qu'appartenant à des genres très divers, partagent, outre un certain optimisme à l'égard de la possibilité d'atteindre le *joy* amoureux, la mention des pseudonymes *Engles* et *Bels Cavaliers*. Voici le tableau de leurs occurrences :

	<i>Engles</i>	<i>Bel Cavalier</i>
BdT 392.2, <i>Era·m requier sa costum' e son us</i> [<i>canso</i>]	X	X
392.29, <i>Savis e fols, humils e orgoillos</i> [<i>canso</i>]		X
392.13, <i>Eissamen ai gerreiat ab amor</i> [<i>canso</i>]		X
392.18, <i>Gerras ni plaich no·m son bo</i> [<i>canso</i>]		X
392.20, <i>Ja non cujei vezet</i> [<i>canso</i>]		X
392.9, <i>Kalenda maia</i> [<i>estampida</i>]	X	X
392.4, <i>Eras quan vey verdeyar</i> [<i>descort</i> plurilingue]		X
392.16, <i>Engles, un novel descort</i> [<i>descort</i>]		X
392.32, <i>Truan, mala guerra</i> [« <i>Carros</i> »]		X
392.3, <i>Ara pot hom conoisser e proar</i> [chanson de croisade]		X
392.24, <i>No m'agrad' iverns ni pascors</i> [<i>canso-sirventes</i>]	X	X

Ces deux pseudonymes, qui sont de loin les plus employés par notre troubadour¹, se trouvent aussi dans la *canso-sirventes* *No m'agrad' iverns ni pascors*, qui remonte à la période des guerres en Grèce (1205) et est marquée, entre autres, par le motif de la remembrance nostalgique du bonheur connu à la cour de Montferrat. On pourrait donc soupçonner à juste titre que *Engles* et *Bel Cavalier* sont strictement liés, d'un

¹ Des deux autres nous ne connaissons qu'une seule occurrence : *Mon-Avengut* dans le *Garlambez*, BdT 392.14 (*El so que pus m'agensa*, v. 107), *Johan-ses-terra* dans la chanson 392.23 (*Leu pot hom gaug e pretz aver*, v. 61).

point de vue à la fois littéraire et historique, à cette cour. Pourtant, malgré leur fréquence et leur position privilégiée dans les pièces les plus lues et étudiées de Rimbaut, les philologues sont loin d'avoir dissipé une fois pour toutes le mystère que cachent ces deux appellatifs, si bien que nous ignorons toujours non seulement l'identité des personnes désignées, mais aussi, au moins dans le cas d'*Engles*, les raisons poétiques et l'origine de l'appellatif². Cet état de choses représente, comme l'a bien remarqué Valeria Bertolucci Pizzorusso (2005a, 120), le côté le plus énigmatique d'une poésie qui semble ne pas poser de difficultés herméneutiques majeures au lecteur moderne³.

Mon investigation en cours vise avant tout à réexaminer les termes généraux de la question relative aux pseudonymes troubadouresques. Cela sera le préliminaire nécessaire, je crois, pour pouvoir parvenir à une interprétation correcte de ceux que Rimbaut a employés. Cette piste de recherche m'a amené à une série de réflexions assez inattendues, qui font l'objet de cet article.

J'ai évité, jusqu'ici, d'utiliser le terme *senhal*. Ce mot, qui signifierait "nom caché" (*Versteckname*⁴), est universellement accepté – au point que son emploi a désormais dépassé les frontières des études sur la poésie lyrique médiévale – en tant que synonyme technique de "pseudonyme poétique". Cette équivalence, qui à ma connaissance n'a jamais été mise en cause, remonte à l'autorité de Carl Appel. Le philologue allemand la proposa, voire l'imposa par sa *Provenzalische Chrestomathie*, contenant quelques chapitres de la version en prose la plus ancienne des *Leys d'Amors* (première moitié du XIV^e siècle), dans laquelle on peut lire :

E quar ayssi avem parlat de tornada, devetz saber qu'en tot dictat pot hom far una o doas, segon qu'es estat dig, tornadas; quar la una tornada pot pauzar et aplicar a so *senhal*, lo qual *senhal* cascus deu elegir per si, ses far tort ad autre, so es que no vuelha en sos dictatz metre et apropiar aquel *senhal* que saubra que us autres fa; e l'autra tornada pot aplicar a la persona a la qual vol presentar son dictat. (Appel 1895, 197)

Ou, plus synthétiquement, dans la rédaction en vers :

La una [tornada] lo *senhal* mensona
l'autra lo nom de la persona
a cui le dictares donar
vol son dictat o prezentar.
(Anglade 1919, II, 176)

² Pour Zingarelli (1927) et Linskell (1964, 27-28) *Engles* serait Boniface de Montferrat, tandis que Cacciaglia (1973, 172-175) et Canettieri (1994, 57-59) soutiennent la candidature de Guillaume des Baux, fondée sur la *razo* d'une pièce d'attribution douteuse contenue dans les chansonniers D^a et H. En revanche, selon Rostaing (1989, 140) et Beggiato (2007, 25), ce pseudonyme pourrait celer, selon les pièces, deux personnages différents ; mais cela contrasterait avec l'usage commun des troubadours. Assez fantaisiste, enfin, l'hypothèse de Roig Torres (2007), qui semble prôner pour une *reductio ad unum* de tous – ou presque – les *Engles* mentionnés dans la poésie troubadouresque.

³ Voir aussi, sur ce sujet, Bertolucci (1963, 36-38).

⁴ Appel (1895, 303).

On retrouve ces deux courts passages, quasiment identiques, dans le *Doctrinal de trobar* de Raimon de Cornet (v. 401-408)⁵ et dans le *Compendi* de Joan de Castelnou (§ 58, v. 23-30)⁶. Voilà toutes les attestations connues de *senhal* employé pour définir un objet poétique : le succès de ce terme chez les critiques modernes a donc été incomparablement plus grand que celui dont il semble avoir joui au Moyen Âge. En effet, ailleurs, c'est-à-dire avant tout dans la poésie des troubadours, *senhal* ne se trouve qu'au sens propre de "signe", dans toute sa latitude sémantique mais jamais pourvu d'une quelconque valeur technique ou métapoétique. Les proses biographiques, *vidas* et *razos*, quant à elles, ignorent complètement le mot. Cela me paraît suffisant pour affirmer que, à ce que nous pouvons en savoir, l'emploi technique de *senhal* pour indiquer ce trait typique de la poétique des troubadours que sont les pseudonymes est complètement inconnu des troubadours eux-mêmes. Il remonte, tout au plus, aux théorisations faites sur leur poésie par leurs épigones toulousains, dans un contexte et avec des finalités très différentes et qu'il faudrait toujours prendre en compte quand on lit les troubadours par le biais de ces catégories tardives. Et pourtant, la définition carrée d'Appel a été acceptée et relancée encore récemment, même lorsqu'une lecture attentive des textes semblait suggérer une solution différente. C'est ce que nous constatons, par exemple, chez Anatole Pierre Fuksas (2005) et, surtout, Edoardo Vallet (2003 et 2004-2005). Leurs essais sont les tentatives les plus récentes et ambitieuses d'étudier globalement les pseudonymes poétiques, leur phénoménologie, leur origine, leur sens. Bien que très riches en informations et en réflexions perspicaces, les deux études se révèlent somme tout assez décevantes, en ce qu'elles ne parviennent pas à donner une réponse vraiment satisfaisante aux questions cruciales posées par la pratique des sobriquets poétiques : à savoir, suivant Vallet,

che cosa rappresentava il *senhal* per i suoi ideatori e per coloro ai quali era dedicato e quale era la sua reale funzione, quali le origini e quali i modelli letterari di riferimento? I *senhals* esistevano anche al di fuori del *ludus poetico*, nella vita quotidiana di corte? E in quali occasioni nascevano? (Vallet 2004-2005, 281).

