

Scrinium Friburgense

Band 59

L'auteur dans ses livres:
autorité et matérialité
dans les littératures romanes du Moyen Âge

Édité par

Luca Barbieri • Yasmina Foehr-Janssens • Roberto Leporatti
Caterina Menichetti • Marion Uhlig



L'auteur dans ses livres



Scrinium Friburgense

Veröffentlichungen des Mediävistischen Instituts
der Universität Freiburg Schweiz

Herausgegeben von

Michele Bacci · Hugo Oscar Bizzarri · Paolo Borsa
Elisabeth Dutton · Cornelia Herberichs · Yves Mausen · Marion Uhlig

Band 59

Reichert Verlag Wiesbaden 2024

L'auteur dans ses livres:
autorité et matérialité dans les littératures
romanes du Moyen Âge

Édité par

Luca Barbieri · Yasmina Foehr-Janssens • Roberto Leporatti

Caterina Menichetti • Marion Uhlig

Reichert Verlag Wiesbaden 2024

Publié avec le soutien du Fonds national suisse de la recherche scientifique.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

Gedruckt auf säurefreiem Papier
(alterungsbeständig – pH7, neutral)

© 2024 Dr. Ludwig Reichert Verlag Wiesbaden
Tauernstr. 11, 65199 Wiesbaden
info@reichert-verlag.de, www.reichert-verlag.de
ISBN: 978-3-7520-0619-3 (Print)
eISBN: 978-3-7520-0106-8 (Ebook)
<https://doi.org/10.29091/9783752001068>

Satz: Mediävistisches Institut der Universität Freiburg Schweiz

Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative CommonsLizenz
Namensnennung-Nicht kommerziell-Keine Bearbeitungen 4.0 International
CC BY-NC-ND 4.0

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwendung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes
ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere
für die Vervielfältigung, Übersetzung, Mikroverfilmung und
die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Der Verlag behält sich das Text- und Data-Mining nach § 44b UrhG vor,
was hiermit Dritten ohne Zustimmung des Verlages untersagt ist.

Sommaire

Introduction	7
Ouverture générale et théorique	
<i>Maria Luisa Meneghetti (Milano)</i> – Autorialità medievale, tra aggregazione e disaggregazione	19
<i>Jean-Claude Mühlethaler (Lausanne)</i> – Le poète en ses réseaux: du recueil manuscrit à l’anthologie imprimée (Le cas Blosseville)	39
Présentation des Projets FNS	
<i>Thibaut Radomme et David Moos (Fribourg)</i> – Présentation du Projet FNS <Jeux de lettres et d’esprit dans la poésie manuscrite en français (XII ^e –XVI ^e siècles)	69
<i>Dario Pecoraro (Genève)</i> – Presentazione del progetto FNS <Le Rime disperse di Petrarca (RdP): l’altra faccia del Canzoniere>	75
Littérature française	
<i>Thibaut Radomme et David Moos (Fribourg)</i> – Variations sur la <Prière Théophile>. Circulation autonome des textes et fictionnalisation de la figure de l’auteur	81
<i>Yasmina Foehr-Janssens (Genève) et Marion Uhlig (Fribourg)</i> – Faire l’auteur: jeux de lettres et jeux de mots à la cour (Flandre, Picardie, Hainaut, 1250–1300)	105
<i>Sylvie Lefèvre (Paris)</i> – L’auteur Charles d’Orléans dans les éditions manuscrites et imprimées	129
Littérature italienne	
<i>Lino Leonardi (Pisa)</i> – L’autore, l’opera, il libro: il caso di Guittone d’Arezzo	151

<i>Albert Russell Ascoli (Berkeley)</i> – Il lettore di Dante: l'«intendimento» della «Vita nova»	183
<i>Roberto Leporatti (Genève)</i> – Stratégies auctoriales dans la lyrique de Dante et Pétrarque	207
<i>Tommaso Salvatore (Genève)</i> – Forme di ricezione dell'autorialità nella tradizione apografa delle rime di Petrarca	245
Littérature occitane	
<i>Caterina Menichetti (Genève/Lausanne)</i> – Transmission manuscrite et cycles poétiques: réflexions autour de la lyrique des troubadours	267
<i>Luca Barbieri (Fribourg/Firenze)</i> – L'auteur dans les manuscrits: le cas d'Arnaut de Maroill	291
<i>Anna Alberni (Barcelona)</i> – Les poésies de Peire Catala, troubadour avignonnais du XIII ^e siècle	319
Littératures ibériques	
<i>Simone Marcenaro (Molise)</i> – Raccolte autoriali nella poesia galego- portoghese: questioni di tradizione manoscritta	355
<i>Miriam Cabré e Sadurní Martí (Girona)</i> – Materialità e autorialità nelle raccolte poetiche catalane (s. XIII–XV): da Cerverí de Girona a Ausiàs March	369
<i>Carlos Alvar et Sarah Finci (Genève)</i> – Le xv ^e siècle en Espagne. Du marquis de Santillane à Juan del Encina	395
Conclusion	
<i>Jean-Yves Tilliette (Genève/Paris)</i> – En guise de conclusion: Le lecteur dans ses livres	411
Illustrations	419
Index des noms	443
Index des manuscrits	451

Introduction

Luca Barbieri (Fribourg/Firenze), Yasmina Foehr-Janssens (Genève), Roberto Leporatti (Genève), Caterina Menichetti (Genève/Lausanne), Marion Uhlig (Fribourg)

Le présent volume se propose d'aborder la «question de l'auteur» dans les littératures romanes du Moyen Âge selon une approche matérielle. Au sein d'un régime de diffusion manuscrite du texte littéraire, l'auteur ressent avec toujours plus d'acuité l'exigence de promouvoir, de transmettre et de contrôler la réception de son œuvre, notamment s'agissant de corpus textuels composés au fil du temps, parfois pendant toute une vie, et également susceptibles d'une circulation indépendante. La solution pour satisfaire à cette exigence est la confection d'un recueil selon un dessin cohérent et unitaire, souvent sous la forme d'un livre manuscrit concrètement réalisé par l'auteur lui-même ou par un milieu qui en a cultivé la lecture et l'a érigé en modèle.

La période de production littéraire dans laquelle s'inscrivent les contributions ici réunies, et qui s'étend du XII^e au XV^e siècle, forme le creuset dans lequel s'élaborent, de façon prégnante, les deux concepts que le présent volume a l'ambition d'interroger et de mettre en dialogue, d'une part celui de l'auteur, de l'autre celui du livre manuscrit.

En effet, les réflexions menées autour de la notion d'auteur ont montré à quel point cette période offrait les conditions favorables à l'émergence et à l'affirmation d'une conscience moderne de l'auteur. Au prisme de son œuvre naît l'auteur moderne – Dante et Pétrarque, Chaucer, mais aussi Guillaume de Machaut et Charles d'Orléans, ou encore le Marquis de Santillane – qui, par son écriture, non seulement s'affirme en tant que producteur de son texte, mais aussi s'engage, lui ou son entourage, à en orienter autant que possible la réception. Or cette conscience moderne de l'auteur, et c'est l'hypothèse qui sous-tend les enquêtes réunies dans ce volume, se donne à voir aussi bien dans le projet intellectuel du texte que dans l'organisation matérielle du livre, au sein duquel elle s'impose sur, voire transcende, la pluralité des actants intervenant dans la confection (auteur, mais aussi copiste, compilateur, enlumineur, commanditaire, etc.). Par ailleurs, l'attention portée aux manifestations d'une figure d'autorité à l'intérieur de sa propre œuvre permet aussi de mesurer à nouveaux frais la valeur hautement polysémique de la désignation même d'«auteur».

Quant à la pratique de la mise en recueil des textes littéraires, entendue dans un sens à la fois conceptuel et matériel, elle concerne la tendance à regrouper des

pièces poétiques au sein de collections dont les critères d'assemblage peuvent être mis en lien avec la notion d'autorité. Entre le XII^e et le XV^e siècle, les œuvres littéraires se trouvent fréquemment rassemblées dans des recueils aux dimensions parfois monumentales, selon des procédés de montage qui tendent à dépasser le simple assemblage matériel de textes au profit d'une organisation signifiante. Il est tentant de faire écho à François Roudaut qui, dans l'histoire du livre, situe la « véritable < rupture épistémique > » non pas au moment de l'invention de l'imprimerie, mais au XIII^e siècle, « époque où le livre est devenu le lieu d'un enjeu, d'un travail, d'une discussion, et non simplement un moyen de conservation ». ¹ La question de l'auteur, et notre propos sera de le montrer, se situe à la croisée de ces réflexions non pas seulement matérielles, mais aussi intellectuelles, sur l'objet livre.

La mise en recueil des textes littéraires au Moyen Âge a pris des formes diverses et provoqué des réactions particulières dans les différentes littératures romanes. Issues d'une même culture latine, en perpétuelle situation de contacts, d'échanges et d'influences, voire d'hybridations, celles-ci témoignent de phénomènes qu'on peut appréhender dans une constante oscillation entre continuité et rupture. Les approches critiques et méthodologiques au sein des études relatives à chacune de ces littératures ont elles aussi été multiples. Pour autant, les échanges qui ont marqué les prémices de ce volume se sont fondés sur les liens inhérents aux littératures romanes pour envisager le profit qu'il y a à confronter et à faire dialoguer ces disciplines et ces méthodes. Deux projets de recherche menés en parallèle, abordant chacun la question de l'auteur selon des perspectives et dans des domaines différents, ont fourni un cadre logistique et intellectuel permettant de recueillir et de laisser résonner entre elles ces perspectives croisées. ² Par souci de cohérence, le propos s'est concentré essentiellement sur les formes lyriques et les formes narratives brèves, qui ont paru particulièrement à même d'illustrer les questions qui intéressent le volume. De même, les différentes études ont été regroupées par traditions linguistiques, de sorte à permettre à leurs spécificités respectives de se révéler à plein, sans toutefois empêcher le dialogue de se nouer avec les traditions parallèles, par effets d'écho autant que de contraste, comme en témoignent les articles inauguraux de Maria Luisa Meneghetti et de Jean-Claude Mühlethaler ainsi que les conclusions de Jean-Yves Tilliette.

Les questions soumises à la réflexion des contributrices et contributeurs au présent volume visent donc, dans ces différentes traditions, à examiner les stratégies de construction, d'ordonnement et d'appropriation de l'œuvre mises en place par l'auteur ou à l'initiative de son entourage afin d'en garantir la reconnaissance et

1 Roudaut, François, *Le Livre au XVI^e siècle. Éléments de bibliologie matérielle et d'histoire*, Paris 2003, p. 121 (cité par Tania Van Hemelryck et Stefania Marzano dans leur introduction à *Le Recueil au Moyen Âge: la fin du Moyen Âge*, Turnhout 2010, p. 13).

2 *Le Rime disperse di Petrarca: l'altra faccia del Canzoniere*, éd. par Leporatti, Roberto; *Jeu de lettres et d'esprit dans la littérature manuscrite en français (XII^e-XVI^e siècles)*, éd. par Uhlig, Marion (2019-2022). La présentation de ces deux projets figure plus avant dans le volume.

d'en sauvegarder l'intégralité. Elles entendent aussi observer les modalités de circulation, de transmission et de consommation des recueils d'auteur et les résistances et difficultés éventuellement rencontrées pour préserver ceux-ci face aux poussées perturbatrices et centrifuges de la circulation manuscrite (on pense ici à la tendance à l'altération de la structure et à la sélection anthologique; aux risques d'échanges d'attribution et d'anonymisation; à l'infiltration de poèmes d'autres auteurs; à l'adaptation, à la transformation, voire à la manipulation linguistique, stylistique et plus généralement culturelle dans sa diffusion dans l'espace et dans le temps, etc.). Les articles réunis ici visent ainsi à donner, par touches suggestives, la pleine mesure de l'impact historique et des implications théoriques du phénomène de la conservation matérielle des textes manuscrits dans l'affirmation d'une conscience moderne de l'auteur.

I. Postures d'auteur: caractère, rôle, persona (littérature française)

Les contributions du présent volume qui portent sur la littérature d'expression française font apparaître, au ras de la lecture des œuvres, de multiples figurations ou postures d'auteurs. Pour mettre en perspective ces différentes stratégies dans toute leur diversité, on pourra s'appuyer sur la typologie proposée par Jean-Claude Mühlethaler dans son étude inaugurale. Les notions de «caractère», de «rôle» ou de «persona» viennent éclairer respectivement le témoignage d'un «éthos expérientiel» à l'instar de la mise à l'épreuve, par Baudouin et Jean de Condé, de leur condition de ménestrels et de poètes de cours, la performance d'un «éthos discursif» théâtralisé – on pense à Rutebeuf, l'ouvrier, ou à Charles d'Orléans, le prisonnier et l'amant –, ou encore une «figure-écran» qui redouble ou emblématise la figure de l'auteur, comme par exemple la présentation de Christine de Pizan en Sibylle.

Ces études interrogent, conformément au projet du volume, l'origine de telles postures selon qu'elles sont investies tantôt de manière directe par les auteurs, tantôt de manière différée par d'autres agents de la production littéraire, copistes ou commanditaires, par exemple. De fait, on pourrait être tentés de voir se dessiner, du XII^e au XV^e siècle, une forme d'évolution historique sujette à de nombreuses variations attestant le passage de la mise en scène collective de l'auteur, étayée sur le phénomène de la tradition manuscrite, à la maîtrise individuelle et singulière de plus en plus affirmée de l'auteur sur la représentation de sa légitimité ou de son autorité. Or une telle vision semble être à relativiser, d'une part au vu de la dimension collective de la création littéraire qui reste vivace durant toute la période considérée et de l'autre par la prise en compte de la réception des œuvres. Comme Sylvie Lefèvre et Jean-Claude Mühlethaler le montrent bien à l'endroit de Charles d'Orléans et de Blosseville, les stratégies auxquelles recourent les éditeurs des imprimés diffèrent de celles des auteurs eux-mêmes, ce qui amène à relativiser la croyance en une

montée en puissance linéaire de la maîtrise de l'auteur sur son œuvre. Quant aux manuscrits, s'ils renforcent parfois les figurations choisies par les auteurs, il arrive aussi qu'ils les questionnent, voire les renouvellent, comme le *codex* français 1635 des œuvres de Rutebeuf qui érige l'auteur en modèle universel du pécheur repent en extrayant la « Prière Theophilus » du « Miracle » théâtral auquel elle appartient pour mieux identifier l'auteur à son personnage.

De plus, il convient à notre sens de donner toute son importance à la dimension topique de la fabrique de l'auteur dans ses livres. Les « caractères », les « rôles » et les « personnages » préexistent aux actualisations qu'en modulent les œuvres envisagées, et l'usage qui en est fait doit être compris comme une forme d'appropriation discursive singulière de ce potentiel de représentation. Ainsi, force est de revenir, *in fine*, sur la valeur rhétorique de ces dispositifs, que ceux-ci soient activés par l'auteur lui-même ou qu'ils résultent d'une célébration ultérieure, par autrui, de ses écrits et de sa *vis scribendi*. Quoi qu'il en soit de leur instabilité et de leur fluidité, toutes ces figurations, et c'est là ce qui leur assure une unicité au-delà de la diversité, relèvent de la mise en scène d'une forme d'*habitus* de l'auteur et attestent que la posture à partir de laquelle le texte se dit demeure, en définitive, toujours fondée sur un impératif éthique.

Un tel constat nous amène à souligner que la chronologie qui donne son cadre aux articles ici réunis inscrit, précisément par son caractère rhétorique, la question de l'auteur dans une forme de durabilité. On pourra alors considérer que le caractère répétitif de la topique offre un réservoir de représentations que vient individualiser le travail de la *dispositio*. Celle-ci, quelle qu'en soit l'origine, contribue à autoriser la singularité de chacune des configurations.

II. Stratégies de promotion et formes de réception de l'autorité (littérature italienne)

Les études rassemblées dans la section italienne du volume se concentrent sur les auteurs qui ont contribué de manière décisive à l'affirmation d'une conscience d'auteur dans la littérature romane et qui ont le plus suscité d'interrogations sur la forme du livre, au sens conceptuel et matériel, auquel ils ont confié son expression. Il s'agit avant tout, bien sûr, de la ligne Dante-Pétrarque, ou plus exactement de la distinction et en même temps de la coordination du second par rapport au premier. Mais la contribution controversée de Guittone d'Arezzo, sur laquelle cette section s'ouvre avec l'article de Lino Leonardi, représente un précédent capital pour comprendre l'expérience de ces deux auteurs. Guittone a-t-il vraiment composé un « canzoniere » ? Cette question résume le problème soulevé au début des années 1990 et que Leonardi rediscute à la lumière des recherches qui se sont multipliées entre-temps sur les textes de l'auteur et leur tradition manuscrite. Guittone est le

principal poète italien avant Dante avec une identité d'auteur très forte, explicitée dans ses déclarations programmatiques et stylistiques, et documentée dans ses relations magistrales avec les poètes contemporains. L'intention de composer un recueil d'auteur a été supposée par certains critiques, mais, à la lumière des considérations défendues par Leonardi, l'évidence de sa preuve documentaire fait défaut. De ses conclusions, il ressort que la présence d'une intention d'auteur est évidente dans l'affirmation d'un «Frate Guittone» à côté et au lieu du simple «Guittone», étant donné le dédoublement d'identité avec lequel le poète a distingué et juxtaposé les deux phases de sa production poétique, courtoise avant et religieuse et morale après sa «conversion»; cette intention est défendable avec de bons arguments pour la série des sonnets, s'avère aussi plausible pour certaines variantes éditoriales, n'est concevable que pour des points particuliers dans l'arrangement des chansons, tandis que, à son avis, l'ensemble est plutôt le résultat du travail de ses disciples, bien informés et, dans un certain sens, complices de l'effort d'achèvement de son œuvre.

Les articles suivants, consacrés aux rimes de Dante et de Pétrarque, examinent le concept d'autorité à partir des stratégies activées dans la composition même des livres respectifs qui les réunissent, la «Vita nuova», le «Convivio» et, selon une hypothèse récemment très débattue, un possible «Livre des chansons» du premier, et les «Rerum vulgarium fragmenta» du second, afin de guider leur lecture et de préserver leur intégrité jusqu'à la transmission matérielle qui, de différentes manières, a sanctionné leur succès.

Dante, voulant à la fois affirmer la validité de la langue et de la littérature vernaculaires et se mesurer aux *auctores* classiques païens (et éventuellement bibliques), élabore une définition de sa propre dimension auctoriale qui s'approprie en quelque sorte le rôle traditionnel de l'*auctoritas* latine tout en le transformant radicalement. Dans son essai, Albert Ascoli met l'accent sur le fait que ce processus, qui s'étend tout au long de sa carrière de poète et d'écrivain dans d'autres genres, implique un concept complexe et novateur de la relation entre l'auteur et le lecteur. Le texte où ce phénomène s'exprime pour la première fois en termes explicites est la «Vita nuova», dans laquelle Dante rassemble trente et une de ses rimes unies par une prose autobiographique qui en révèle l'occasion. Dante s'y présente comme un lecteur et un interprète de ses propres poèmes, mais aussi comme un auteur qui a en vue différents lecteurs: d'autres poètes «fedeli d'amore», dont son premier ami Guido Cavalcanti; des femmes, dont Béatrice elle-même, «che hanno intelletto d'amore», et d'autres encore, Florentins et étrangers. L'essai montre le désir de Dante de contrôler le sens de ses écrits, de montrer qu'il a réalisé son intention d'auteur de manière à déterminer la compréhension de ses différents lecteurs à différents moments. Au cœur de l'analyse, il y a le fait que pour l'auteur de la «Vita nuova», les mots-clés «intenzione» «intendimento» «intendere» et d'autres qui leur sont apparentés indiquent à la fois l'expérience de l'écrivain et celle du lecteur, et peuvent ainsi être considérés comme le signe d'une «modernité» fondamentale dans la relation entre ces deux figures.

L'action défensive et préventive de Dante se réalise donc à travers la solution de l'autocommentaire narratif dans son premier recueil de poèmes. Grâce à cette solution, Dante a pu assurer une circulation compacte de ces textes, très hétérogènes d'un point de vue formel et idéologique, conditionnant leur interprétation même lorsqu'ils sont lus en l'absence de prose. C'est une opération similaire que Dante aurait voulu réaliser avec le <Convivio>, un autocommentaire à caractère cette fois encyclopédique, prévue pour quatorze de ses chansons et réalisée pour seulement trois d'entre elles. L'inachèvement de l'œuvre a longtemps limité sa diffusion, mais un ensemble de quinze chansons, comprenant peut-être tout ou partie de celles prévues dans ce second prosimètre resté à l'état d'ébauche, s'est imposé massivement dans la tradition manuscrite, posant la question de la responsabilité de l'auteur lui-même quant à leur assemblage et à leur disposition. En dehors de ce cas controversé de structure confiée à la seule force de cohésion du vers, dans les œuvres d'attribution certaine, l'action de défense et de prévention de Dante se situe avant tout dans l'espace conceptuel du texte : c'est l'auto-interprétation qui cimente les textes, préserve et garantit leur cohérence et leur compacité. L'action de Pétrarque, en revanche, comme le propose Roberto Leporatti dans sa contribution, vise avant tout le côté matériel de la tradition. Bien qu'il s'inspire de la <Vita nuova> de Dante pour certains aspects novateurs – entre autres, la structure narrative qui s'articule autour de la mort de la bien-aimée et la libre alternance des formes métriques – l'auteur des <Rerum vulgarium fragmenta> rejette toute forme de connectivité narrative ou exégétique entre les poèmes qui composent le recueil. Le résultat est une structure fragile et décousue, qui s'est développée et en partie même propagée à différents moments au fil du temps et qui aurait difficilement pu résister aux forces centrifuges de la tradition manuscrite. La solution adoptée par Pétrarque fut de réaliser un <livre d'auteur>, une copie normative qui pourrait servir de garante du texte pour l'avenir, l'actuel manuscrit latin 3795 de la Biblioteca Apostolica Vaticana, et peut-être aussi une bibliothèque pour le préserver avec ses autres œuvres, accompagnant ces initiatives alors presque utopiques d'une campagne de sensibilisation à la nécessité d'un soin philologique adéquat dans la transmission des textes, en langue vernaculaire non moins qu'en latin.

La contribution suivante, rédigée par Tommaso Salvatore, démontre concrètement, dans la vaste et complexe tradition manuscrite du <Canzoniere>, les difficultés et les succès que la stratégie audacieuse de Pétrarque a rencontrés jusqu'à sa réussite. On répète souvent que la réception pré-moderne du <Canzoniere> ne tient pas compte de l'organicité du recueil, se concentrant plutôt sur la singularité des micro-textes. Salvatore redimensionne ce lieu commun, en examinant les éléments ou les traces matérielles et textuelles qui, dans la tradition apographique de l'œuvre, nous permettent de discerner une fruition en tant que livre unitaire. Parmi les plus de quatre cents manuscrits existants du livre, rares sont ceux qui transmettent la série de poèmes de l'original, avec ses faibles connexions intertextuelles et son fil narratif presque insaisissable. Souvent, ces variations sont le résultat d'accidents de

copie endémiques, mais dans certains cas, il s'agit de choix conscients. Un nombre non négligeable de manuscrits, par exemple, interpolent la séquence des textes en en agrégeant d'autres qui ne figurent pas dans le livre, une partie de ce que l'on appelle les « rimes dispersées » qui font l'objet du projet de recherche genevois ; d'autres manuscrits modifient la disposition des textes, par exemple en les classant dans l'ordre alphabétique des *incipit*, ou en les réorganisant par genre métrique, c'est-à-dire selon les principes de structuration actifs dans les grands chansonniers collectifs entre le XIII^e et le XIV^e siècle. Il s'agit de choix plutôt conservateurs de la part de lecteurs désorientés précisément par la nouveauté du « Canzoniere » – la polymétrie, la séquence macro-textuelle comme séquence génératrice de sens – et qui tendent donc à repousser le livre de rimes d'auteur vers un horizon d'attentes, pour ainsi dire, pré-pétrarquéen. Face à ces interventions rétrogrades et perturbatrices, Salvatore montre qu'il existe cependant une série non négligeable de cas qui nous permettent de reconnaître, au sein de la tradition, une fidélité intermittente ou du moins une impulsion à se conformer à certains choix d'auteur. Après une première phase, relativement circonscrite dans le temps, où l'interpolation et la déconstruction sont largement utilisées, on observe au cours du XV^e siècle des signes croissants d'une prise de conscience que l'œuvre est une structure fermée, qu'elle est composée de textes disposés dans un ordre précis, qu'elle obéit même à certains modes d'organisation matérielle du livre ; et enfin, que même lorsqu'elle modifie la structure, elle le fait parfois avec des stratégies qui semblent rappeler celles employées par l'auteur lui-même dans le long processus de sa composition. L'étude et la valorisation de ces indices d'attention à l'original du « Canzoniere », sporadiques mais de plus en plus fréquents au cours de sa transmission, permettent de mieux comprendre comment l'Original rédigé par l'auteur a été reconnu et choisi comme texte de référence pour l'édition Aldina de 1501 par Aldo Manuzio et Pietro Bembo, grand connaisseur de cette tradition, édition qui est à la base de la fruition moderne du texte.

III. La « fonction auteur » dans la lyrique romane médiévale : la mise en recueil des textes dans les traditions occitane, française, galégo-portugaise, catalane et castillane avant et après Pétrarque

En adoptant comme point de vue la « fonction auteur », on doit constater que les expériences de Dante et surtout de Pétrarque modifient en profondeur le système littéraire européen : le modèle lyrique des « *Rerum Vulgarium Fragmenta* », impactant d'abord les traditions catalane et castillane et ensuite la tradition française, aboutit, au long de quelques décennies, à un renouveau profond, radical et irréversible de la conception du livre de poésie et de la notion d'auteur qui le fonde.

L'influence du « Canzoniere » de Pétrarque est bien visible par exemple dans les recueils mono-autoriaux castillans du marquis de Santillane et de Juan del Encina

(voir la contribution de Carlos Alvar et Sarah Finci) et se manifeste parfois dans la réélaboration de recueils précédents, comme celui du catalan Ausiàs March que la tradition relit à la lumière du chansonnier amoureux de Pétrarque, dans une sorte de «pétrarquisme posthume» qui ne reflète certainement pas les intentions de l'auteur (voir la contribution de Miriam Cabré et Sadurní Martí).

Si on regarde les choses du point de vue de la tradition manuscrite, pourtant, on prend conscience du fait que le changement est moins abrupt, et que les manuscrits du Moyen Âge tardif accueillent, à côté des textes impactés par la «révolution copernicienne» de Pétrarque, aussi des poèmes issus d'expériences poétiques encore éloignées du modèle du «Canzoniere». Les grands recueils pluri-autoriaux, datant de la période qui va du XIII^e au XV^e siècle et auxquels nous devons la conservation de la poésie lyrique en langue romane d'époque médiévale, s'avèrent être ainsi des objets culturels «de frontière»: si, de l'un côté, ils témoignent des bouleversements relatifs à la conscience auctoriale typiques de leur époque de réalisation, de l'autre ils conservent aussi des œuvres plus anciennes, remontant à une époque sur laquelle il serait illégitime de projeter la notion d'auteur qui s'affirmera au long du Trecento.

En effet, la première lyrique romane, en langue occitane et française (ainsi que celle en galégo-portugais, un peu plus tardive), est produite et commence à circuler dans une période d'«auctorialité faible». Si les revendications d'auctorialité ne manquent pas, et sont au contraire une caractéristique distinctive de la lyrique des troubadours, l'évidence d'une volonté auctoriale de regrouper et organiser les textes sous forme de «livre» fait presque toujours défaut. Il n'est pas impossible que les auteurs «anciens» aient adopté des stratégies d'authentification et d'organisation cohérente de leur production, mais, dans les chansonniers lyriques conservés, la notion d'auteur s'avère «médiée» par les compilateurs responsables de l'organisation des grands recueils pluri-autoriaux auxquels nous devons la transmission de cette lyrique. Comme le montre bien Maria Luisa Meneghetti, qui se penche surtout sur la tradition occitane, ces compilateurs ont souvent projeté des critères personnels, de type topique-thématique ou stylistique-formel, sur les textes, et manifestent en particulier la tendance à agglutiner les poèmes anonymes ou d'attribution incertaine autour du nom de quelques auteurs particulièrement prestigieux. Les agrégations précédentes de poèmes, y compris les éventuels recueils d'auteur, doivent donc être éventuellement recherchés derrière les interventions opérées par les compilateurs, et n'ont laissé que des traces indirectes, souvent brouillées à cause de la superposition des nouveaux critères relatifs à la manière selon laquelle la «voix» des auteurs était perçue et conçue.