Le point de départ incontournable est, tant pour Fuksas que pour Vallet, le passage bien connu des *Leys d'Amors* que nous venons de mentionner. Il est évident, et les deux chercheurs le comprennent très bien, que le sens du premier *senhal*, en raison de la multiplicité des acceptations possibles du mot et de la généralité du contexte, ne peut pas être établi à coup sûr. Cependant, à la phrase suivante, un sens univoque s'impose : si les *Leys* interdisent à un troubadour de s'approprier le *senhal* d'autrui, c'est que sa fonction poétique s'exerce moins sur l'objet désigné – suivant l'interprétation traditionnelle, dont Vallet (2004-2005, 296-299) a cru trouver l'origine dans l'acception propre d'"enseigne, étendard", ce qui ferait du *senhal* une sorte d'armoiries de la personne à laquelle il se réfère – que sur le sujet qui s'en sert. La possibilité d'une telle fonction n'est évoquée que très hâtivement par les deux auteurs (E. Vallet en fait mention dans une note de bas de page d'une monographie plus récente consacrée à la *tornada*) :

⁵ Éd. Cura Curà (2005, 171).

⁶ Éd. Maninchedda (2003, 140).

Molinier parrebbe assumere il *senhal* nei termini di una vera e propria firma, un titolo originale di proprietà, un marchio in grado di garantire in qualche maniera la proprietà autoriale del componimento. Di sicuro l'aspetto più stringente della trattazione del *senhal* nelle *Leys* consiste nella sua contestualizzazione all'interno delle prescrizioni inerenti alla struttura ed alla funzione della *tornada*. (Fukas 2005, 225).

Pare che il Consistori assegni alla *tornada* due funzioni che possiamo indicare servendoci della terminologia di Appel 1915, pp. cxviii-cxxii : nel caso della prima tornada ci troveremo di fronte a una *Unterschrifttornada*, dove il trovatore ‘firma’ il pezzo attraverso l’uso di un *senhal* di sua invenzione (pseudonimo letterario con cui di norma il trovatore non designa se stesso ma la dama, un amico o un protettore); per la seconda tornada invece si ha una *Adressentornada* contenente l’invio del pezzo al destinatario.(Vallet 2010, 21, n. 6).

Senhal en tant que “signature”, donc : une marque de propriété intellectuelle. Il est assez étonnant que les deux philologues, tout en s’apercevant que dans le contexte cité des *Leys d’Amors* la définition d’Appel n’est pas satisfaisante, continuent par la suite à soutenir la thèse du *senhal*-pseudonyme, sans commenter davantage. Et pourtant, l’acception de “signature”, loin d’être excentrique ou hétérodoxe, est clairement appuyée par les dictionnaires. Chez Raynouard (*LR* V, 227), par exemple, ainsi que chez Levy (*PSW* VII, 571-575), nous trouvons bien, parmi les différentes acceptations possibles de *senhal* – “signe, marque, enseigne, bannière, étandard...” – celles de “sceau” et de “signe utilisé en tant que signature”. De fait, un des sens les plus communs du verbe *senhar*, ainsi que de son modèle latin *signare* selon Du Cange (*GMIL* VII, 480), est déjà celui du verbe moderne “signer”, ce qui se concrétisait habituellement par l’acte de « marquer par un sceau » (“stempeln”, *PSW* VII, 576) ou par un paraphe (« als unterschrift dienendes Zeichen », *PSW* VII, 573) : cette pratique dépendait bien évidemment de l’analphabetisme, très répandu au Moyen Âge même parmi les personnalités de haut rang⁷.

Si le sens de « signature poétique » pour le mot *senhal* dans le contexte des *Leys d’Amors* nous paraît maintenant assuré, reste la question de savoir si les préceptes relatifs au *senhal* ont été suivis lors de la composition des poèmes. La vérification fondamentale devra porter avant tout sur le *corpus* textuel auquel le traité est strictement lié, à savoir, la poésie de l’école toulousaine du XIV^e et du XV^e siècle. Une grande partie des poèmes conservés de cette production, assez négligée par les philologues, appartient à frère Raimon de Cornet : nous allons par conséquent nous concentrer particulièrement sur son œuvre⁸.

La conformité de Raimon aux normes des *Leys d’Amors* s’avère parfaite. Aux vers finaux de tous ses poèmes relevant d’un registre lyrique – *cansos*, *sirventes*, *vers moraux*, *planh* – mais aussi de quelques-uns des autres : un *partimen*, un *dig*, le *Doctrinari de trobar* – le troubadour mentionne une *Roza/Rosa*. De plus, dans une bonne

⁷ Voir, par ex., FEW XI, 602b.

⁸ Nous lisons les poèmes lyriques de Raimon de Cornet dans l’édition critique, encore inédite, procurée par Giulio Cura Curà (1999), que je tiens à remercier sincèrement pour m’avoir permis d’utiliser ses matériaux.

moitié des cas (13 pièces sur 26) le poème présente deux *tornadas* et *Roza* apparaît toujours dans la première des deux, tandis que la seconde comporte la dédicace à un ou à plusieurs destinataires. En revanche, la *tornada* qui mentionne la *Roza* ne contient jamais de formules d'envoi. Les quelques exemples suivants illustrent à la fois la régularité et la variété du phénomène.

Ja per vila que sia, qu'ieu veia lo temps gay e ma Rosa de may e·ls prats florits qaysh pens... (BPP 558.14, <i>Sirventes I</i>)	79
<i>Roza d'abril</i> , vos que naixetz en l'ort tot ple de flors, sai que m'avetz estort de maldizens e de mala compayna gran re de vetz e lor mes en la fayna.	43
A mon seynor de Guasco de Levis daray, si·l platz, mon sirventes... (BPP 558.21, <i>Sirventes II</i>)	48
Pretz e valors e beutatz se recuelh en vos tot iorn, <i>Roza</i> , flors precioza, per que-us am tan que m'arma n'es giloza, si que la mortz, si no·m valetz, m'acuelh. Dona, si·us platz, la canso portar vuyl als nobles VII trobadors de Tholoz... (BPP 558.39, <i>Canso X</i>)	41
Tostemps en may, per la <i>Roza</i> m'esperti de far chanso, que sul cap me revertro li joy d'amor, que de chantar m'esperto, lauzan mi dons a cuy de joy reverti. (BPP 558.41, <i>Canso XI</i>)	49
Sertanamen, sitot soy capelas, ma Rosa vol, que myels hol que sipres, que-m done gautg e venra m'en totz bes, per que segray ioy d'amor lo gran pas. La d'Armanyach comtessa, don pretz fis nays si com fay de rosa l'aiguaros... (BPP 558.3, <i>Canso XII</i>)	52
Verges umills, dona, vos etz per ver, <i>Roza plazens</i> , benolens per santeza, fresqua totz tems, agradans e corteza. (BPP 558.12, <i>Chanson pieuse XVI</i>)	26
<i>Roza gentils</i> , dona, ben es razos que vos preguetz vostre filh glorios... (BPP 558.35, <i>Vers XVII</i>)	28
Lun trobador que sapcha far dictatz no prezi mot, si no fay quasqun an	65

vers e chanso, quan <i>la roza</i> s'espan, [e] sirventes, quan n'es aparelhatz. (<i>BPP</i> 558.37, <i>Vers XXI</i>)	68
Ab gran lezer	61
faray vezet	
sos nobles fagz prezans, chans	64
fazen de lies, que <i>roza divinalis</i>	
es benolens e ioyz esperitais.	66
(<i>BPP</i> 558.10, <i>Canso XXIV</i>)	

Raimon de Cornet, on le voit bien, expérimente beaucoup de solutions différentes au niveau de la forme aussi bien que du contenu. Appellatif ou substantif, avec ou sans article, le nom *Roza* peut se présenter seul ou dans un syntagme qui exprime tantôt la relation exclusive qui le lie au sujet (*ma Roza*), tantôt une de ses qualités propres (*R. vermelha*, *R. plazens*, *R. gentils*) ou circonstancielles (*ma Rosa de may*, *R. d'abril*). La gamme des possibilités quant au signifié effectif de ce nom est également riche : si dans un certain nombre de cas (poèmes I, II, X, XII) la *Roza* semble dissimuler la femme – tant soit peu idéalisée – aimée du troubadour, dans les chansons pieuses ainsi que dans quelques *vers moraux* elle désigne la Vierge (XVI, XVII, XXIV). Ailleurs *roza* peut même perdre toute référence à un personnage individuel et reprendre son sens propre de “fleur” (XXI, peut-être XI) : dans un cas (XII) la *Roza* se trouve redoublée dans les deux *tornadas*, en soulignant le contact-contraste entre la *Roza*-personne et la *Roza*-fleur.