Dans la «première phase» de la tradition lyrique, d'autre part, les recueils cohérents fondés sur le nom d'un seul auteur sont extrêmement rares et il est souvent impossible de démontrer qu'ils obéissent à la volonté de l'auteur lui-même: les seules exceptions que l'on peut juger certaines sont le *libre* du troubadour Guiraut Riquier et les «Cantigas de Santa Maria» d'Alphonse X de Castille. Plus fréquemment, les chansonniers mono-autoriaux dépendent du cercle d'amis et admira-

teurs proches de l'auteur et sont réalisés après la mort de celui-ci. Il s'agit d'ailleurs presque toujours d'auteurs tardifs à l'intérieur du canon lyrique (à partir de la deuxième moitié ou plus fréquemment du dernier quart du XIII^e siècle) et l'insertion de ces <booklets> mono-autoriaux implique toujours quelques points de rupture évidents par rapport aux critères organisationnels des chansonniers qui les accueillent : c'est le cas de quelques troubadours tels que Peire Cardenal et le catalan Cerverí de Girona. De manière encore plus évidente, l'introduction d'un <booklet> autonome entièrement consacré au trouvère Thibaut de Champagne a laissé des traces matérielles visibles dans quelques chansonniers français. La plus flagrante de ces traces codicologiques est la réorganisation des cahiers du <chansonnier du Roi> (chansonnier français M). Des mécanismes fort semblables sont visibles dans la tradition galégo-portugaise, avec Johan Airas de Santiago, Don Denis et Estevan da Guarda (voir la contribution de Simone Marcenaro). Les diverses traditions lyriques européennes – et les manuscrits qui nous les ont transmises – montrent ainsi des nombreuses analogies, qui néanmoins ne parviennent pas à effacer leurs divergences spécifiques – à partir de celle qui relève d'une <tolérance> majeure (chansonniers français) ou mineure (chansonniers occitans) envers l'anonymat.

Comment procéder pour tenter de saisir quelle notion d'auteur et quelle notion de <livre de poésie> ont inspiré la poésie du XII^e et du XIII^e siècle et orienté les copistes qui l'ont transmise, avant que la <nouvelle vague> venant d'Italie ne s'impose ?

Les contributions consacrées aux traditions occitane, galégo-portugaise, catalane et castillane du présent volume restent fidèles à l'orientation méthodologique typique des études consacrées à la lyrique romane <des origines>, qui combinent l'examen des recueils manuscrits pluri-autoriaux à la réflexion sur l'auteur et son œuvre. Sous des angles différents, les chercheuses et les chercheurs qui ont contribué à notre initiative se penchent tous sur le lien entre les poètes et les chansonniers, dans le but de comprendre comment la <fonction-auteur> s'est construite et si, et comment, elle a été perçue par les compilateurs auxquels nous devons les recueils manuscrits arrivés jusqu'à nous.

Dans ces enquêtes, faisant coexister et mettant en dialogue analyse littéraire et recherche philologique, deux idées, forte et faible, de recueil lyrique et d'auteur transparaisent. Au <degré zéro>, un chansonnier n'est qu'un agrégé factuel de matériaux ; à l'extrême opposé de l'échelle, un chansonnier se configure comme un dispositif pluri-textuel réfléchi, potentiellement porteur d'un sens sur-ordonné par rapport à celui des textes isolés qui composent le recueil. Un auteur, quant à lui, peut être conçu comme une fonction interne au texte – une <personnalité poétique> dont le lien avec une personnalité concrète reste imprécisé et imprécisable – ; ou, encore, comme une entité individuelle liée à une dimension biographique extérieure – pas strictement réelle, donc, mais possédant un lien avec la réalité.

Une troisième dichotomie semble parcourir les articles recueillis dans notre volume, selon qu'ils s'interrogent sur la lyrique du Moyen Âge central et sur ses

manuscrits à partir de l'original ou, à l'inverse, du point de vue des témoignages manuscrits concrètement conservés. Ainsi, les contributions de Miriam Cabré et Sadurní Martí, de Simone Marcenaro ou de Caterina Menichetti réfléchissent sur les stratégies textuelles décelables dans les poèmes qui semblent impliquer la notion de recueil, et qui pourraient donc être ramenées aux auteurs. Les articles de Maria Luisa Meneghetti et de Luca Barbieri, à l'inverse, se penchent plutôt sur les critères en fonction desquels la tradition manuscrite a élaboré et construit la notion d'«auteur».

Les différentes pistes de recherche développées par les contributeurs montrent la variété des questionnements que les problématiques générales que nous venons de mentionner peuvent soulever; mais elles font aussi ressortir les différences intrinsèques qui séparent des traditions littéraires et manuscrites pourtant fort proches et souvent en contact entre elles. Le critère «auctorial», ainsi, est loin d'être le principe unique régissant les initiatives d'anthologisation à la base des recueils pluri-autoriaux de poésies: comme nous l'avons évoqué, il est certainement essentiel pour la tradition occitane, et en particulier pour les chansonniers conçus et copiés dans l'Italie du Nord-Est; mais, dans les chansonniers français, il est concurrencé par d'autres critères. Les chansonniers français d'origine lorraine, par exemple, adoptent des critères différents tels que l'ordre alphabétique des *incipit* (le chansonnier C de Berne) ou l'organisation par genres (le chansonnier I d'Oxford), tandis que le compilateur du chansonnier de Saint-Germain (U), le témoin le plus ancien de la lyrique française, ne semble suivre aucun critère principal sinon celui, souvent insaisissable, finalisé à faciliter la performance. S'agit-il de l'initiative personnelle de quelques compilateurs ou plutôt d'un indice que le critère auctorial intervient seulement dans une deuxième phase plus tardive de la mise en recueil? La tradition occitane, encore, tend à un maximum d'homogénéité dans l'organisation des recueils – dont la structure interne rarement trahit l'apport de sources différentes, et qui semblent réagir de manière fort consciente aux éléments qui perturbent le système (textes anonymes, textes avec attributions doubles...). Les manuscrits français, galégo-portugais et catalans, au contraire, manifestent de temps en temps un désordre croissant qui pourrait remonter à la stratification successive des matériaux et des ajouts.

Ouverture générale et théorique

Autorialità medievale, tra aggregazione e disaggregazione

Maria Luisa Meneghetti (Milano)

Nei 32 taccuini di viaggio, contenenti gli appunti e disegni del grande connoisseur d'arte Giovanni Battista Cavalcaselle (1819–1897), conservati presso la Biblioteca nazionale Marciana di Venezia, e ora utilmente consultabili on-line,¹ ben 30 fogli contengono schizzi e appunti dedicati ad opere che ormai fanno stabilmente parte del catalogo di Antonello da Messina. Ma quando Cavalcaselle iniziò, nel corso dei suoi viaggi di metà Ottocento in tutt'Europa, a disegnare dal vivo e a commentare particolari tratti dalle tavole che, grazie a lui, verranno attribuite proprio ad Antonello, l'opera del pittore quattrocentesco era misconosciuta, e anzi alcuni dei suoi dipinti più celebri erano considerati prodotti d'arte fiamminga.²

Esemplare, in proposito la vicenda relativa al piccolo e prezioso «San Girolamo nello studio», ora alla National Gallery di Londra (ill. 1). Nel 1854, Cavalcaselle, esule dall'Italia in seguito alla sua partecipazione ai moti mazziniani del 1848, lavorava proprio a Londra, con Joseph Archer Crowe, all'allestimento di un catalogo-studio dedicato agli antichi pittori fiamminghi («The early Flemish Painters»), che fu poi pubblicato nel 1857.³ Dai taccuini di Cavalcaselle emerge il motivo dell'interesse rivolto, in quel preciso contesto, al «San Girolamo», all'epoca proprietà di Thomas Baring, MP, figlio di quel sir Thomas Baring che, almeno dal 1835, risulta il primo possessore moderno sicuramente conosciuto del dipinto e sostenitore di una paternità düreriana della tavola; una tavola cui, peraltro, nel corso dei secoli erano già state assegnate le attribuzioni più diverse: Dürer appunto, ma anche e soprattutto, Jan van Eyck, Memling, e, minoritariamente, Jacometto Vene-

1 All'url <http://fondocavalcaselle.venezia.sbn.it/FondoCavalcaselleWeb/frame.htm>.

2 Cfr. ora in proposito il saggio di Giovanni C.F. Villa in: Antonello da Messina, a cura di Cardona, Caterina e Villa, Giovanni C.F. (Catalogo della Mostra di Milano, Palazzo Reale, 2019), Milano 2019, pp. 47–73, ma prima ancora i saggi di Carlo Ludovico Ragghianti, in particolare Come lavorava un critico dell'800, in: *Selearte* 1 (1952/2), pp. 3–11 e Id., *Profilo della critica d'arte in Italia*, Firenze 1973², soprattutto pp. 24–29; G.B. Cavalcaselle. Disegni da antichi maestri. Catalogo della Mostra, a cura di Moretti, Lino, Vicenza 1973, e cfr. la voce (anonima) Giovanni Battista Cavalcaselle, in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, xxii, Roma 1979 on line all'url [https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-battista-cavalcaselle_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-battista-cavalcaselle_(Dizionario-Biografico)).

3 *The early Flemish Painters. Notices of their Lives and Works*, a cura di Crowe, John A. e Cavalcaselle, Giovanni Battista, London 1857.

ziano e lo stesso Antonello.⁴ Prevaleva allora, in ogni caso, l'idea che si trattasse di un prodotto di area fiamminga, da cui appunto l'intenzione di Crowe di inserirlo nel volume sugli antichi maestri fiamminghi.

Nel corso di un serrato confronto con la tavola (svoltosi in quattro diverse giornate di lavoro, il 15, il 22 e il 28 agosto nonché, probabilmente, il 30 ottobre), Cavalcaselle costruisce un'analisi che procede dal generale al particolare:⁵ il primo foglio doppio del taccuino (ff. 9^v e 10^r) (ill. 2) offre uno schizzo della tavola nel suo insieme, corredato da una descrizione piuttosto precisa, in cui si sottolinea, in primo luogo, il rigore della prospettiva aerea; ci sono però due notazioni che già mostrano un qualche intento attributivo: un «pare italiano», e un «Jacopo Bellini» che si direbbe più il rinvio a un ambiente culturale che non un preciso riconoscimento di paternità. Nel successivo disegno del 22 agosto (f. 10^v) Cavalcaselle si concentra su diversi particolari del dipinto, soprattutto sui due vasi con fiori che si trovano sulla predella dello studiolo (per uno dei quali, riflettendo sullo stile della decorazione, annota un «pare stoviglia Veneta»), sulla coturnice in basso a sinistra («il cotorno prediletto dalla scuola Veneta»)⁶ e, ancor più, sulla rappresentazione della finestra (con retrostante paesaggio), collocata sullo sfondo a sinistra. Già nella descrizione complessiva del paesaggio, al f. 10^r, erano stati rilevati numerosi dettagli: gli uomini in barca sul fiume, i personaggi sulla sponda, ora a cavallo ora appiedati, i cani, le pecore ecc.: proprio questi dettagli sono ripresi e illustrati più approfonditamente al foglio successivo. Curiosamente, nessun cenno sembra venir fatto alle architetture presenti sulla scena, architetture poco nordiche, a partire dall'arcone ribassato che incornicia la scena stessa, di netta derivazione catalana (ill. 2bis).⁷ Ma in questo secondo incontro ravvicinato con l'opera, Cavalcaselle rileva anche un dato tecnico di notevole importanza, relativo al fatto che il supporto del «San Girolamo» sarebbe legno di castagno, essenza raramente utilizzata dai maestri fiamminghi (si tratta in realtà di tiglio, comunque anch'esso poco frequente nell'arte dell'Europa del nord). La successiva seduta d'indagine viene concentrata sul viso e sull'abito del santo, e su ulteriori particolari della tavola, e infine, il 30 ottobre, dopo aver ripreso, sullo stesso f. 11^r, l'analisi del pannello del manto di san Girolamo già iniziata a fine agosto, Cavalcaselle conclude in modo netto che «[quello] è il carattere della piega di Antonello», e che dunque autore del dipinto non poteva

4 Ricostruisce accuratamente la storia del dipinto la scheda di Mauro Lucco in Antonello da Messina. L'opera completa, a cura di Lucco, Mauro, con il coordinamento editoriale di Villa, Giovanni C.F. (Catalogo della Mostra di Roma, Scuderie del Quirinale, 2006), Milano 2006, pp. 212-214.

5 Cfr. Biblioteca nazionale Marciana, It IV, 2037, taccuino XIV, ff. 9^v, 10^r, 10^v, 11^r.

6 Da notare che già il termine *cotorno* usato da Cavalcaselle per designare l'uccello è settentrionale e ancor più veneto, il che peraltro ben si spiega con l'origine (e con la modesta cultura letteraria) dello studioso.