Il est donc évident que, chez Raimon de Cornet, la *Roza*, loin de signifier de façon univoque une femme concrète, représente par sa fixité de fond au-delà des variations formelles et référentielles le sceau du poète ; elle en est la signature toujours reconnaissable du public. Les pièces conservées d'autres poètes du Consistoire, tels Francesc de Morlan, dont le *senhal* unique est « odeur de fleur », ou Berenguier de l'Hospital, qui chante exclusivement sa « très douce fleur », nous confirment que frère Raimon n'était pas une exception. En outre, à bien regarder la typologie des *senhals* employés par ces poètes, l'interdiction de s'approprier des *senhals* d'autrui s'avère d'autant plus nécessaire que la tendance semble être précisément au plagiat. C'est le cas, par exemple, pour « Flor », qui apparaît, simple ou composé, chez au moins sept troubadours⁹ : Huc del Valat (*Flors ses par*, dans une pièce datée 1352), Peyre de Monlasur (*Flors*, 1373), Johan del Pegh (*Flors de las flors*, 1450), Raimon Valada (*Flors de Gaug*, 1451), Joan Guombaut (*Flors de las flors*, 1466), Berenguier de l'Hospital (*Tres dossa flors*, 1459-1471), Francesc de Morlan (*Odor de flor*, 1468).

Pour résumer, il semble désormais assez clair que le *senhal* décrit par les *Leys d'Amors* n'est pas – du moins : pas nécessairement – le pseudonyme d'un personnage réel, mais un nom symbolique que les poètes toulousains des XIV^e et XV^e siècles inséraient dans les *tornadas* de leurs poèmes lyriques en guise de signature. En d'autres

⁹ Éd. Jeanroy (1914).

termes, il se caractérise moins par l'univocité du côté de l'objet que par celle du côté du sujet. En effet, si la multiplicité de références pour un même *senhal* est admise, voire souhaitée afin d'enrichir le jeu poétique, la multiplicité des *senhals* chez un même troubadour, ainsi que l'appropriation de celui d'un collègue représentent des transgressions par rapport à la fonction principale du *senhal*: rendre reconnaissable l'auteur de la pièce.

Une telle délimitation du domaine du *senhal*, fondée sur une lecture plus rigoureuse des textes, oblige à en exclure les pseudonymes abondamment employés par les troubadours. Les raisons de cette exclusion sont patentées. D'abord, les pseudonymes troubadouresques ne s'appliquent pas de façon exclusive à l'objet amoureux, mais aussi à des confrères, protecteurs, amis, et un auteur peut choisir d'en insérer plusieurs dans le même poème. Ensuite, leur fonction poétique est beaucoup plus libre, allant de la dissimulation du nom d'une dame, à la volonté d'attribuer une connotation symbolique à un interlocuteur, jusqu'à la création d'un lien exclusif, lorsque le sobriquet devient réciproque. Enfin, leur position dans le poème n'est pas assujettie à des règles fixes et leur présence n'est pas du tout obligatoire. On ne saurait être plus loin de l'exclusivité du *senhal* des *Leys d'Amors* !

Cependant, on a le droit de se demander si et combien, en utilisant un *senhal*, les poètes toulousains croyaient suivre fidèlement la tradition littéraire de leurs prédecesseurs du XII^e et du XIII^e siècles. Posée inversement, la question est la suivante : peut-on trouver chez les troubadours de l'âge classique de véritables *senhals*-signatures, dont le *Consistoire* aurait repris et institutionnalisé la pratique ? Selon Alfred Jeanroy, la nature des pseudonymes poétiques aurait connu un développement diachronique :

Vers la fin du XIII^e siècle, les poètes, qui chantent de platoniques amours et se piquent d'immuable fidélité, n'emploient plus qu'un seul *senhal*, qui devient leur propriété exclusive et équivaut à une signature : ainsi en est-il pour *Bel Deport* chez Guiraut Riquier, pour *Bel Rai* chez Joan Estève, pour *Rosa ou Rosa gentil* chez Raimon de Cornet, pour *Mon fin desir* chez Joan de Castelnou. Il en allait tout autrement chez les troubadours antérieurs, qui ne se faisaient pas scrupule de s'approprier des *senhals* déjà utilisés. (Jeanroy 1934, I, 318)

On peut être en gros d'accord : de fait, il est indéniable que la pratique du *senhal* dérive de quelque façon de celle du pseudonyme, et c'est sans doute la mauvaise interprétation des ressemblances entre l'une et l'autre qui a pu créer, au moins en partie, chez les philologues modernes la confusion que nous avons décrite plus haut. Certes, la réalité n'est pas aussi simple que Jeanroy la présente. Chez Guiraut Riquier, par exemple, la présence de *Belh Deport* dans les *tornadas* ne revient que 7 fois sur 27 chansons (mais 7 autres fois le pseudonyme se trouve ailleurs dans le poème¹⁰). Les considérations de Jeanroy s'adaptent plutôt à Cerverí de Girona, l'autre grand troubadour de la seconde moitié du XIII^e siècle, qui évoque *Na Sobrepretz* dans 89 de ses *tornadas*; mais la référence y est encore à une dame concrète et, semble-t-il¹¹, toujours

¹⁰ Éd. Mölk (1962).

¹¹ Voir Coromines (1988, I, 17-19).

la même. De façon générale, on peut donc remarquer une certaine tendance du pseudonyme poétique à devenir de plus en plus rigide, tout comme d'autres éléments de la poétique troubadouresque, au cours du XIII^e siècle. Cependant, il est vrai que certains traits permettant à un sobriquet d'évoluer en direction du *senhal* émergent ça et là chez plusieurs auteurs à partir déjà du XII^e siècle. Les exemples suivants me semblent particulièrement emblématiques.

D'abord, la *tornada* comportant la signature du poète – *Unterschrifttornada* selon la terminologie d'Appel (1915, cxxii) – est très fréquente, et ce n'est pas un type de *tornada* caractéristique des derniers troubadours, bien au contraire. Sans vouloir remonter jusqu'aux déclarations d'autorité de Cercamon et Marcabru, mais aussi d'un Bernart de Ventadorn ou d'un Arnaut Daniel, qui représentent sans doute quelque chose de bien différent au point de vue poétique¹², chez Raimon de Miraval nous trouvons 25 fois (sur 37 pièces lyriques¹³) le toponyme « Miraval » dans des *tornadas* exprimant le dévouement du poète à l'égard de sa dame. Lorsqu'il y a plusieurs *tornadas*, ce nom apparaît le plus souvent dans la première. Vu la conformité aux normes des *Leys d'Amors*, « Miraval » semble pouvoir être considéré à juste titre comme un *senhal*, quoiqu'il ne se réfère pas à l'objet amoureux et ne soit aucunement un nom d'invention.

En revanche, chez Giraut de Bornelh, nous constatons un phénomène encore discret, mais qui deviendra très courant chez les poètes toulousains. Par *Sobre-totz* Giraut mentionne dans la *tornada* de 14 de ses poèmes un personnage masculin¹⁴, mais dans 5 autres cas le syntagme *sobre totz* est présent au sens propre de « surtout, par dessus tout ». Il ne s'agit sans doute encore que d'un simple jeu de mot, mais il est évident que la polyvalence du *senhal* de Raimon de Cornet, désormais libre de tout lien contraignant à la réalité unique d'un individu, peut trouver chez Giraut un prototype important.

Revenons, enfin, à Rimbaut de Vaqueiras. Ses pseudonymes renvoient apparemment toujours à des personnages réels, en conformité avec une poétique du concret qui est bien connue chez cet auteur¹⁵. Toutefois, l'un d'entre eux semble partager des traits importants du *senhal*: *Bel Cavalier*, qui est le seul appellatif à indiquer l'objet de l'amour du troubadour (les trois autres se référant à des personnages masculins). Rimbaut termine souvent ses poèmes par deux *tornadas*: dans trois chansons d'amour, la première *tornada* est réservée à la louange de *Bel Cavalier*, tandis que la seconde contient l'envoi à Béatrice de Montferrat, la fille du marquis (dans une quatrième chanson les deux dames sont mentionnées dans une seule longue *tornada*¹⁶). L'appartenance exclusive

¹² Sur ce sujet, voir Bertolucci Pizzorusso (2005b).

¹³ Éd. Topsfield (1971).

¹⁴ «Nothing in Giraut's poems themselves allow us to establish with any certainty the identity of *Sobre-Totz*», Sharman (1989, 8).

¹⁵ Voir, par ex., Bertolucci (1963, 47-48).

¹⁶ Zingarelli (1911) a démontré que, contrairement au témoignage de la *vida* du troubadour, il s'agit bien de deux personnages différents (du moins au plan poétique : voir les précisions de Bertolucci, 1963, 42-44).

de Bel Cavalier à l'univers érotique et lyrique du troubadour, qu'elle finit par identifier et représenter, est par ailleurs confirmée par le glissement du pseudonyme dans la deuxième *tornada* lorsqu'il est question de guerre plutôt que d'amour, comme dans la chanson de croisade et dans le *Carros*. Mais c'est surtout au niveau sémantique que la frontière entre le pseudonyme et la signature poétique semble effectivement s'estomper. L'abondance d'éléments belliqueux et chevaleresques est une constante de la poésie d'amour de Rimbaut, qui fut fait chevalier par son patron. Cet événement a dû être crucial à la fois pour sa carrière de courtisan et pour sa poésie. Comme l'affirme Paolo Canettieri (1994, 66),

il cingere la spada doveva avere una significazione particolare per Rimbaut, essendo essa il simbolo del suo assurgere alla condizione di cavaliere, fatto autobiografico che lascia più di un segno nella produzione poetica, dalla scelta del *senhal* Bel Cavalier, ai continui accenni fatti alla nuova posizione.

Enfin, nous permettra-t-on de voir, comme dans un jeu de miroirs, derrière ce *Bel Cavalier* capable d'inspirer l'amour et doué en même temps des principales vertus chevaleresques (la hardiesse, la noblesse d'âme, la libéralité), non seulement l'objet du désir, mais aussi un *alter ego*, un double, une projection de Rimbaut lui-même ?

Collège de France

Federico SAVIOTTI

Bibliographie

- Anglade, Joseph, 1919-1920. *Las leys d'amors : manuscrit de l'Académie des jeux floraux*, Toulouse, Privat.
- Appel, Carl, 1895. *Provenzalische Chrestomathie mit Abriss der Formenlehre und Glossar*, Leipzig, Reisland.
- Appel, Carl, 1915. *Bernart von Ventadorn : seine Lieder*, Halle, Niemeyer.
- BdT = Pillet, Alfred et Carstens, Henry, 1933. *Bibliographie der Troubadours*, Halle, Niemeyer.
- Beggiato, Fabrizio, 2007. «Rimbaut de Vaqueiras e Albertet: percorsi ed incontri trobadorici nel Monferrato, riflessioni ed interrogativi», in: Barillari, Sonia M. (ed), *Atti del convegno internazionale «Dalla Provenza al Monferrato. Percorsi medievali di testi e musiche» (Rocca Grimalda – Ovada, 26-27 giugno 2004)*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, p. 19-28.
- Bertolucci, Valeria, 1963. «Posizione e significato del canzoniere di Rimbaut de Vaqueiras nella storia della poesia provenzale», *Studi mediolatini e volgari* 11, 9-68.
- Bertolucci Pizzorusso, Valeria, 2005a. «Generi in contatto: le maschere epiche del trovatore», in: Alvar, Carlos / Paredes, Juan (ed.), *Les Chansons de geste. Actes du XVI^e Congrès International de la Société Rencesvals (Granada, 21-25 juillet 2003)*, Granada, Univ. de Granada, 111-121.
- Bertolucci Pizzorusso, Valeria, 2005b. «La firma del poeta. Sondaggio sull'autonominatio nella lirica dei trovatori», in: *Actas del IX Congreso Internacional de la AHLM (A Coruña, 2001)*, A Coruña, Toxosoutos, 83-97.

- BPP = Zufferey, François, 1981. *Bibliographie des poètes provençaux des XIV^e et XV^e siècles*, Genève, Droz.
- Cacciaglia, Guido, 1973. «Guglielmo del Balzo ed il suo tempo», *Rendiconti dell'Istituto lombardo di Scienze e Lettere – Classe di Lettere* 107, 151-201.
- Canettieri, Paolo, 1994. «Il *novel descort* di Raimbaut de Vaqueiras (BdT 392, 16)», *Romanica vulgaria*, Quaderni 13-14 [Studi provenzali e galeghi 89/94, L'Aquila, Japadre], 41-80.
- Coromines, Joan (ed.), 1988. *Cerveri de Girona*, Lírica, Barcelona, Curial.
- Cura Curà, Giulio (ed.), 1999. *Raimon de Cornet, Poesie, tesi di laurea dattiloscritta* (relatore: prof.ssa Luigina Morini), Pavia, Università degli studi.
- Cura Curà, Giulio, 2005. «Il *Doctrinal de trobar* di Raimon de Cornet e il *Glosari* di Johan de Castellnou», *La parola del testo* 9, 125-191.
- Fuksas, Anatole P., 2005. «La pragmatica del *senhal* trobadorico e la ‘sémiothique des passions’», *Critica del testo* 8, 253-279.
- Jeanroy, Alfred, 1914. *Les joies du Gai Savoir : recueil de poésies couronnées par le consistoire de la Gaie Science (1324-1484)*, Toulouse-Paris, Privat-Picard.
- Jeanroy, Alfred, 1934. *La poésie lyrique des troubadours*, Paris-Toulouse, Privat.
- Lecoy, Félix, 1946. «Note sur le troubadour Rimbaut de Vaqueiras», in: *Études romanes dédiées à Mario Roques par ses amis, collègues et élèves de France*, Paris, Droz, 23-38.
- Linskill, Joseph, 1964. *The Poems of the Troubadour Rimbaut de Vaqueiras*, The Hague, Mouton & Co.
- Maninchetta, Paolo (ed.), 2003. *Joan de Castellnou, Compendis de la conexença dels vicis que's podon esdevenir en los dictats del Gay saber*, Cagliari, CUEC.
- Mölk, Ulrich (ed.), 1962. *Guiraut Riquier, Las cansos*, Heidelberg, Winter.
- Roig Torres, Elena, 2007. «Un fol anar don es en fol vengut (BdT 392,31). Idas y venidas del desconocido Engles», in: Castano, Rossana/Latella, Fortunata/Sorrenti, Tania (ed.), *Comunicazione e propaganda nei secoli XII e XIII. Atti del convegno internazionale (Messina, 24-26 maggio 2007)*, Roma, Viella, 563-583.
- Rostaing, Charles et Barbaro, Jean B., 1989. *Rimbaut de Vaqueiras: i Monferrati*, <s.i.>.
- Sharman, Ruth V., 1989. *The Cansos and Sirventes of the Troubadour Giraut de Borneil: a Critical Edition*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Topsfield, Leslie T., 1971. *Les poésies du troubadour Raimon de Miraval*, Paris, Nizet.
- Vallet, Edoardo, 2003. «Il *senhal* nella lirica trobadorica (con alcune note su *Bel/Bon Esper* in Gaucelm Faidit) (1a parte)», *Rivista di studi testuali* 5, 111-165.
- Vallet, Edoardo, 2004-2005. «Il *senhal* nella lirica trobadorica (con alcune note su *Bel/Bon Esper* in Gaucelm Faidit) (2a parte)», *Rivista di studi testuali* 6-7, p. 281-325.
- Vallet, Edoardo, 2010. «A Narbona», *Studio sulle tornadas trobadoriche*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- Zingarelli, Nicola, 1911. «Bel Cavalier e Beatrice di Monferrato», in: *Studi letterari e linguistici dedicati a Pio Rajna nel quarantesimo anniversario del suo insegnamento*, Firenze, Ariani, 557-575.
- Zingarelli, Nicola, 1927 [1910]. «Engles nelle rime di Rambaldo di Vaqueiras», in: *Miscellanea di studi critici in onore di Vincenzo Crescini*, Cividale del Friuli, Stagni, 113-132.