7 Sullo stile che caratterizza in particolare l'arco, cfr. la relativa scheda (a firma di Mauro Lucco) in Antonello da Messina. L'opera completa (nota 4).

essere Jan van Eyck, come all'epoca da più parti suggerito, bensì doveva trattarsi proprio del pittore messinese che a Venezia soggiornò per almeno un anno.⁸

Entro il metodo seguito da Cavalcaselle per giungere, nello specifico, ad assegnare la paternità della piccola tavola ora alla National Gallery, ma più tardi e più in generale, per ricostruire il catalogo delle opere da mettere in conto ad Antonello da Messina, prevale una logica che potremmo definire di tipo accumulativo o, meglio, aggregativo: tutti gli elementi (e magari anche i tic) che denunciano la «firma» di un autore devono portare a definire un preciso quadro d'assieme. Come notò, a suo tempo, Enrico Castelnuovo, a differenza di Giovanni Morelli, altro celebre connoisseur d'arte italiano, inventore, più o meno negli stessi anni di Cavalcaselle, di un fortunato metodo d'indagine attributiva che si fondava, esclusivamente e volutamente, sull'analisi di singoli e spesso secondari dettagli formali – un'analisi che il positivista Morelli ambiva a considerare il più possibile meccanica –, per Cavalcaselle contava quella che lui chiamava l'«impressione generale» (ricordiamo il «pare italiano» dell'appunto del 15 agosto 1854) e che nasceva dalla convergenza di tratti di vario ordine: certo elementi topico-formali, ma anche, e forse soprattutto, peculiari schemi compositivi, propensione (o meno) per il dinamismo, specificità nella maniera di rendere tessuti e superfici.⁹

Questa lunga introduzione porta a esprimere una domanda precisa, che riguarda la prima delle due prospettive su cui cercherò di fondare le mie riflessioni sull'autorialità lirica medievale: una prospettiva che si concentra in particolare sui fruitori e, più specificamente, su quei fruitori particolarmente attivi che sono stati gli allestitori dei canzonieri e delle antologie liriche, che hanno proceduto scrutinando e riunendo, su basi appunto attributive, i materiali a loro disposizione. Ecco la domanda: gli allestitori medievali dei canzonieri potrebbero essere considerati più morelliani o più cavalcaselliani? Formulando la domanda in termini più specifici: sulla base di quali criteri si riconosceva nel Medioevo l'appartenenza di un testo al repertorio di un determinato autore? E più in generale: su quali basi si operava di

8 Nel metodo d'indagine di Cavalcaselle si fondono una sintesi di descrizione verbale (ridotta) e un più ampio e particolareggiato rifacimento figurativo: Raghianti ha giustamente detto di lui che i suoi schizzi e disegni «spesso costituiscono una trascrizione critica, ed acutissima, degli originali», Raghianti, *Profilo* (nota 2), p. 25. Ben differente lo stile degli appunti di viaggio del contemporaneo Hippolyte Taine (*Voyage en Italie*, Paris 1866), recentemente valorizzato da Guido Lucchini: «Taine mira a trovare un equivalente verbale della fotografia, che sia però non solo riproduzione ma anche interpretazione», precorrendo pur in maniera goffa, quasi da Baedeker, la linea critica che sarà poi magistralmente fatta propria da Roberto Longhi (cfr. Lucchini, Guido, Taine e l'Italia, in *Id.*, *Tra linguistica e stilistica. Percorsi d'autore*: Auerbach, Spitzer, Terracini, Padova 2019, pp. 13–66; la citazione proviene da p. 63).

9 Castelnuovo, Enrico, s.v. *Attribution*, in: *Encyclopaedia universalis*, 11, Paris 1980², pp. 780–783. Un rapido confronto tra i due metodi è già in Raghianti, Carlo Ludovico, Giovanni Battista Cavalcaselle (rubrica: *Ritratti critici di contemporanei*), in: *Belfagor* 2 (1947), pp. 445–448, vedi 448.

regola l'aggregazione di testi fino appunto a costituire il patrimonio poetico riconosciuto di quel determinato autore?

È necessaria una premessa. Con la parziale eccezione del dominio trobadorico, il Medioevo, anche il Medioevo lirico, è notoriamente epoca di autorialità abbastanza debole, o forse sarebbe meglio dire di autorialità sovente riconosciuta solo a posteriori – a tavolino, quasi. Consideriamo in proposito alcune importanti testimonianze di ambito lirico gallo-romanzo e iberoromanzo, che sono, se non oggettivamente (cioè cronologicamente) arcaiche, almeno arcaiche sul piano concettuale, in quanto costituite da quelle che già Gröber considerava le primitive forme di aggregazione dei materiali poetici di ambito trobadorico, nel senso largo del termine: i *rotuli*¹⁰ e/o i *Liederblätter*. Queste testimonianze si identificano, al momento, in cinque distinti individui, tre dei quali all'incirca coetanei (fine XIII–inizi XIV secolo), mentre uno è certo più antico, forse di oltre un secolo. Partiamo da quest'ultimo (ill. 3): si tratta probabilmente, in origine, di un doppio foglio sciolto, poi diviso ma legato, in entrambe le sue parti, alla fine del ms. Harley 1717, contenente la «Chronique des Ducs de Normandie» di Benoît de Sainte-Maure; nel verso dell'attuale prima carta (f. 151^v) è accuratamente trascritto, da mano anglo-normanna, il testo – completo di notazione musicale – di una canzone di crociata molto probabilmente composta nel 1188, quando Enrico II Plantageneto proclamò la sua intenzione di unirsi alla terza spedizione d'Oltremare.¹¹ Natura probabile di *rotulo* ha il foglio volante (più tardi rifilato nella porzione inferiore e sul lato destro, e utilizzato come coperta di un volume) conservato all'Archivio Capitolare di Cividale, latore della parte esordiale del *planh* per il conte Giovanni di Cucagna, anch'esso accompagnato da notazione musicale.¹² Sicuramente aveva invece, e ha mantenuto, la struttura di un *rotulo* il ms. 1681 conservato presso la Lambeth Palace Library di Londra (ill. 4), di provenienza anglo-normanna o forse continentale, che unisce a due canzoni, rispettivamente del Chastelain de Coucy e di Gace Brulé, cinque *jeux-partis* che coinvolgono almeno due trovieri di discreto rango, Jehan Bretel e Guillaume le Vinier.¹³

10 Paden, William D., *Lyric on Rolls*, in: *Li premerains vers: Essays in Honor of Keith Busby*, a cura di Jones, Catherine M. e Whalen, Logan E., Amsterdam/New York 2011, pp. 325–340, ha censito 11 *rotuli* contenenti testi strofici, non necessariamente lirici, tra i quali appaiono prodotti di area sia romanza (con l'esclusione di quella iberica) sia inglese sia tedesca, alcuni dei quali confezionati in epoca post-medievale, fino agli albori del Rinascimento.

11 Per la possibile data della canzone (si tratta di «Parti de mal e a bien aturné») e per l'analisi paleografica del lacerto, cfr. Radaelli, Anna, *Voil ma chançon a la gent fere oïr: un appello anglo-normanno alla crociata* (London, BL Harley 1717, c. 251v), in: *Cultura Neolatina* 73 (2013), pp. 361–400.

12 Su cui cfr. ancora Radaelli (nota 11), pp. 391–393, con rinvio alla bibliografia precedente.

13 Cfr. Wallensköld, Axel, *Le Manuscrit Londres*, Bibliothèque de Lambeth Palace, Misc. Rolls 1435, in: *Mémoires de la Société Neophilologique de Helsingfors* 6 (1917), pp. 3–40, e da ultimo Phillips, Jenna, *Singers without borders: a performer's rotulus and the transmission of jeux partis*, in: *Journal of Medieval History* 45 (2019), pp. 55–79; contrariamente all'opinione espressa in quest'ultimo lavoro, mi sembra più probabile che si tratti di un *rotulo* di parata o

Passando all'area iberica, vanno segnalati il celeberrimo *pergaminho* Vindel (ill. 5), contenente sette *cantigas de amigo* di Martin Codax, dotate di notazione musicale, salvo che per la sesta, nella quale il rigo musicale è stato tracciato ma non riempito, nonché il *pergaminho* Sharrer, che contiene sette *cantigas de amor* di Dom Dinis, anch'esse dotate di notazione musicale. In quest'ultimo caso, però, ci troviamo quasi sicuramente davanti a un frammento di canzoniere, dato che, a differenza che negli altri prodotti qui citati, i testi sono trascritti su entrambe le facciate del foglio.¹⁴ Sulla particolare numerosità (7 pezzi) che caratterizza i tre ultimi individui qui ricordati e sul suo possibile ruolo di base numerica nell'aggregazione di unità autoriali più ampie varrebbe forse la pena di riflettere in altra occasione.

Comunque sia, in tutti questi prodotti meno uno manca qualsiasi rubrica attributiva, e nemmeno sono presenti spazi che potessero venir destinati ad accogliere rubriche di questo tipo (cfr. ancora ill. 3-4).¹⁵ Nel *pergaminho* Vindel, unico latore di testi attribuiti, si ha per contro l'impressione che l'indicazione di paternità, segnalata con inchiostro rosso, rappresenti un intervento non previsto in partenza dal progettista-copista del foglio (o, più probabilmente, del bifoglio) e semmai realizzato a posteriori, forse all'atto della sua ormai pressoché sicura integrazione in un codice. Meritano infatti di essere segnalati sia la posizione eccentrica – «above top line» – nella quale viene collocato il nome di Martin Codax, indicato peraltro una sola volta, all'inizio della sequenza dei sette testi (cfr. ancora ill. 5) sia il fatto che il modulo di scrittura di questa rubrica appare «più spazioso e tondeggiante» rispetto al modulo del copista principale, che trascrive le prime sei *cantigas*, e più regolare rispetto al modulo del copista che integra l'ultimo testo.¹⁶

Una situazione non troppo dissimile si presenta del resto anche in manoscritti di concezione più evoluta e di ben più ampia estensione. Citerò per brevità due soli

comunque di un oggetto destinato a una fruizione memoriale e privata e non di un aide-mémoire per l'esecuzione, data anche l'assenza di notazione musicale.

14 Cfr. Sharrer, Harvey L., *The Discovery of Seven cantigas de amor by Dom Denis with Musical Notation*, in: *Hispania* 74 (1991), pp. 459-461; Id., *Fragmentos de Sete Cantigas d'Amor de D. Dinis, musicadas: uma descoberta*, in: *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval* (Lisboa, 1-5 Outubro 1991), a cura di Nascimento, Aires e Almeida Ribeiro, Cristina, Lisboa 1991, I, pp. 13-29 e Ferreira, Manuel P., *Cantus coronatus: 7 cantigas de El-Rei Dom Dinis* (De musica 10), Kassel 2005.

15 Da notare che nel *rotulo* di Cividale esiste in effetti una rubrica (trascritta in inchiostro nero), ma si tratta di una rubrica-titolo: *En mort den ioan de cucanh*.

16 Nei suoi interventi, conseguenti a un recente esame de visu del prodotto, Simone Marcenaro osserva questa differenza, pur senza attribuirvi particolare importanza, cfr. Marcenaro, Simone, *Nuove acquisizioni sul Pergaminho Vindel* (New York, Pierpont Morgan Library, ms 979), in: *Critica del Testo* 18 (2015), pp. 33-53, la citazione proviene da p. 37. D'altra parte, nel volume di commento al facsimile del *pergaminho*, di poco posteriore (*Pergamino Vindel: Martin Codax, Cantigas de amigo. Estudio histórico, codicológico, paleográfico y musicológico del manuscrito, acompañado de una nueva edición de los textos, coordinación de Arbor Aldea, Mariña, Barcelona 2016*), l'analisi paleografica di Antonio Ciaralli mette in evidenza (p. 43) la posizione fortemente anomala della rubrica attributiva «en el margen superior, justificado a

casi. Il primo è quello di un codice elegante e raffinato come l'oitanico *Chansonnier du Roi* (Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 844, siglato M), nel quale le rubriche autoriali sono spesso poste *above top line* (anzi addirittura al di sopra dei fregi delle miniature) o ancora inserite fortunosamente nei margini e negli interlinea (ill. 6–7, ff. 7^r e 7^v: il troviero implicato è il «Vidame» di Chartres). In modo analogo si comporta del resto anche uno dei più copiosi testimoni della lirica trobadorica, il ms. fr. 22543 della Bibliothèque nationale de France, noto anche come *Chansonnier d'Urfé* (R), di cui si veda ad es. il f. 48^r (ill. 8): in quest'enorme collettore, spesso la mancanza di uno spazio adeguatamente predisposto per la rubrica ha costretto l'estensore ad abbreviare, ricorrendo alla sola iniziale, i prenomi di molti autori.¹⁷ In entrambi i casi, il dato risulta piuttosto curioso, visto che i due manoscritti sono provvisti di tavole, trascritte nelle prime carte di ciascuno di essi: è come se, accanto ai testi e persino ai «ritratti» più o meno simbolici dei diversi poeti (così, in particolare, nel caso del *Chansonnier du Roi*) il nome dell'autore fosse quasi sembrato, se non altro al concepteur del codice, qualcosa di stonato o, comunque, di inessenziale e dunque di trascurabile.¹⁸

Solo nei canzonieri trobadorici copiati in area veneta l'autorialità trova uno spazio d'espressione non soltanto progettato in partenza, ma anzi predisposto alla valorizzazione dello specifico dato, con l'impiego di diversi mezzi (tra cui, non ultimo, quello figurativo): esemplare a questo proposito il comportamento dell'allestitore di I (Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 854) – o di quello del suo quasi gemello K (ibid., fr. 12473) –, dato che entrambi pongono la rubrica attributiva nella riga appositamente lasciata libera prima dell'incipit di ciascun testo poetico, incipit che peraltro integra una «lettrine» decorata; nel caso del testo che apre ognuna delle sezioni d'autore, la situazione è per di più enfatizzata dal fatto che la riga in cui trova posto la rubrica autoriale segue immediatamente la trascrizione, anch'essa in inchiostro rosso, della biografia dell'autore stesso e che la «lettrine», particolarmente curata, si propone come una sorta di sintesi figurativa della biografia del poeta (cfr. ad es., in I, f. 33^v, l'immagine di Gaucelm Faidit, ill. 9). In modo sostanzialmente analogo si comporta anche l'italiano Firenze, Biblioteca Nazionale

la izquierda [...], a una considerable distancia del comienzo de la pauta», sostenendo anzi che questa rubrica sarebbe stata realizzata, dall'autore delle «lettrines» delle *cantigas* 1–6, prima del completamento dell'intero lavoro di copia, con la trascrizione dell'ultima *cantiga*, come espediente estemporaneo per garantire «que no se perdesse la idea del contenido» (p. 51).

17 Cfr. Pulsoni, Carlo, *Repertorio delle attribuzioni discordanti nella lirica trobadorica*, Modena 2001, p. 79.

18 Quanto al provenzale R, c'è la possibilità che la tavola sia stata aggiunta o ricavata ex post, cfr. in particolare Tavera, Antoine, *Le chansonnier d'Urfé et les problèmes qu'il pose*, in: CN 38 (1978), pp. 233–250 e Id., *La table du chansonnier d'Urfé*, in: CN 52 (1992), pp. 23–138. In questo caso, vorrebbe dire che alle rubriche attributive (comunque integrate in un secondo momento rispetto al piano originario del codice) era stata subito accordata fiducia. Diverso il discorso dell'oitanico Cangé (Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 846) in cui attribuzioni e tavola sono integrazioni del possessore settecentesco.