Simon Bourgouin : portrait d'un traducteur du XVI^e siècle

1. Un précurseur

Bien que ses traductions aient introduit en France quelques textes grecs et italiens de première importance, Simon Bourgouin, traducteur et auteur actif pendant les trois premières décennies du XVI^e siècle, est une figure mal connue des Lettres françaises. En son temps, il jouit cependant d'un certain prestige : il évolua dans un milieu aristocratique, voire à la cour ; après avoir été au service de Louis XII, il travailla encore pour François I^r (Carley / Orth 2003, 332).

Les traductions attribuées à Bourgouin forment trois groupes : le premier est constitué de six *Vies des hommes illustres* de Plutarque ou plutôt de différents pseudo-Plutarque, le deuxième des *Triomphes* de Pétrarque, et le troisième comprend *Des Vrayes narrations* de Lucien de Samosate. Leur transmission a été assurée en premier lieu par des manuscrits¹ ; seul *Des Vrayes narrations* a survécu dans une édition de Galliot du Pré (1530). Établir leur chronologie respective est problématique. Si les informations contenues dans les manuscrits des *Vies* permettent de les situer entre 1503 et 1508, rien ne garantit que la date de la parution (1530) de l'opusculle de Lucien coïncide avec l'époque où le texte a effectivement été rendu en français. Quant aux *Triomphes*, historiens de l'art et linguistes concordent pour proposer comme date *ante quem* 1510 (Parussa / Suomela-Härmä 2011, 287 et 2012, 29sqq.). Il est donc probable que les traductions des *Vies* dites de Plutarque aient vu le jour plus ou moins dans les mêmes années que les *Triomphes*, tandis qu'un hiatus assez important semble séparer les deux premiers groupes de traductions du troisième.

1.1. Le choix des textes à traduire, qu'il ait été opéré par Bourgouin lui-même ou qu'il lui ait été suggéré, sinon imposé par un commanditaire, témoigne d'une connaissance certaine du panorama littéraire de l'époque. Le Pétrarque *vulgare* commence à être connu en France dans le dernier quart du XV^e siècle grâce à des adaptations en prose des *Triomphes*. Pendant un demi-siècle environ, ce poème allégorique jouit de ce côté-ci des Alpes d'une popularité non négligeable, et ce n'est que vers le milieu du XVI^e que le succès du *Canzoniere* l'éclipsera. Les *Triomphes* de Bourgouin constituent la première tentative de transposer en français un texte de Pétrarque tout en respectant à la fois la forme (versifiée : les tercets italiens deviennent des alexandrins à rimes plates) et le contenu. Pour mesurer combien l'entreprise de Bourgouin était

¹ Pour une liste exhaustive des mss. de Bourgouin, voir Carley / Orth 2003.

audacieuse et innovante, il faut se rappeler que les traductions poétiques en France ne furent guère nombreuses avant la Pléiade (Lefèvre 2011, 205).

1.2. Si la traduction versifiée des *Triomphes* avait été précédée de deux versions en prose du poème (Suomela-Härmä 1999), les *Vies* de Plutarque ne sont pas non plus les premiers textes de leur auteur à avoir été rendus en français. Le *Livre des remèdes et de la médecine de ire* avait vu le jour au tout début du XV^e siècle ; l'honneur d'avoir inauguré la longue série des traductions plutarquiennes revient à Nicolas de Gonesse qui inséra ce texte dans sa traduction de *Facta et dicta memorabilia* de Valère Maxime (Capelli 2011, 231). Ce n'est que presque un siècle plus tard, en 1499, que cet opuscule fut suivi du *Discours de Plutarque sur le mariage de Pollion et Eurydice*, traduit par Jean Lodé². Quant aux *Vies des hommes illustres*, la traduction intégrale d'Amyot, parue en 1559, a fait oublier les tentatives antérieures de rendre en français certaines des biographies en question. Celles-ci remontent au tournant des XV^e et XVI^e siècles. Selon de Blignières, elles ont été commises par d'«obscurs interprètes» (1968, 177), terme dont il se sert pour désigner à la fois le(s) traducteur(s) anonyme(s) d'une *Vie* de Romulus et de Caton d'Utique, dont il ne donne pas d'indications plus précises, et Simon Bourgouin, auquel nous devons les premières versions françaises de six *Vies* (Cicéron, Démosthène, Scipion l'Africain, Hannibal, Pompée et Caton l'ancien). Or, ces «interprètes» ont certes traduit les *Vies* de quelques personnages historiques de l'Antiquité, mais en se basant sur des textes sources qui étaient déjà des traductions. L'œuvre de Plutarque et celui des auteurs grecs en général furent en effet introduits en France initialement par l'intermédiaire de traductions latines. Il fallut attendre les années 1530-1540 pour voir se former une génération d'hellénistes en mesure de lire (et donc de traduire) la littérature grecque dans le texte. Entretemps, on se contentait de versions latines dues à Leonardo Bruni, à Donato Acciaiuoli, à Poggio Bracciolini et à d'autres humanistes italiens. Ceux-ci avaient commencé à s'intéresser aux écrits de Plutarque dès la fin du XIV^e siècle (Giustiniani 1961, 3) et n'avaient pas tardé à se mettre à les transposer en latin, ou plutôt en néolatin (cette distinction n'était probablement pas sans importance pour un traducteur éventuellement désireux d'imiter le style du texte source). Bien que l'histoire de ces traductions sorte de notre propos, elles présentent des particularités qui se répercuteront sur les premières *Vies* en français et méritent donc d'être relevées. L'idée fondamentale de Plutarque était de choisir des couples d'hommes célèbres, l'un grec et l'autre romain, dont les vicissitudes présentaient des similarités. Une fois exposés leurs faits et gestes, il établit une *comparatio* entre les deux existences pour en déceler les faiblesses et les points forts. Cependant, les traducteurs en latin ne respectaient pas toujours ce principe et se contentèrent souvent de traduire des *Vies* isolées. Mais il y avait pire. Comme la tradition manuscrite des *Vies* n'avait pas été fixée une fois pour toutes, cela permit aux savants de rédiger de nouvelles biographies qui venaient ainsi se greffer au noyau primitif. Dans la première édition des *Vies parallèles* en latin, publiée à Rome en

² *Translations médiévales*, II. 1, 90. Pour plus de détails sur quelques traductions non indépendantes des écrits de Plutarque, insérées dans d'autres textes, voir Delsaux 2013, 320.

1470 chez J. A. Campanus, des textes de plus de mille ans postérieurs figurent donc à côté des biographies originales (Pade 2007, 337-338). Comme cette édition connaît de nombreuses réimpressions, les *Vies apocryphes* finissaient par être tenues pour authentiques (de Blignières 1968 : 164 n. 2 et 176-177).

Revenons maintenant aux textes sources des « obscurs interprètes ». Là où le(s) traducteur(s) anonyme(s) cité(s) par de Blignières semble(nt) avoir le mérite d'avoir retenu deux *Vies* émanant de Plutarque lui-même, parmi les biographies choisies par Bourgouin, *Hannibal* et *Scipion* sont des apocryphes. Ni grec ni romain, Hannibal était exclu de la galerie des hommes célèbres de Plutarque ; par contre, ce dernier avait bel et bien écrit une *Vie de Scipion*, qui toutefois s'était perdue³. Les textes sources de Bourgouin sont sortis de la plume de Donato Acciaiuoli (1429-1478) qui était presque son contemporain. Les autres *Vies* du ‘corpus’ du traducteur se basent sur les versions latines de Francesco Barbaro (*Caton*) et de Leonardo Bruni (*Démosthène*). Comme le parallèle de *Démosthène*, *Ciceron*, ne satisfaisait pas le chancelier de Florence, il réécrivit la *Vie* en question et l'intitula *Cicero novus*. À en juger d'après le fait que ce texte a été inséré dans le *Repertorium brunianum* (1997) par J. Hankins, ce dernier semble considérer *Cicero novus* comme un texte autonome. Par contre, aux yeux de Marianne Pade (2009, 145), l'opuscule n'est qu'une version revue de l'« original ».

Il serait injuste de taxer Bourgouin d'avoir ignoré le principe selon lequel les *Vies* doivent se présenter deux à deux, car son corpus inclut deux « couples⁴ » (*Hannibal*-*Scipion* ; *Démosthène*-*Cicéron*), dont il n'a toutefois pas retenu la *comparatio*. En ce qui concerne la *Vie* de Pompée, il faut souligner que ce texte, comme toutes les autres *Vies*, a été traduit du latin et non pas du grec, comme on l'a affirmé encore récemment⁵. Le titre *La très celeirable et fameuse vie du très noble, très puissant et très magnanime capitaine rommain Pompee le Grant* ne laisse pas de doute à ce sujet, puisqu'il ajoute qu'elle a été *translatee de latin en françois par Symon Bourgouyn* [BnF, fr. 732, f° 1r]. Le nom de l'auteur de la traduction latine n'est pas indiqué, mais il s'agit vraisemblablement de Lapo di Castiglionchio, dont la traduction avait été usurpée par Antonio da Todi⁶ et incluse sous le nom de ce dernier dans l'édition imprimée chez Bartolomeo Zani (Venise 1496). Il y a en effet de fortes probabilités que cette édition ait fourni le texte source de l'ensemble des *Vies* traduites par Bourgouin ; il se servit également d'une édition de Zani (Venise 1500) pour sa traduction des *Triomphes* (Parussa / Suomela-Härmä, 2012, 20) et certains indices laissent penser qu'il n'était pas un client occasionnel de l'éditeur⁷.

³ *Translations médiévales*, II. 2, 780.

⁴ Il faut toutefois signaler que dans deux des quatre recueils modernes, à savoir Paris, BnF, fr. 732 et La Haye, KB, 134 C 19, chaque *Vie* a formé au départ un ms. autonome et qu'elles n'ont été reliées ensemble que plus tard (Carley / Orth 2003, 337).

⁵ *Translations médiévales*, II. 1, 91.

⁶ Pour une discussion sur la paternité de cette traduction, voir Apostolo Zeno, 1713, 320-321.

⁷ Cette question demande toutefois un approfondissement ultérieur.

Les raisons qui ont guidé Bourgouin dans le choix des six *Vies* demanderaient une discussion approfondie ; elles pourraient éventuellement refléter les idéaux politiques du destinataire / possesseur du texte, comme cela avait été le cas en Italie (Pade 2007, 27). Mais quoi qu'il en soit, le corpus s'est formé autour de deux noyaux, la seconde guerre punique et Cicéron. Hannibal, Scipion et Caton l'Ancien sont notamment les protagonistes du conflit qui opposa Rome et Carthage au III^e et II^e s. av. J.-C., alors que les vicissitudes de Pompée étaient étroitement liées à celles de l'orateur. Quant à Démosthène, c'est le parallèle de Cicéron, de sorte que sa présence dans le corpus ne demande pas à être justifiée.

1.3. La réception de Lucien de Samosate en France a plusieurs points en commun avec celle de Plutarque. Les écrits de ce philosophe prolixie ont commencé à arriver en Italie dans les bagages des humanistes ayant visité la Grèce ; une trentaine des opuscules de Lucien fut ainsi rendue en latin dès avant 1470 (Lauvergnat 1988, 37). Les traductions françaises sont inaugurées par le douzième *Dialogue des morts* de Jehan Miélot, daté de 1449. Un demi-siècle passa avant la parution des traductions suivantes, celles de Simon Bourgouin et de Geofroy Tory, sorties toutes les deux en 1530. Il s'agit d'une part de l'ouvrage déjà mentionné imprimé chez Galliot du Pré, qui contient à la fois *Des Vrayes narrations* et *L'oraison contre calumnie, mesdisance, tromperie et faulx rapport*, mieux connues de nos jours comme *Histoire véritable* et *De la calomnie* et, d'autre part, de trente dialogues imprimés par Tory qui en l'occurrence se fait aussi traducteur. À ces traductions s'en ajouteront bientôt d'autres ; le voyage narré dans *L'Histoire véritable* a influencé entre autres Rabelais et, un peu plus tard, Cyrano de Bergerac (Robinson 1979, 134sqq.). Voilà qui confirme que Bourgouin avait du flair et que son goût était partagé aussi par les générations immédiatement postérieures.

S'il est évident que les *Vies* de Bourgouin se basent sur des textes sources en latin, Lauvergnat n'exclut pas que pour *Des Vrayes narrations* le traducteur ait eu recours «par moments» aussi au texte grec⁸. À l'appui de cette hypothèse, elle cite un certain nombre de faits, comme quelques noms propres (Lauvergnat 1988, 100-101). Si l'on pouvait conclure de ces remarques que, sur ses «vieux»⁹ jours, Bourgouin s'était mis à l'étude du grec, cela serait un élément supplémentaire intéressant dans son parcours de traducteur. Il ferait donc partie de ce groupe de lettrés, dont on a des exemples aussi bien en Italie qu'en France, qui, malgré un âge trop avancé pour se mettre sur les bancs d'école, voulaient à tout prix arriver à posséder au moins les rudiments du grec. Cela serait toutefois aller un peu vite en besogne, puisqu'on lit sur le frontispice de l'imprimé : Lucian des// vrayes narrations/traduict du// grec en latin et nouvellement// de latin en françois par// Symon Bourgony es=// cripvain et varlet// de chambre du// Roy (BnF, Rés. P-Z-558). Comprendre que Bourgouin soit l'auteur des deux traductions, latine et française, serait probablement forcer le texte

⁸ La traduction latine est de Poggio Bracciolini (Lauvergnat 1988, 33).

⁹ Vers 1530 il doit avoir au moins une bonne quarantaine d'années, mais naturellement il n'est pas exclu que la traduction ait été faite bien avant la publication du volume.

du frontispice, encore que Lucien fût « un auteur de choix pour qui voulait s'initier à la connaissance du grec » (Lauvergnat 1988, 81).

1.4. Malgré leur brièveté, ces considérations sur la place des traductions de Bourgouin dans le paysage littéraire de l'époque font ressortir clairement que notre traducteur était un précurseur. Il peut se vanter d'être à la fois le premier à avoir fait une traduction poétique d'un poème important de Pétrarque et parmi les tout premiers, sinon le premier traducteur des *Vies* de Plutarque et des textes de Lucien. Par ses goûts, il s'inscrit ainsi pleinement dans le XVI^e siècle naissant.

2. Observations sur les paratextes

Bourgouin est-il un traducteur « invisible » qui se manifeste peu ou pas du tout dans ses travaux ou, au contraire, y a-t-il laissé des traces tangibles ? Une première réponse¹⁰ sera fournie par tout ce qu'on peut réunir sous le terme de *paratexte*, désignant ici l'ensemble des éléments sans équivalent dans le texte source, mais introduits par le traducteur ; y sont inclus aussi les titres des traductions dans la mesure où elles contiennent des informations neuves. Les paratextes des *Triomphes* ont déjà été analysés (Harvitt 1922 et Carley / Orth 2003), et leur mise en page complexe, décrite (Parussa / Suomela-Härmä 2011, 286sqq.), mais comme nous les analyserons d'un point de vue différent, nous devons y revenir même au risque de quelques répétitions. L'information essentielle, le nom du traducteur, figure dans le titre de chacune des trois *Vies* contenues dans le ms. Paris, BnF, fr. 732 (Pompée, Cicéron, Scipion) et dans le ms. BnF nafr. 25165 (*Vie d'Hannibal*) ; quant aux *Triomphes*, le ms. le plus complet de ce texte (Paris, BnF, fr. 12423) est « signé ». L'édition de Galliot du Pré mentionne également le nom du traducteur de *Des Vrayes narrations*, tandis que celle de *L'oraison*, formant la seconde partie du volume, est anonyme¹¹. Ces indications permettent d'attribuer à Bourgouin la traduction des *Triomphes* et celle de quatre des *Vies* de Plutarque, mais qu'en est-il de la *Vie de Démosthène* et de Caton, dépourvues du nom du traducteur ? Si cette omission n'est pas fatale, c'est que Bourgouin se manifeste aussi indirectement, en pourvoyant ses travaux soit de ses monogrammes, soit d'une ou de deux devises¹², soit des deux éléments à la fois. Aussi l'unique ms. de la *Vie de Démosthène* et de Caton (Vienne, ÖNB, 2565) contient-il la sentence *A Domino factum est istud*, qui apparaît également dans d'autres écrits de Bourgouin, ainsi que ses monogrammes. Voilà qui a semblé suffisant aux chercheurs pour lui attribuer les traductions en question. Comme on vient de le constater, Bourgouin recourt donc à plusieurs sortes de subterfuges pour confirmer la « paternité » de ses travaux, ce qui peut être interprété comme un signe de fierté professionnelle, le geste de qui est sûr de soi.