Centrale, Banco Rari 217 (il celebre canzoniere P): si veda ad esempio il f. 2^r, nel quale, entro la riga appositamente predisposta sopra la miniatura incipitaria, trova posto il rinvio attributivo a Guittone (ill. 10).¹⁹

Ebbene, nella fase di aggregazione dei diversi corpora d'autore, in cui è abbastanza probabile che, accanto a un nucleo – plausibilmente abbastanza ristretto – di prodotti con paternità definita, molti testi stessero circolando in forma adesposta o dotati di attribuzioni alternative, su quali basi si sono mossi gli allestitori dei codici? A parte una tendenza generale ad attribuire il numero più consistente possibile di prodotti ad autori ritenuti, per ragioni diverse e talora a noi non del tutto comprensibili, di maggior prestigio, e a parte alcune precise motivazioni di carattere codicologico e dunque sostanzialmente meccaniche (come cambio di fonti, contiguità tra autori maggiori e minori, ecc.),²⁰ l'impressione è che i comportamenti di questi allestitori possano in effetti risultare alternativamente accostabili alle pratiche di un Morelli o a quelle di un Cavalcaselle. Farò pochi esempi, che mi auguro risultino abbastanza chiarificatori: altri esempi, legati anche ad osservazioni più puntuali e specifiche sono contenuti in alcuni miei saggi di qualche anno fa, ai quali, per brevità, rinvio,²¹ e nell'Introduzione del volume di Carlo Pulsoni (citato alla nota 17), in particolare pp. 23–28, cui ugualmente rinvio.

Uno dei criteri più utilizzati dagli allestitori dei canzonieri si fonda su un principio di carattere topico-tematico, che potremmo – in senso lato e certo ante litteram – ascrivere alle tipologie di approccio attribuzionistico di ambito morelliano. Basti pensare, ad esempio, al trascinamento di incipit simili: faccio solo il caso di «Qui no sap esser chantaire», che il ms a (copia cinquecentesca del cosiddetto Canzoniere di Bernart Amoros) attribuisce a Jaufre Rudel proprio a partire dalla suggestione rudelliana dell'incipit, molto prossimo al sicuramente autentico «No sap chantar qui-l so no di». Analogamente, altre aggregazioni spurie si sono fondate sull'erroneo riconoscimento di quelli che venivano considerati specifici tic autoriali – si pensi al

19 Nel caso del Banco Rari 217, come ho già sottolineato in un lavoro di qualche anno fa (Meneghetti, Maria Luisa, Il corredo decorativo del Canzoniere Palatino, in: I Canzonieri della lirica italiana delle Origini. iv. Studi Critici, a cura di Leonardi, Lino, Firenze 2001, pp. 393–415), la miniatura non funge però da «complemento» biografico, e dunque non rafforza l'identità aitoriale, come invece accade nei canzonieri veneti, bensì tende a rappresentare il poeta nella sua qualità di puro soggetto lirico quando non di protagonista dell'*actio* adombrata nei suoi versi.

20 Si vedano in proposito Meneghetti, Maria Luisa, Stemmatica e problemi d'attribuzione fra Provenzali e Siciliani, in: La Filologia romanza e i codici. Atti del Convegno. Messina (19–22 dicembre 1991), 1, a cura di Guida, Saverio e Latella, Fortunata, Messina 1993, 1, pp. 91–105, Ead., Problemi attributivi in ambito trobadorico, in: L'attribuzione: teoria e pratica. Atti del Seminario di Ascona (30 settembre–5 ottobre 1991), a cura di Besomi, Ottavio e Caruso, Carlo, Basel/Boston/Berlin 1994, pp. 161–182, nonché Pulsoni (nota 17), in particolare pp. 14–23.

21 Meneghetti, Maria Luisa, «Qui non sap esser chantaire»: un'attribuzione possibile, in: Il miglior fabbro [...]. Mélanges de langue et littérature occitanes en hommage à Pierre Bec, Poitiers 1991, pp. 349–360, Ead., Stemmatica e Ead., Problemi (nota 20).

doppio caso di <Atressi co-l signes fai> (BEdT 366.2 [Peirol]) e di <Atressi com la candela> (BEdT 355.5 [Peire Raimon de Toloza]), che il ms. T attribuisce a Rigaut de Berbezilh proprio in ragione della formula incipitaria (*Atressi com* + paragone con animale, nel primo caso, addirittura con oggetto inanimato, nel secondo), così vicina a quella utilizzata nei più celebri tra i componimenti di Rigaut. Curioso il caso della canzone (probabilmente frammentaria) <Ensement com la panthere> (BEdT 461.102), giuntaci adespota e in versione francesizzata nella sua unica attestazione, il canzoniere W (f. 199^v), dove peraltro risulta inserita all'interno di una serie testuale (ff. 189^v-200^v) in cui predominano i componimenti di Rigaut che la tradizione considera autentici. L'anonimato dell'attestazione di W (che è poi il celebre Chansonnier du Roi della lirica d'oïl, qui già ricordato per altre questioni) non stupisce, dal momento che questa è la condizione della maggior parte dei prodotti che compongono la sezione trobadorica del codice (e in particolare la serie in cui sono presenti i testi effettivamente ascrivibili a Rigaut); va però osservato che si tratta di un componimento di più che discreta qualità, e che proprio questo fatto, unito all'evidenza dell'incipit da bestiario, ha portato anche alcuni autorevoli filologi romanzi ad assegnarlo a questo trovatore (a partire da Gaston Paris, seguito poi da Chabaneau e Anglade, che giudicarono l'attribuzione «possible»,²² mentre Varvaro inserisce il componimento tra le liriche di dubbia attribuzione, considerando la questione della sua paternità come «indirimibile».²³ Non vado oltre, ma mi pare chiaro che il rischio sempre in agguato in questi tentativi (antichi e moderni) di praticare un attribuzionismo di stampo, per così dire, morelliano sia quello di confondere l'autorialità con gli esercizi alla maniera di...

Più raffinati e interessanti altri casi di <riconoscimento> autoriale che vediamo fondarsi su criteri che, in termini generici, potremmo considerare più in linea con le tipologie d'approccio di Cavalcaselle. Mi limiterò anche qui a due esempi, secondo me piuttosto significativi, e poco importa se, in entrambi i casi, il riconoscimento di paternità risulta alla fine erroneo o quantomeno discutibile. Il primo, riguarda il caso di due canzonieri affini, i toscani (anzi probabilmente, quanto a origine, toscano-occidentali) U e c. Come ha ben rilevato Stefano Resconi, entrambi indicano Arnaut Daniel come autore di <Er resplan la flors enversa> – mentre si tratta, in realtà, di uno dei componimenti più celebri e diffusi di Raimbaut d'Aurenga –, segno che già il loro modello comune doveva recare quest'attribuzione.²⁴ L'erronea ascrizione dipende da un ragionamento complesso e dotato di una certa sottigliezza.

22 Chabaneau, Camille e Anglade, Jean, *Les chansons du troubadour Rigaut de Barbezieux* (Publications spéciales de la Société des Langues Romanes 27), Montpellier 1919, p. 35.

23 Rigaut de Barbezieux, *Liriche*, a cura di Varvaro, Alberto, Bari 1960, p. 217. In proposito, non prende posizione nemmeno la più recente autrice di un'edizione commentata del breve componimento (cfr. Gambino, Francesca, *Canzoni anonime di trovatori e trobairitz*, Alessandria 2003, pp. 125-31).

24 Cfr. Resconi, Stefano, *Il canzoniere trobadorico U. Fonti, canone, stratigrafia linguistica*, Firenze 2014, pp. 308-310, e ora Id., *Traduzioni toscane di poesie provenzali e storia della*

Nel canzoniere U, in particolare, Arnaut Daniel occupa un posto di assoluto rilievo, dato che il suo corpus viene copiato in seconda posizione, dopo quello del canonico *maistre dels trobadors* Guiraut de Bornelh – un maestro cui, non a caso, il Dante della *«Commedia»* toglierà il blasone proprio a vantaggio di Arnaut: «Questi [Arnaut] ... / fu miglior fabbro del parlar materno. /... /... e lascia dir li stolti, / che quel di Lemosì [Guiraut] credon ch'avanzi» (Purg xxvi, 115–120). Ora, un importante tassello di questa costruzione in itinere di una preminenza del «miglior fabbro» nell'ambiente toscano è proprio costituito, in U, dall'annessione al corpus arnaldiano della *«Flors enversa»*, che poteva già allora, a buon titolo, essere riconosciuta, sul piano strutturale, come la più precisa anticipazione della sestina e, sul piano stilistico-formale, come un importante esito di quella linea del *trobar clus* che vedrà in Arnaut Daniel il suo esponente più celebre. Entro una sezione d'autore che significativamente si chiude proprio con la sestina *«Lo ferm voler que'l cor m'intra»*, il codice fiorentino colloca la *«Flors enversa»* in terza posizione, dopo *«L'aura amara»* e dopo *«Si'm fos amors de joi donar tan larga»*, e la fa seguire da *«Er vei vermeilz, verz, blaus, blancs, grocs»*, un testo con il quale indubbiamente il componimento di Raimbaut mostra significative convergenze di tipo stilistico, sintattico e lessicale che gli allestitori del modello comune ai due mss. U e c hanno ben saputo cogliere.²⁵

Un ulteriore caso di *«riconoscimento»* autoriale notevole, anche se per differenti motivi, riguarda uno dei due *planhs* composti in memoria di Enrico Plantageneto, il *rei joven* morto nel 1183, e cioè *«Si tuit li doil e il plor e il marrimen»*. La paternità del testo è dubbia e la questione non è ovviamente risolvibile su mera base statistica, visto che ognuno dei tre testimoni manoscritti indica un autore diverso (T l'attribuisce a Bertran de Born, a¹ a Rigaut de Berbezilh e infine il già ricordato c a Peire Vidal).²⁶ Ma non è tanto sull'attendibilità dell'una o dell'altra ipotesi autoriale che voglio soffermarmi in questa sede, quanto sul fatto che una di queste attribuzioni ha avuto un autorevole e antico avallo – peraltro implicito –, che sembra essersi mosso proprio sulla base di un'attenta focalizzazione di dati stilistici e, ancor più, sintattico-lessicali.

tradizione manoscritta trobadorica, in: Tradurre i trovatori. Esperienze ecdotiche e di traduzione a confronto, a cura di Cantalupi, Cecilia e Premi, Nicolò, Verona 2020, pp. 87–112, vedi 104–105.

25 Adeguatamente messe in risalto da Resconi (nota 24), al quale, per brevità, di nuovo rinvio.

26 L'edizione di Gérard Gouiran (Gouiran, Gérard, *L'amour et la guerre. L'œuvre de Bertran de Born*, Aix-en-Provence 1985, édition revue et corrigée pour le Corpus des Troubadours 2012, on line all'url https://trobadors.iec.cat/veure_d.asp?id_obra=432, da cui tutte le citazioni qui di seguito proposte) attribuisce il testo a Bertran de Born, mentre la più recente edizione offerta da Roberta Manetti (Manetti, Roberta, Anonimo [già attribuito a Bertran de Born], *Si tuch li dol e il plor e il marriment* [BdT 80.41], in: *Lecturae tropatorum* 11 [2018], pp. 1–28) sembra escludere questa paternità, pur senza avanzare proposte alternative, come si evince già dal titolo del suo contributo.

Già alcuni anni fa, Massimiliano Chiamenti mise sotto i riflettori i vv. 7–21 del canto xxviii dell'«Inferno», un canto che poi si chiuderà (vv. 118–142) sulla drammatica rappresentazione di Bertran de Born, seminatore di discordia tra i Plantageneti, la cui testa è separata dal corpo come contrappasso per aver lui stesso separato, con i suoi cattivi consigli, il giovane re Enrico dal padre, Enrico II.²⁷ Nella similitudine sviluppata nei versi d'apertura del canto, infatti, Dante recupera il giro sintattico che apre il *planh*, corroborandolo anche con la ripresa di uno dei rimanti (*dolen*, in identica posizione e cioè al terzo verso):²⁸

*Si tuit li doil e-il plor e-il marrimen
e las dolors e-il dan e-il chativier
c'om hanc agues en est segle **dolen**
fossen ensems, sembleran tuit leugier
contra la mort del joven rei engles*

(vv. 1–5)

*S'el s'annasse ancor **tutta** la gente
che già, in su la fortunata terra
di Puglia, fu del suo sangue **dolente**
[...]
e qual forato suo membro e qual mozzo
mostrasse, d'aequar sarebbe nulla
il modo della nona bolgia sozzo
(Inf. xxviii, vv. 7–9 e 19–21)*

Va inoltre sottolineato che l'espressione destinata (come d'usuale) a indicare il principe plantageneto oggetto del *planh* (*joven rei engles*, espressione che del resto si ripresenta, come sviluppo/enfaticizzazione della tecnica del *mot-refranh*, al v. 5 di ogni *cobla*) è, a fine canto, messa da Dante in bocca proprio a Bertran (vv. 134–35), il quale precisamente si autoidentifica in colui che avrebbe dato «al re giovan' i mai conforti». Un recupero così vistoso dell'intertesto del *planh* fa evidentemente ritenere che Dante ne ascrivesse la paternità a Bertran de Born, forse anche contro l'ipotesi attributiva in apparenza corrente in Toscana, se stiamo almeno all'attestazione dell'unico fra i tre testimoni originariamente toscano, benché posteriore a Dante, ossia c (il quale, peraltro, non solo assegna il componimento a Peire Vidal, ma non trascrive al proprio interno alcun testo di Bertran de Born). Insomma, come già Cavalcaselle alle prese con la tavola di Antonello, fino a quel momento prevalentemente ascritta a van Eyck, Dante sembra voler assumere una posizione propria, certo meditata, smentendo l'attribuzione che doveva avere maggior seguito nella sua cerchia.

È infatti verosimile che l'immagine di Bertran che Dante si era formato ancora nei suoi anni fiorentini derivasse in particolare dalla conoscenza dei componimenti che al trovatore limosino venivano attribuiti da una tradizione nord-occidentale i cui esponenti sono localizzabili tra Piemonte, Liguria e, appunto, Toscana. Alla lista dei prodotti sopravvissuti di questa tradizione è ad esempio possibile ascrivere un codice come il già ricordato U, che assegna al poeta limosino un corpus minimo (4 testi), notevole però perché due di questi testi sono, come peraltro «Si tuit li

27 Chiamenti, Massimiliano, Dante Alighieri traduttore, Firenze 1995, pp. 4–5.

28 Con un'ulteriore (parziale) simmetria, fuori di rima: l'agg. *dolent/dolente* riappare, rispettivamente, all'inizio della 11 *cobla* provenzale (v. 9) e al v. 40 del canto dantesco (la «dolente strada»).

doil», costituiti da *décasyllabes* (misura corrispondente a quell'endecasillabo che, per il Dante del «De vulgari eloquentia» [II, 5,2], *videtur esse superbius*) e ancor più perché il primo di essi è «Non puosc mudar mon chantar non esparga», sirventese che, sempre nel «De vulgari» (II, 2,8), garantisce a Bertran de Born la palma di miglior poeta delle armi (e si tratta peraltro di un *contrafactum* dall'amato Arnaut Daniel).²⁹ Ma sempre a questa tradizione va connesso anche il ms. T, confezionato in ambiente forse notarile ancora entro la fine del XIII secolo, come mi conferma ora Sandro Bertelli, probabilmente in area ligure o piemontese.³⁰ T non soltanto apre la sua sezione relativa a Bertran de Born con «Si tuit li doil», ma gli attribuisce anche due ulteriori componimenti («Be·m platz lo gais temps de pascor»³¹ e «Guerr'e pantais veg et affan») che è verosimile assegnare ad altri poeti,³² ma che colpiscono entrambi per la loro cruda rappresentazione dei campi di battaglia. In «Guerr'e pantais» spiccano in particolare due espressioni simili: *veirem mainta testa fracha* (v. 30) e *qui·s voilla n'aia [...] / [...] braz rotz o testa fracha* (vv. 41–43), espressioni che i già ricordati vv. 19–20 di Inf. XXVIII sembrano voler aleggiare: *e qual forato suo membro e qual mozzo / mostrasse...*

Comunque sia, tanto nel caso dello pseudo Arnaut Daniel come in quello dello pseudo Bertran de Born, il punto importante che mi sembra di dover sottolineare un'ultima volta è che il riconoscimento di paternità si fonda non già sull'identificazione meccanica di pure costanti stilistiche, bensì su una riflessione ben più articolata, che mira a cogliere le similarità e i nessi profondi tra i diversi testi.

Le osservazioni fin qui proposte, riguardano soprattutto problemi di agnizioni singole, o, per meglio dire, problemi di riconoscimento di paternità di specifici testi e quindi di loro aggregazione a determinati corpora autoriali, di solito al fine di intercettare il numero più ampio possibile di componimenti di un poeta e in particolare dei poeti più celebri o, semplicemente, di quelli alla moda.

Vediamo invece ora di ragionare, pur nella forma sintetica che queste note richiedono, su un'altra questione che sempre coinvolge il tema dell'autorialità, una questione relativa alla fase della prima affermazione dei canzonieri come organismi specifici – mi riferisco, naturalmente, tanto ai canzonieri legati a intenti tassonomici estrinseci quanto a quelli effettivamente riconducibili a una specifica volontà organizzativa d'autore. Il primo problema da affrontare, a tal proposito, è quello

29 Sulla *ratio* della citazione nel «De vulgari», forse principalmente legata al riconoscimento di un'alta qualità formale, cfr. in particolare Chiarini, Giorgio, Bertran de Born nel «De vulgari eloquentia», in: *Miscellanea di studi in onore di Aurelio Roncaglia a cinquant'anni dalla sua laurea*, a cura di Antonelli, Roberto, Modena 1989, II, pp. 411–419.

30 Per questa localizzazione cfr. Di Girolamo, Costanzo, *L'alba di Guiraut de Bornelh in Italia*, in: *LT 9* (2016), consultabile all'url <http://www.lt.unina.it/DiGirolamo-2016S.pdf>, in partic. pp. 9–19.

31 In U (e nell'affine V²) il testo è invece attribuito a Blacasset, cfr. ancora Resconi (nota 24).

32 «Guerr'e pantais», in particolare, non può essere opera di Bertran in quanto legato ad accadimenti provenzali degli anni 1240–42. Per queste attribuzioni cfr. ancora Manetti (nota 26), p. 10.

dell'ordinamento dei canzonieri stessi, un problema su cui a suo tempo (nell'ormai lontano 1999) mi sono già soffermata³³ ma che in questa sede vorrei riprendere, perché credo siano opportune alcune precisazioni e, ancor più, alcuni approfondimenti.

In quel saggio sottolineavo come una novità importante, rappresentata dalle antologie della lirica occitanica allestite in area veneta tra scorcio del XIII secolo e inizi del secolo successivo, fosse proprio la netta affermazione, al loro interno, di un tipo di presenza autoriale marcata, che conduceva a privilegiare, quantomeno per i poeti di maggior valore o successo, una tassonomia organizzativa per autore, in base alla quale tutti i testi riferibili a ciascun poeta venivano riuniti insieme, senza distinzione di genere: una tassonomia destinata a un buon successo dapprima in ambito trobadorico ma poi anche altrove (si pensi ai testimoni manoscritti del <Minnesang>), rispetto alle altre tipologie d'ordinamento che erano venute fino ad allora affermandosi, una volta superata la fase della trascrizione disordinata dei materiali.

Le due principali, tra queste altre tipologie, erano la disposizione alfabetica per incipit, presente ad esempio nella sezione <siciliana> del Banco Rari 217 (P) e più estesamente, in area oitanica, nel canzoniere C (Bern, Burgerbibliothek, 389) e nel Canzoniere Cangé (Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 846 [O]), nonché la disposizione per generi, dominante nei testimoni – in primis toscani – della lirica antico-italiana (dove si afferma, già a fine Duecento, la canonica differenziazione topografica tra canzoni, ballate e sonetti) e progressivamente riscontrabile, a partire più o meno dalla stessa epoca, anche in area iberica e nell'area gallo-romanza. In particolare, in molti codici copiati in area gallo-romanza, tanto latori di prodotti trobadorici quanto di prodotti dei poeti d'oïl, alla sezione riservata alle canzoni cortesi, considerate il genere più prestigioso, vengono giustapposte sezioni ulteriori, legate ai generi meno elevati – soprattutto i componimenti dialogici –, ma anche legate, principalmente in ambito oitanico, a generi più strutturati sul piano metrico-formale, come ad esempio i mottetti, o su quello tematico-tipologico, come le albe o le pastorelle: basti pensare, a questo proposito, a un manoscritto molto ricco anche di *unica*, come il Douce 308 della Bodleian Library di Oxford (noto, per la sua parte lirica, come I).³⁴

Se però consideriamo, nello specifico, questa seconda tipologia d'ordinamento, ci rendiamo conto che essa non sembra rappresentare un effettivo veicolo di

33 Meneghetti, Maria Luisa, La forma-canzoniere fra tradizione mediolatina e tradizioni volgari, in: CdT 2 (1999) (L'antologia poetica), pp. 119–140.

34 Per un primo sguardo d'assieme sulla situazione dei manoscritti oitanici, cfr. almeno Battelli, Maria Carla, Le antologie poetiche in antico-francese, in: CdT 2 (1999) (L'antologia poetica), pp. 143–180; per un'analisi del sistema delle indicazioni paratestuali che caratterizza i *recueils* organizzati per generi, cfr. ora Rozza, Silvia, Le rubriche di genere nei canzonieri della lirica galloromanza medievale, in: Carte romanze 8 (2020), pp. 119–144; sul ms. Douce 308 cfr. Atchison, Mary, The Chansonnier of Oxford Bodleian MS Douce 308. Essays and Complete Edition of Texts, Aldershot 2005, che, alle pp. 89 e sgg., analizza con specifica attenzione le 7 miniature di I, ciascuna delle quali ha la particolarità di presentarsi come una

negazione dell'autorialità, dal momento che entro ogni sezione di genere i testi sono poi ripartiti per autore, così che non esiste un contrasto assoluto col tipo di aggregazione che si fa invece prevalente nel contesto dei canzonieri trobadorici copiati nell'Italia del nord. La tassonomia per generi può essere certo vista come un veicolo di destrutturazione, ovvero di disaggregazione dei corpora autoriali, mai comunque come un veicolo di vero annullamento della presenza dell'autore. E anzi il dubbio che si affaccia è se si tratti davvero di disaggregazione, o piuttosto di un altro tipo di tassonomia implicita che, in un certo momento, era consapevolmente chiamata a convivere con la tassonomia più propriamente aitoriale, e forse anche a rappresentare un elemento di organizzazione dei materiali (fondato soprattutto su basi retorico-formali) altrettanto forte di quello aitoriale e da leggere, rispetto all'altro, in una prospettiva fortemente dialettica.

Ci tornerò tra poco. Per ora, mi sembra meriti di essere sottolineato che, a sua volta, l'attenzione per l'autore può manifestarsi anche nel contesto di un tipo di organizzazione dei materiali all'apparenza radicalmente diverso, come quello su base alfabetica. Lo mostra benissimo il caso del già ricordato ms. Cangé, che riordina i prodotti trascritti in ciascuna delle sue sezioni, appunto alfabetiche, secondo una sequenza aitoriale piuttosto rigorosa che vede comunque sempre al primo posto i testi di Thibaut de Champagne, re di Navarra, seguiti da quelli di Gace Brulé, poi da quelli del Chastelain de Coucy, ecc. Tenuto conto che tutti i componimenti del manoscritto erano in origine adespoti (cfr. quanto già sottolineato qui sopra, nota 18), è proprio la posizione entro la sequenza a dirci spesso quale fosse l'opinione degli allestitori del codice circa la paternità dei componimenti stessi: ad esempio <Coustume est bien quant on tient un prison>, certo assegnabile a Thibaut de Champagne,³⁵ non è inserito, alla lettera C, tra i testi copiati in prima posizione, bensì molto più avanti: segno che l'attribuzione a Thibaut non era proposta, o comunque accettata, nelle fonti dell'antologia (la sezione dedicata alla lettera C comincia infatti a f. 21^v, mentre questo componimento trova posto a f. 29^r, dopo alcuni testi di altri autori e specialmente del Chastelain de Coucy, cfr. ill. 11).

sorta di *interpretatio* figurativa di ciascun genere – dall'*estampie* al *jeu parti*, dalla pastorella alla *ballette*... In questa prospettiva, potrebbe essere interessante leggere come una sorta di incrocio tra un'immagine <di genere> e un'immagine più propriamente biografica (non priva, peraltro, dei tratti grotteschi di una *drôlerie*) la piccola miniatura di f. 21^r del ms. provenzale R che si trova, sul margine esterno della carta, all'altezza dell'incipit del *planb* di Sordello per Blacatz: vi appare infatti un personaggio incappucciato e fissato nel tipico gesto del dolore (mano destra che sorregge il capo reclinato), mentre con l'altra mano indica il testo, quasi a rivendicarne la paternità; ha per prima richiamato l'attenzione su quest'immagine, pur senza trarne la lettura che qui suggerisco, Brunel-Lobrichon, Geneviève, *L'iconographie du chansonnier provençal R. Essai d'interprétation*, in: *Lyrique romane médiévale. La tradition des chansonniers*, a cura di Tyssens, Madelene, Liège 1991, pp. 245–272, cfr. 264.

35 R1880, cfr. Linker, Robert W., *A Bibliography of Old French Lyrics*, University of Mississippi 1979, p. 235.

Ma veniamo, per concludere, al punto forse più delicato, quello che ovviamente riguarda le testimonianze relative ai canzonieri d'autore, ma, ancora prima, le possibili forme di una loro primitiva aggregazione. In realtà, sembra piuttosto difficile perimetrare questa fase necessariamente embrionale, in cui era ormai presente (non solo in chi scriveva versi, ma anche in chi li raccoglieva) un forte senso della paternità letteraria, ma probabilmente in buona misura ancora mancava, e mancava già in chi i testi li aveva creati, l'idea non solo di concepire, ma anche di organizzare quell'oggetto che, da Petrarca in poi, è considerato appunto un canzoniere, un oggetto caratterizzato cioè da una macrostruttura lirica dotata di un significato a suo modo narrabile, e dunque necessariamente selettiva, ma, allo stesso tempo, disordinata per quanto riguarda la sequenza tipologica e formale (ossia di genere) dei testi che la compongono.

Alcuni indizi lasciano sospettare che, nell'ambito della lirica volgare, il più antico criterio tassonomico di aggregazione ragionata dei testi di un determinato autore – operata dall'autore stesso o da personaggi a lui prossimi, poco importa –, un criterio che di fatto potremmo definire pre-canzonieresco, fosse invece tutt'altro che disordinato, e procedesse proprio per tassonomie di genere: si tenga presente che le *vidas* provenzali, pur ben attente a ogni possibile declinazione biografica dell'attività poetica dei loro protagonisti, elencano con precisione le tipologie dei prodotti dei diversi autori (Bertran del Pojet *fetz bonas cansos e bons sirventes*, p. 514,2; Cercamon *trobet vers e pastoretas a la usanza antiga*, p. 9,1; Guilhem de Cabestanh sarebbe stato autore di *cobletas ... danzas e cansos*, p. 545,17, ecc.).³⁶ Inoltre, dietro la successione dei componimenti attestata dalla tradizione manoscritta di alcuni trovieri, in particolare di Guillaume le Vinier e di Thibaut de Champagne, stando ad alcune tutt'ora importanti considerazioni di Luciano Formisano, si intravede in filigrana la situazione originaria di un «Liederbuch» ordinato per generi (nel caso di Guillaume) ovvero di un «Liederbuch» fondato su una sorta di raffinato bilanciamento di moduli ternari che attingono simmetricamente a generi diversi (nel caso di Thibaut de Champagne).³⁷ Infine, è noto che il primo sicuro *libre* individuale

36 I rinvii sono ovviamente a Boutière, Jean, Schutz, Alexander H., *Biographies des troubadours: textes provençaux des XIII^e et XIV^e siècles*, Paris 1964.