¹⁰ La question doit être considérée aussi du point de vue des interventions de Bourgouin dans ses traductions, ce qui ne sera pas fait ici.

¹¹ Selon Lauvergnat (1988, 88, n. 7) le texte diffère linguistiquement trop de la traduction de Bourgouin pour pouvoir lui être attribué.

¹² *Plus que assez; Donec optata veniat; A Domino factum est istud.* (Voir à ce sujet Harvitt 1922 et Carley / Orth 2003).

2.1. Certains paratextes démontrent que le traducteur, à l'instar de nombre de ses confrères, succombait de temps en temps à la tentation de « devenir l'auteur de son propre texte », pour employer une formule de Sylvie Lefèvre (2011, 148, n. 2). Il partage les *Triomphes* de 32 sommaires, autrement dit des dizaines, dont plusieurs divisés en *sens historique* (résumé de l'action à venir) et *sens moral* (commentaire moralisant des événements). S'ils donnent l'impression d'un exercice scolaire qui n'enthousiasme pas leur auteur, il en va autrement des six rondeaux figurant en tête de chaque *Triomphe*. En passant des paraphrases à une production plus innovante, le traducteur s'émancipe et se met carrément au même niveau que l'auteur du texte source.

Dans les *Vies*, les interventions du traducteur-auteur sont moins ambitieuses, mais quantitativement toujours importantes : il divise le texte en chapitres qu'il fait précéder d'un titre. Le nombre des chapitres d'un texte donné peut présenter une variation importante d'un ms. à l'autre. Dans le cas de *Cicero novus*, il va de 55 (Paris, BnF, fr. 732 et La Haye, KB, 134 C 19) à 73 (Vienne, ÖNB, 2565) et constitue même un trait distinctif qui laisse supposer que les trois témoins se divisent en deux familles. Bien que les titres en eux-mêmes ne fassent que reprendre ou plutôt anticiper les constructions employées dans le chapitre suivant, en divisant le texte en unités logiques Bourgouin suit un usage répandu à l'époque et fait aussi preuve d'un certain esprit d'initiative.

Au moins du point de vue qualitatif, sinon quantitatif, les paratextes sont plus importants dans les *Triomphes* que dans les différentes *Vies*. Serait-ce un argument pour soutenir que la traduction du poème de Pétrarque est postérieure à celle des *Vies*? Bourgouin, ayant fait ses preuves, serait-il devenu plus conscient de sa valeur professionnelle, ce qui lui permettrait de prétendre à une « visibilité » majeure ?

2.2. La distribution des paratextes et leur aspect élégant est une preuve de la collaboration étroite entre traducteur et copiste. On ne saurait exclure non plus que traducteur et enlumineur aient uni leurs efforts pour élaborer un objet de luxe à offrir à un personnage haut placé. Un troisième cas de figure, évoqué par Sylvie Lefèvre (2011, 163), serait que le traducteur ait été sollicité par le commanditaire à veiller à la fabrication du ms. La confection de l'Arsenal 6480, volume d'une rare beauté, a dû être si coûteuse qu'on peut douter que traducteur et enlumineur, même en conjuguant leurs efforts, aient pu s'en charger. À une ou deux exceptions près, comme le ms. 875 de Beinecke Library (Yale) des *Triomphes*, même les autres mss. des traductions de Bourgouin peuvent être qualifiés de mss. de luxe. Ils ont été préparés pour ou commandés par un personnage de haut rang, ce qui est attesté entre autres par la présence de leurs armes (Carley / Orth 2003, *passim*). Ainsi le ms. de l'Arsenal semble avoir appartenu à François I^{er}, tandis que celui de La Haye est passé entre les mains de Louis XII qui y a apposé sa signature. Certains des mss. des *Triomphes* sont même « personnalisés » en ce sens qu'ils tiennent compte des connaissances et des goûts du destinataire. Si celui-ci possédait des notions d'italien, le texte source était ajouté

dans la marge¹³, ce qui lui permettait de passer aisément de l'un à l'autre. Par contre, lorsque le destinataire du volume ignorait la langue de Pétrarque, on se contentait de lui préparer un ms. monolingue.

3. La destination des textes

La première partie de cette étude nous a permis de conclure que Bourgouin savait bien s'orienter sur le marché des textes à traduire. Les remarques qui viennent d'être faites dans le deuxième volet vont dans une direction opposée. Le traducteur désirait sans doute obtenir des avantages en offrant ou en vendant de temps en temps un ms. de luxe, mais ce comportement commençait déjà à vieillir. Il serait inutile de spéculer sur ce qui aurait été plus lucratif pour Bourgouin, faire imprimer ses traductions dans l'espoir qu'elles se vendent bien, ou les offrir à un grand seigneur pour recevoir éventuellement une récompense généreuse. Il est toutefois intéressant de noter que là où Bourgouin publiait chez Antoine Vérard (1508) ses propres écrits, le *Traité de l'espine du jeune prince et L'Homme juste et l'homme mondain*, il confiait ses traductions à des copistes extrêmement soigneux. Cela témoigne chez lui de la coexistence de deux conceptions différentes de la diffusion des ouvrages littéraires : l'une, élitaire, visant à la production d'objets de luxe destinés aux *happy few*, et l'autre, moins étroite, mais peut-être plus lucrative au moins pour l'éditeur, sinon pour l'auteur ou le traducteur. Ce n'est que lorsque la carrière de traducteur de Bourgouin touchait ou avait touché à sa fin (1530) qu'une de ses traductions fut imprimée. Il est significatif qu'aucun ms. de cette publication n'ait survécu.

Pour compléter le portrait professionnel esquissé, ajoutons encore que Bourgouin retravaillait ses traductions, dont il peaufinait le style et modernisait l'orthographe et la morphologie. Les *Triomphes* du ms. Paris, Arsenal 6480, daté de 1524-1526, offrent ainsi une version corrigée du texte des autres mss. (Parussa / Suomela-Härmä 2012, 69). De leur part, Carley / Orth signalent que d'importantes différences linguistiques séparent plusieurs *Vies* les unes des autres (2003, n. 59, 338) ; ils n'excluent pas que dans le cas de la *Vie d'Hannibal* du ms. BnF, nafr. 25165, les retouches (à moins qu'il ne s'agisse carrément d'une nouvelle traduction) aient été faites à la demande du commanditaire. La transcription des trois versions de la *Vie de Cicéron*¹⁴ a également fait apparaître un nombre non négligeable de divergences entre le ms. BnF, fr. 732 et La Haye, KB, 136 C 19, d'une part, et Vienne, ÖNB, 2565, de l'autre. On peut objecter qu'elles peuvent être le fait du copiste – ce qui en principe ne saurait être exclu –, mais comme le ms. BnF, fr. 732 mentionne le nom du traducteur et que le ms. de La Haye comporte aussi bien son monogramme qu'une de ses devises, on est bien fondé de supposer que Bourgouin ait surveillé le travail du copiste et qu'il soit lui-même responsable des modifications. Voici un court passage qui donne une idée approximative

¹³ C'est le cas dans les mss. BnF fr. 12423 et 2500-2501, ainsi que dans le ms. D qui appartient à un collectionneur privé dont nous ignorons l'identité.