37 Formisano, Luciano, *Prospettive di ricerca sui canzonieri d'autore nella lirica d'oil*, in: *La Filologia romanza e i codici* (nota 20), 1, pp. 131–152. L'ordinamento dei testi di Thibaut non risulterebbe, comunque, all'autore bensì all'allestitore di una silloge, il cui progetto editoriale «si è rivelato vincente in tutta la tradizione manoscritta», cfr. Barbieri, Luca, *Note sul «Liederbuch» di Thibaut de Champagne*, in: *Medioevo romanzo* 23 (1999), pp. 388–416; la citazione proviene da p. 390. In ambito mediolatino, in cui peraltro l'agglomerazione dei testi dei diversi poeti sembra a lungo non rispondere a specifici criteri o, al massimo, procedere sulla base di più o meno labili affinità tematiche e d'occasione (in merito, cfr. almeno Bourgain, Pascale, *Les chansonniers lyriques latins*, in: Tyssens [nota 34] e Ead., *Manuscris de poètes et passage en recueil au XII^e siècle*, in: «Liber», «fragmenta», «libellus» prima e dopo Petrarca. In ricordo di d'Arco Silvio Avalle, a cura di Lo Monaco, Francesco, Rossi, Luca Carlo e Scaffai, Niccolò, Firenze 2006, pp. 23–34), la prova più celebre – e forse una delle più antiche – di un possibile

conservato quasi nella sua integrità, quello assemblato con ogni probabilità dal suo stesso autore – il trovatore narbonese Guiraut Riquier, appena dopo il 1292 (siamo negli anni della «Vita nuova»...) –, che dota tutte le composizioni di una rubrica esplicativa,³⁸ si fonda anzitutto su una macroscopica e puntuale partizione per generi, la cui gerarchizzazione rinvia, come a maggior ragione rinviano le analoghe gerarchizzazioni presenti in molti canzonieri (e per primi di quelli della lirica italiana delle origini), alla trattatistica coeva e, più in generale, all'antica teoria degli stili, tornata all'epoca in auge e, poco dopo, autorevolmente riconsacrata da Dante nel «De vulgari eloquentia».

Torniamo comunque al *libre* di Guiraut, che può portarci anche a considerazioni di tutt'altro tipo. All'interno di ciascuna delle partizioni di genere sopra indicate, e servendosi di una serie di rubriche (chiaramente d'autore) fortunatamente conservate, con non enormi differenze, da entrambi i testimoni del *libre* (il ms. C,³⁹ più completo e attento a questo tipo di corredo paratestuale, e il ms. R), Guiraut dispone i suoi componimenti (probabilmente tutti i componimenti che aveva creato o che, quantomeno, aveva con sé a Narbona, negli anni estremi della sua vita, quando aveva deciso di procedere alla raccolta)⁴⁰ sulla base di una cronologia tanto rigorosa quanto fittizia o, più probabilmente, simbolica, non di rado utilizzata, ad esempio, per sottolineare la propria abilità di poeta (un caso celebre è quello relativo a «Voluntiers faria», una *redonda canso* dallo schema metrico alquanto complesso, che Guiraut si vanta di aver composto in una sola mattinata – così la rubrica di C – o comunque in un solo giorno – così la rubrica di R),⁴¹ ma anche per sottolineare la

ordinamento/selezione (autoordinamento/autoselezione?) di testi di un singolo autore sulla base del genere è probabilmente quella offerta dal ms. 351 della Bibliothèque d'Agglomération (già Municipale) di Saint-Omer (primi decenni del XIII secolo), che riguarda i componimenti di Gautier de Châtillon: in proposito, cfr. da ultimo Gualtiero di Châtillon, *Poesie d'amore e d'invettiva*, a cura di Cerullo, Speranza, Alessandria 2020.

- 38 Su cui si vedano i lavori di Valeria Bertolucci Pizzorusso, a partire dall'edizione dell'intero apparato paratestuale del *libre*: Bertolucci Pizzorusso, Valeria, *Il canzoniere di un trovatore: il «libro» di Guiraut Riquier*, in: *MR* 5 (1978), pp. 216–259, poi in *Ead.*, *Morfologie del testo medievale*, Bologna 1989, pp. 87–124.
- 39 Ovviamente la sigla si riferisce, in questo caso, a un canzoniere della serie provenzale, ossia al ms. fr. 856 della Bibliothèque nationale de France.
- 40 Soltanto i componimenti dialogici (*tenso*s e *partimens*) sembrano essere stati volutamente esclusi, forse proprio perché non ascrivibili soltanto a Guiraut e, in ogni caso, legati a occasioni estemporanee; in effetti il loro unico testimone, R, li trascrive in forma anonima collocandoli, ben separati dal *libre*, in due distinte sezioni (ff. 33^v–35^r e 73^r–76^v) e mescolandoli in parte a componimenti, sempre dialogici, di altri autori, come la tenzone «Tostemps, si vos sabetz d'amors», opera di Folquet de Marseilla e, con ogni probabilità, di Raimon de Miraval. Comunque sia, per nessun testo di Guiraut esiste una tradizione extravagante rispetto a C e R, per cui l'ipotesi che nel *libre* Guiraut avesse inteso far rientrare tutta la propria produzione pare senz'altro la più economica.
- 41 In proposito, cfr. già Riquier, Martín de, *Los trovadores. Historia literaria y textos*, vol. III, Barcelona 1975, p. 1611 e nota 5.

rarietà dell'autentica ispirazione (i componimenti più impegnativi, sul piano retorico-formale, ma non soltanto, vengono di solito intervallati di parecchio l'uno rispetto all'altro, spesso con simbolica cadenza annuale).

Quest'uso appunto simbolico della cronologia potrebbe d'altra parte rappresentare, quasi per una sorta di eterogenesi dei fini, il vero elemento che congiunge l'organizzazione dei componimenti di Guiraut, riuniti nel suo *libre*, alle trame delle biografie di molti trovatori così come esse vengono sviluppate nelle *vidas* e nelle *razos*, ancorandosi saldamente ai testi poetici (in certi canzonieri, come abbiamo visto, l'ancoraggio è icasticamente rappresentato anche a livello di *mise en page* e di decorazione miniata). Nelle biografie trobadoriche di un certo impegno narrativo, l'arco dell'esperienza poetica di ciascun trovatore è di solito mostrato integrarsi, quasi statutariamente, con l'arco dell'esistenza della donna amata o almeno dell'esistenza di un legame amoroso condiviso, per cui, di regola, nelle *vidas* che li riguardano, dopo la morte della dama (ma talora anche solo dopo esser stati da lei, più o meno gentilmente, congedati) i trovatori esibiscono l'abbandono luttuoso del canto. Guiraut, quanto a lui, per primo va oltre la morte dell'amata, continuando a cantare il suo *Belh Deport* anche dopo quel fatidico inverno del 1283 che, nella cronologia pseudo-diaristica delle rubriche del *libre*, segna il momento della dipartita terrena della donna:⁴² dopo il doloroso evento, poco per volta affiora infatti il risarcimento emotivo che il poeta offre a se stesso, riversando sulla Vergine *maire del Salvador* l'adorazione prima riservata a un essere terreno. Si tratta di un percorso insieme etico e strutturale carico di conseguenze per il futuro della forma-canzoniere (e ancor più, direi, del genere-canzoniere), anche se va sottolineato che Guiraut non osa ancora fare quel che farà Dante, e cioè esaltare l'amata oltre i limiti della sua natura mortale senza ricorrere a sostituzioni o, appunto, risarcimenti di stampo devoto. Senza peraltro sottovalutare la possibilità che il *senhal* utilizzato da Guiraut, *Belh Deport*, possa in realtà adombrare non già una donna concreta e reale, bensì l'allegoria di un valore essenziale per il sistema trobadorico, quello della cortesia o anche, più in concreto, della liberalità del signore.⁴³

Il trapasso definitivo verso l'autentica forma-canzoniere sarà comunque non solo tematicamente, ma anche, se non soprattutto, formalmente compiuto quan-

42 Importanti considerazioni sono venute, in proposito, da un altro saggio di Valeria Bertolucci Pizzorusso, non a caso intitolato *Strategie testuali per una morte lirica: Belh Deport*, in: *Convergences médiévales. Épopée, lyrique, roman. Mélanges offerts à Madeleine Tysens*, a cura di Henrard, Nadine, Moreno, Paola e Thiry-Stassin, Martine, Bruxelles 2001, pp. 89-102, poi in Ead., *Studi trobadorici*, Pisa 2009, pp. 127-138, da cui il rinvio a testo). E cfr., prima ancora, Antonelli, Roberto, *La morte di Beatrice e la struttura della storia*, in: *Beatrice nell'opera di Dante e nella memoria europea: 1290-1990. Atti del Convegno internazionale 1990*, a cura di Picchio Simonelli, Maria, Firenze 1994, pp. 35-56.

43 Per questa lettura del *senhal* cfr. Mölk, Ulrich, *Belh Deport. Über das Ende der provenzalische Minnedichtung*, in: *Zeitschrift für romanische Philologie* 78 (1962), pp. 328-374 e Bossy, Michel-André, *Cyclical Composition in Guiraut Riquier's Book of Poems*, in: *Speculum* 66 (1991), pp. 277-293, in particolare 284.

do, con ogni probabilità sul modello (se non sulla diretta ispirazione) delle sezioni d'autore <multigenere> caratteristiche in particolare dei canzonieri trobadorici allestiti in area veneta, cadranno proprio le rigide partizioni estrinseche e i poeti stessi arriveranno a organizzare sequenze di loro testi che liberamente mescolano diverse forme metriche e diverse tipologie di genere, con o senza suture prosastiche. A questo proposito, credo valga la pena di insistere su un dato noto, ma cui forse non si è attribuito tutto il peso che merita. La costruzione <ragionata> del percorso testuale, sia attraverso la trama cronologico-narrativa, pur fortemente brachilogica, delle rubriche sia attraverso la presenza (e in parte l'enfatizzazione) di una serie di rinvii interni tra un testo e l'altro era ben presente nel *libre* di Guiraut Riquier:⁴⁴ mancava però, da un lato, un'evidente volontà selettiva rispetto al materiale poetico disponibile, e dall'altro, come appena sottolineato, il ricorso alla libera alternanza di forme e di generi. Il Dante della <Vita nuova> soddisferà per primo entrambe queste condizioni, mentre invece, sul piano della costruzione del macrotesto, non abbandonerà la linea del *libre* di Guiraut, enfatizzandone anzi gli elementi portanti; l'intertestualità interna dei componimenti lirici trascelti risulta infatti, nel caso toscano, molto più marcata di quella dell'antecedente provenzale (benché non ci sia dato di sapere con assoluta precisione in che misura Dante possa aver ritoccato i testi poetici in vista dell'inserzione nel prosimetro o addirittura averli, in qualche caso, creati appositamente)⁴⁵ e la presenza di suture prosastiche, spesso con finalità di rilettura-reinterpretazione dei versi, appare enormemente più vistosa che in Guiraut: per Dante, pur ben altrimenti attrezzato sul piano filosofico-esegetico rispetto ai biografi provenzali, il modello delle *razos* trobadoriche, a quest'altezza cronologica, resta ancora innegabile.

Ma la <liberazione> dal supporto prosastico e quindi la valorizzazione del puro accostamento dialettico tra testi di generi diversi poteva probabilmente già essere stata immaginata, almeno *in nuce*, dallo stesso Dante in una fase della sua esperienza poetica non troppo distante da quella della <Vita nuova>, all'atto cioè della creazione e forse anche della prima diffusione del suo piccolo <canzoniere> in lode della Donna gentile, costituito, almeno a quanto ora ci consta, da due canzoni (<Voi che 'ntendendo il terzo ciel movete> e <Amor che ne la mente mi ragiona>), dalla ballata <Voi che savete ragionar d'amore> e da due sonetti: <Parole mie che per lo

44 Gli esempi più vistosi di rinvii interni (di carattere tematico e cronologico) riguardano, come è noto, la serie delle pastorelle: ma qui forse era la stessa <legge> del genere ad averlo suggerito, se teniamo conto che già un trovatore più antico di Guiraut, cioè Gavaudan, aveva volutamente intessuto di precisi legami tematico-cronologici le sue due pastorelle conservate.

45 Cfr. Leporatti, Roberto, Ipotesi sulla <Vita Nuova> (con una postilla sul <Convivio>), in: Studi Italiani 7 (1992), pp. 5-36, in particolare 9-13. Per la tradizione extravagante delle rime del prosimetro dantesco, cfr. almeno De Robertis, Domenico, Sulla tradizione extravagante delle rime della <Vita nuova>, in: Studi danteschi 44 (1967), pp. 5-84 e, per un'opinione più sfumata, Martelli, Mario, Proposte per le <Rime di Dante>, in: SD 69 (2004), pp. 247-288, soprattutto 276-288.

mondo siete» e «O dolci rime che parlando andate», i quali ultimi si richiamano vistosamente l'uno con l'altro in forma di antitesi e/o di palinodia.⁴⁶ In effetti, tutta la sequenza di testi si caratterizza, sulla base di un'embrionale narrativa che anticipa i moduli più caratteristici dei futuri canzonieri d'autore, per una marcata presenza di legami intertestuali, che sembrano anche dettarne l'ordine: «Voi che 'ntendendo» → «Parole mie» → «O dolci rime» → «Voi che savete» → «Amor che ne la mente». Un ordine confermato e, in certo modo, convalidato dalla *fabula* che un lettore anche moderatamente sottile poteva scorgere, in filigrana, nella sequenza stessa: 1) apparizione di un nuovo amore che consola, secondo i moduli della *chanson de change* trobadorica; 2) dubbio che questo nuovo amore possa avere un seguito, data l'apparente incapacità dell'amata di corrispondere al sentimento del poeta; 3) dubbio superato e palinodia della precedente accusa rivolta alla donna; 4) senso di frustrazione nei confronti della bella disdegnosa, che pare concentrata solo nella contemplazione di se stessa; 5) rivelazione al poeta, ispirato da Amore, della straordinaria essenza della donna: la rivelazione consente di articolarne compiutamente la lode, ristabilendo per questo tramite il contatto spezzato.⁴⁷

Perentoriamente anche se, al solito, brachilogicamente, già Contini era sembrato riconoscere a questo gruppo di testi, eterogenei quanto a forma metrica, il carattere di aggregazione «cosciente» (e non «sopraggiunta», come a ragione lo stesso Contini definiva invece l'aggregazione dei testi della «Vita nuova»),⁴⁸ un carattere che però il corpus manoscritto (complice anche l'estrapolazione delle due canzoni operata da Dante stesso nel «Convivio»)⁴⁹ non discernerà se non in modo assai

46 Nel loro commento alle «Rime della maturità e dell'esilio» (Firenze 1969, p. 460, nota 2), Barbi e Pernicone non escludono che altri testi, perduti o magari non individuati dagli studiosi moderni, potessero aver fatto parte di questo nodo testuale. Circa la datazione dei componimenti per la Donna gentile fa da ultimo il punto Marco Grimaldi, confermando l'ipotesi prevalente di una loro collocazione «in una fase non troppo distante dalla composizione della «Vita nuova»»: cfr. Dante Alighieri, *Vita nuova – Rime* (NECOD, 1, 11: Le rime della maturità e dell'esilio), a cura di Pirovano, Donato e Grimaldi, Marco, Roma 2019, p. 872.