¹⁴ Nous préparons une édition critique de la *Vie de Cicéron*.

de la nature des changements en question (la traduction B devrait être de quelques années postérieure à A) :

A. [I]esdicts tribuns lesquelz il vainquit et rengea a soy en telle maniere qu'ilz demourerent comme muetz et sans dire mot. Car ilz n'oseren ne sceurent respondre aucune chose. Après que lesdicts tribuns et officiers furent departys du senat, ilz accuserent Cicero envers le peuple. Et quant ilz [186v] eurent convocqué et assemblé toute la multitude du peuple en certain lieu pour ireusement les commovoir et animer contre icelluy Cicero, ce venu à la connoissance dudit Cicero, il partit du lieu où il estoit et appella avecq luy les peres et senateurs et alla seurement en ladite assemblee ou là il monstra clerement combien grande estoit la vertu de son eloquence et hardie auctorité. Car il demeut et mua tellement les couraiges du peuple par sa grande, eloquente harangue que le peuple gecta hors de son couraige toute cupidité. [BnF, fr. 732, ff° 186r-186v]

B. [I]esditz tribuns lesquelz il vainquit et renga à soy en telle maniere qu'ilz demourerent comme muetz et sans dire aucun mot. Car ilz ne osèrent et ne sceurent respondre quelque chose. Après que lesditz tribuns et officiers furent departiz du senat, ilz accuserent Cicero envers le peuple. Et quant ilz eurent convocqué et assemblé toute la multitude du peuple en certain lieu pour odieusement et ireusement le commovoir et animer contre Cicero, ce venu à la connoissance dudit Cicero, il partit du lieu où il estoit appellant avecques luy les peres senateurs et alla seurement en ladite assemblee où là il monstra clerement et manifestement combien grande estoit la vertu et puissance de son eloquence. Car il demeut et mua tellement les couraiges du peuple par sa grande harengue et eloquente oraison que le peuple gecta hors de son couraige toute cupidité [Vienne, ÖNB, 2565, f° 47v]

Dans B, l'expression *sans dire mot* a été renforcée par *aucun* (*sans dire aucun mot*) et l'adjectif indéfini *aucun* devant *chose* a été remplacé par *quelque* pour éviter la répétition. L'itération synonymique a pris plus d'ampleur ; la construction ‘ad sensum’ *la multitude – les* disparaît. Dans (il partit) *et appella et alla*, une des propositions coordonnées a été remplacée par un participe présent (*appellant*). Dans l'ensemble, ces modifications obéissent à certaines exigences stylistiques dont les principes sont reconnaissables ; on a l'impression que le passage A est un premier jet et que c'est seulement dans la révision (B) que Bourgouin fait vraiment du Bourgouin.

4. Conclusion

Le portrait esquisonné ici est celui d'un traducteur qui n'a pas esquivé les défis. Il est passé de la prose latine aux vers italiens ou vice versa avec une aisance surprenante ; on ne peut pas exclure qu'il se soit efforcé d'enrichir ses connaissances linguistiques jusqu'à la fin de son existence. S'il fallait définir la méthode de travail de Bourgouin d'un seul terme, on pourrait la qualifier de « participative ». Son rôle principal était certes celui du traducteur, mais il suivait aussi la confection du manuscrit et, le cas échéant, révisait le texte avant de le faire copier une nouvelle fois. Peut-être était-il même responsable du choix du texte à traduire.

Références bibliographiques

- [Apostolo Zeno 1713], « Giunte, ed Osservazioni intorno agli Storici italiani, che hanno scritto latinamente, registrati da Giovanni-Gherardo Vossio nel libro III de *Historicis Latinis*, *Giornale de' Letterati di Pisa*, 15, 297-335 (l'exemplaire numérique consulté sur *Google books* appartient à Princeton University Library).
- Blignière, Auguste de, 1968 [1851]. *Essai sur Amyot*. Genève, Slatkine reprints.
- Bruni, Leonardo, 1996. *Opere letterarie e politiche*, (ed.) Paolo Vitti. Torino, Utet, Classici italiani.
- Capelli, Roberta, 2011. « Le support des textes : peut-on parler d'une phénoménologie matérielle de la traduction ? » *Translations médiévales*, Turnhout, Brepols, Vol. 1, 225-243.
- Carley, James P./Orth, Myra D., 2003. « «Plus que assez» : Simon Bourgouin and his French Translations from Plutarch, Petrarch and Lucian», *Viator. Medieval and Renaissance Studies*, 34, 328-363.
- Delsaux, Olivier, 2013. « La connaissance de Cicéron et de Plutarque en France à la fin du Moyen Âge. Le témoignage inédit d'un recueil retrouvé », *BHR* LXXV, 319-340.
- Giustiniani, Vito R., 1961. « Sulle traduzioni latine delle 'Vite' di Plutarco nel Quattrocento », *Rinascimento*, n.s. 1, 3-62.
- Hankins, James, 1997. *Repertorium Brunianum. A critical guide to the writings of Leonardo Bruni*, Vol. I. Handlist of manuscripts, Roma, Istituto storico italiano per il Medio Evo.
- Harvitt, H. J., 1922. « Les Triomphes de Pétrarque : Traduction en vers français par Simon Bougouyn, valet de chambre de Louis XII », *RLC* 2, 85-89.
- Lauvergnat-Gagnière, Christine, 1988. *Lucien de Samosate et le lucianisme en France au XVI^e siècle. Athéisme et polémique*. Genève, Droz, Travaux d'Humanisme et Renaissance CCXXVII.
- Lefèvre, Sylvie, 2011. « Les acteurs de la tradition : commanditaires et destinataires. Milieux de production et de diffusion ». *Translations médiévales*. Turnhout, Brepols, Vol. 1, 147-206.
- Pade, Marianne, 2007. *The Reception of Plutarch's Lives in Fifteenth-Century Italy*. I. Museum Tusculanum Press, University of Copenhagen, 2 voll.
- Pade, Marianne, 2009. « Latin Translation of Plutarch's Lives », Volpe Cacciatore, P., (ed.), *Plutarco nelle traduzioni latine di età umanistica*, Napoli, M. D'Auria editore, 127-146.
- Parussa, Gabriella, 2006. « Un rhétoriqueur traduit Pétrarque en français » in : Garavelli, Enrico / Helkkula, Mervi / Välikangas, Olli (ed.), *Tra Italia e Francia. Entre France et Italie. In honorem Elina Suomela-Härmä*. Mémoires de la Société Néophilologique de Helsinki LXIX, Helsinki, 345-356.
- Parussa, Gabriella / Suomela-Härmä, Elina, 2011. « Le triomphe des Triomphes : la réception de Pétrarque en France entre Moyen Âge et Renaissance », in : Brock, Maurice / Furlan, Francesco / La Brasca, Frank (ed.), *La bibliothèque de Pétrarque. Livres et auteurs autour d'un humaniste*. Turnhout, Brepols, 283-310.
- Parussa, Gabriella / Suomela-Härmä, Elina (ed.), 2012. Pétrarque, *Les Triomphes*. Traduction française de Simon Bourgouin. Genève, Droz, Travaux d'Humanisme et Renaissance CDXCV.
- Robinson, Christopher, 1979. *Lucian and his influence in Europe*. London, Duckworth & Company Limited.
- Suomela-Härmä, Elina, 1990. « «Les heures, les ans vollent, et passent treslegierement les jours et les moys». Sur les premières traductions françaises des Triomphes de Pétrarque », Brusegan, Rosanna / Cortelazzo, Michele A. (ed.), *Il tempo, i tempi. Omaggio a Lorenzo Renzi*. Padova, Esedra editrice, 265-277.

- Translations médiévales. Cinq siècles de traductions en français au Moyen Âge (XI^e–XV^e siècles). Études et Répertoire.* (Ed.) Galderisi, Claudio. Turnhout, Brepols, 2011. I/II 1-2.
- Worth, Valerie, 1988. *Practising Translation in Renaissance France. The Example of Étienne Dolet.* Oxford, Clarendon Press.