47 Questo indipendentemente dalla soluzione che si intende dare al problema se le due canzoni che incorniciano la breve sequenza fossero state o meno concepite originariamente in chiave allegorica (riassume le diverse posizioni in proposito Grimaldi [nota 46], in particolare pp. 840–844).

48 Dante Alighieri, *Rime*. Seconda edizione riveduta e accresciuta, a cura di Contini, Gianfranco, Torino 1946, p. 9: «[...] in Dante ci furono tentativi d'unificazione, principalissimo quello della «Vita Nuova»: ma si tratta d'unificazione sopraggiunta, fatta di cose del passato al chiudersi della giovinezza, e con l'intenzione di liquidare liricamente un periodo per prepararne un altro più splendido [...]. A prescindere dagli altri gruppi spontanei (ma quello designato da «Parole mie» è cosciente), un tentativo d'unificazione, assai meno saldo, è anche quello interrotto del «Convivio» [...]. Da osservare che «unificazione sopraggiunta» (a proposito della «Vita nuova») è felice ritocco della seconda edizione: nella prima (1939) Contini aveva parlato, con formula denotativa, di «unificazione seriore».

49 Si potrebbe discutere, come in effetti è già stato fatto (cfr. almeno Leporatti [nota 45], soprattutto 30–34, sulla scorta di Corti, Maria, *La felicità mentale*, Torino 1983, pp. 91–93), se le

parziale. Ovviamente, le due canzoni viaggiano spesso insieme, e quasi sempre accanto all'ulteriore commentata appunto nel <Convivio>, ossia <Le dolci rime>, in un ordine prevalente che le vede in seconda, terza (e quarta/quinta) posizione tra le 15 canoniche, secondo l'ordinamento della famiglia b, la più cospicua di tutta la tradizione;⁵⁰ insieme viaggiano spesso (ma non sempre, come ci si potrebbe magari aspettare) anche i due sonetti – il secondo non a caso definito dalla rubrica dell'Escorialense come *contraro al primero en pentio de quello* –,⁵¹ mentre invece rare sono le tracce manoscritte di una maggior consapevolezza, da parte dei copisti, di trovarsi davanti a un macrotesto più ampio e più articolato sul piano metrico e tematico. Solo nel Laurenziano pl. XL 49 la rubrica posta prima dei due sonetti, peraltro curiosamente indicati come *cançone ouero stançe* e copiati in coda alle 15 canzoni,⁵² lascia intendere che era stata colta quantomeno la loro connessione con <Voi che 'ntendendo> (*QQueste due cançone ouero stançe si truouano poste sotto q(ue)la cançona che comincia Voi chentendendo ilterço cielo etc.*); e, del resto, la lampante citazione dell'incipit di <Voi che 'ntendendo> al v. 4 di <Parole mie> non poteva non favorire l'accostamento. D'altra parte, nel Laurenziano pl. xc sup. 135, al seguito del sonetto <O dolci rime> appare (con la rubrica *canzone*) la ballata <Voi che savete ragionar d'amore>,⁵³ che invece un ramo importante della tradizione (il

due canzoni siano state addirittura progettate in vista della preparazione di un <Convivio> considerato come *pendant* strutturale della <Vita nuova>. Ma è fin banale sottolineare che quanto rimane del pur incompiuto <Convivio> non presenta nulla dei tratti così marcatamente narrativi del prosimetro più antico. Se per queste due canzoni, ma anche per la ballata e i due sonetti che costituiscono, insieme ad esse, un piccolo nucleo multigenere ben circoscrivibile in ragione dei legami intertestuali che ne sorreggono la sequenza (v. sopra), è mai stata immaginata l'integrazione a una struttura prosastica, la struttura che Dante aveva in mente doveva essere comunque ben diversa da quella poi effettivamente realizzata nel trattato, rigorosamente scolastico-argomentativo nelle sue parti in prosa e monogenere nelle sue parti metriche. Resta, certo, il problema della difficoltà di una retta comprensione del senso di <Voi che 'ntendendo> senza il supporto di una prosa esegetica, ma nulla vieta di pensare che Dante avesse dapprima immaginato di integrare al piccolo nucleo altri componimenti per la Donna gentile, che accompagnassero il lettore a un disvelamento del senso complessivo della sequenza attraverso espedienti <narrativi> tutti interni, ossia, principalmente, di carattere intertestuale: forse come già accennato qui sopra, una traccia di questa <narrazione> ancora si scorge nei cinque testi conservati; in ogni caso, il progetto fu poi abbandonato e, più tardi e in tutt'altra temperie, inserito nel contesto dell'incompiuto trattato dottrinale.

- 50 Dante Alighieri, *Rime*, a cura di De Robertis, Domenico, Firenze 2002, 2. Introduzione, pp. 17–18 e § 8.
- 51 Dante Alighieri, *Rime*, a cura di De Robertis, Domenico, Firenze 2002, 1. I documenti, p. 80 e Grimaldi (nota 46), p. 958 (che scioglie la formula *en pentio* con <en pentimento>).
- 52 Cfr. De Robertis (nota 51), p. 105.
- 53 Cfr. *ibid.*, p. 117. Da notare che una successione – nettamente disforica – <Parole mie> → <Voi che savete> trova posto almeno nel Laurenziano pl. xc inf. 37, nel Parigino ital. 554, nel Vat. lat. 3213 e nel ms. Valladolid, Biblioteca Universitaria y de Santa Cruz, 332: nei primi tre casi entro la sezione dedicata esplicitamente ai sonetti (De Robertis [nota 51], rispettivamente pp. 124, 573, 679 e 670); per contro, una successione tendenzialmente euforica si delinea nel ms.

gruppo denominato c da De Robertis, comprendente il Chigiano L. VIII. 305 e il Trivulziano 1058)⁵⁴ accoda ad *«Amor che ne la mente mi ragiona»*: quest'ultima sequenza (che, sul filo *«narrativo»* dell'intertestualità, avrebbe dovuto vedere la ballata precedere e non seguire la canzone) sembra essere stata suggerita all'allestitore del comune modello manoscritto non solo dall'esplicito riferimento contenuto nel congedo della canzone e da quanto suggerito dallo stesso Dante nel *«Convivio»*,⁵⁵ ma forse anche, più immediatamente, dalla complementarità quasi palindromica degli incipit dei due testi.

Fin pleonastico sottolineare che la scelta di mescolare accortamente diverse forme metriche e diversi generi lirici sarà invece definitiva e definitivamente fissata, prima dall'autore stesso e poi da una tradizione manoscritta finalmente attenta a questo tipo di scelte, solo col canzoniere di Petrarca (che addirittura si apre con un sonetto, e nel quale i sonetti sono, sul piano numerico ma non soltanto, largamente prevalenti rispetto agli altri generi lirici rappresentati). Ma l'evidenza del salto di qualità petrarchesco è, anche da questo punto di vista, fuori discussione.

Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, fondi minori 101 (San Pantaleo), che vede i due sonetti seguiti da *«Amor che ne la mente»* (De Robertis [nota 51], p. 625).

54 Cfr. De Robertis (nota 50), p. 31.

55 Prima di comporre *«Amor che ne la mente»*, afferma Dante, «parendo a me questa donna fatta fiera e superba alquanto, feci una ballatetta nella quale chiamai questa donna orgogliosa e dispietata: che pare essere contra quello che qui si ragiona sopra [ossia, appunto, *«Amor che ne la mente»*, vv. 73–82]», cfr. *«Convivio»*, III 9 1.

Le poète en ses réseaux : du recueil manuscrit à l'anthologie imprimée (Le cas Blosseville)

Jean-Claude Mühlethaler (Lausanne)

Vos personnages dégagent une telle chaleur humaine, sont si vrais, que l'on ressent soi-même cette chaleur et que derrière vos romans on aperçoit imperceptiblement l'homme que vous êtes. (Lettre d'un lecteur à Simenon, 13.05.1956)¹

Depuis quelques années, les « printemps de la poésie » rencontrent les faveurs du public. En Suisse romande, le professeur Antonio Rodriguez, de l'Université de Lausanne, a profité de cette vague pour créer un « réseau » régional avec, pour but, de mettre en contact poètes, éditeurs, libraires, journalistes, blogueurs et universitaires, bref tous les acteurs qui, chacun à sa manière, sont concernés par la poésie sur les rives du Léman. Lieu d'échanges dynamiques, un tel réseau permet, écrit Rodriguez, de « dépasser certaines apories entre l'individu et le collectif ». ² Il met en question l'idée même du « grand auteur », avatar de la « notion bien occidentale » ³ du génie qui, pour les romantiques, reste fatalement incompris de la masse. À l'époque d'internet et des réseaux sociaux, le poète n'est apparemment plus semblable à l'albatros, « prince des nuées » ⁴ maltraité par les matelots, auquel s'identifiait Baudelaire dans les « Fleurs du mal » !

Cette nouvelle sensibilité interpelle le médiéviste que je suis. Les recueils lyriques des xv^e et xvi^e siècles ne fonctionnaient-ils pas jadis à la manière d'un réseau local ? Dans les cours princières, les manuscrits collectifs offraient un espace de jeu

1 Citation et commentaire chez Rohrbach, Véronique, *L'Auteur des lecteurs. Simenon à travers le courrier de ses lecteurs « ordinaires »*, article en ligne (Url: <https://www.fabula.org/colloques/document2426.php>).

2 Rodriguez, Antonio, *Un réseau nommé poésie* (7. « La conscience du réseau »), article en ligne (Url: <http://www.poesieromande.ch/wordpress/2017/07/un-reseau-nomme-poesie-7/>). Pour sa conception du réseau, il s'appuie sur les travaux de Francisco Varela et les théories ANT développées par Bruno Latour.

3 Bonnefoy, Yves, *La Mélancolie, la folie, le génie, – la poésie*, dans : *L'Imaginaire métaphysique (Librairie du XXI^e siècle)*, Paris 2006, pp. 61–77, voir 66.

4 Baudelaire, *L'Albatros*, v. 13, dans : *Œuvres complètes*, éd. par Pichois, Claude, I, Paris 1975, p. 10.

aux personnes qui y collaboraient,⁵ que ce soit occasionnellement ou de manière régulière. On peut y retracer la présence de « relational networks »,⁶ au sein desquels chacun – noble, poète de passage ou courtisan – est appelé à se positionner d'un point de vue poétique (choix de la forme métrique, des métaphores, etc.), mais aussi social⁷ en participant au dialogue qui se noue entre les textes. Se pose donc, hier comme aujourd'hui, la question du statut de l'auteur individuel au sein de la communauté. Se pose aussi le problème de savoir dans quelle mesure les réflexions nées en marge de la poésie contemporaine s'appliquent à un corpus médiéval. On attend en effet d'une théorie qu'elle prouve sa pertinence en allant se frotter aux textes qui, souvent, résistent : la valeur heuristique de considérations à portée générale se mesure à la réalité du terrain.

Quand il s'agit de cerner le statut de l'auteur à la fin du Moyen Âge, la notion d'« individu » – dont l'acception actuelle n'émerge qu'au XVIII^e siècle – ne va pas de soi. Aujourd'hui, le travail poétique en réseau interroge une société qui valorise la singularité⁸ en offrant une alternative à l'individualisme narcissique de l'âge post-moderne.⁹ Parler de « network » avant l'essor de l'imprimerie signifie en revanche le penser sur l'arrière-fond d'une affirmation émergente de l'individu. Pétrarque en est une figure emblématique : « La seule raison d'être de son œuvre », écrit Aron J. Gourevitch, « est cette élaboration cohérente de son propre moi, et son premier résultat est le modelage de sa majestueuse image ». ¹⁰ De l'opinion quelque peu tranchée de l'historien russe, nous retiendrons l'idée de l'élaboration du « moi » par l'écriture. En postulant que Pétrarque œuvre à une mise en scène idéalisante de soi, Gourevitch rejoint les linguistes, héritiers de la rhétorique antique, pour qui l'*ethos* « est lié à l'énonciation même et non pas à un savoir extradiscursif sur le locuteur ». ¹¹ La seule image que le lecteur puisse se faire d'un écrivain – surtout s'il est mort il y a longtemps – est celle, construite, que lui propose le texte. Une telle image n'est jamais innocente, car toute scène d'énonciation est conçue de manière

5 Voir Lucken, Christopher, De la cour au livre : la communauté poétique de Louis à Charles d'Orléans, dans : Être poète au temps de Charles d'Orléans, éd. par Basso, Hélène, et Gally, Michèle, Avignon 2012, pp. 51–86.

6 Cayley, Emma, Debate and Dialogue. Alain Chartier in His Cultural Context, Oxford 2006, p. 152.

7 Taylor, Jane, The Making of Poetry. Late-Medieval French Poetic Anthologies, Turnhout 2007, p. 196.

8 Voir Reckwitz, Andreas, Die Gesellschaft der Singularitäten. Zum Strukturwandel der Moderne, Berlin 2017.

9 Dupuy, Jean-Pierre, L'Individu libéral, cet inconnu : d'Adam Smith à Friedrich Hayek, dans : Individu et justice sociale, dir. par Audard, Catherine, Paris 1988, pp. 73–126.

10 Gourevitch, Aaron J., La Naissance de l'individu dans l'Europe médiévale, trad. par Marie, Jean-Jacques, Paris 1997, p. 288.

11 Maingueneau, Dominique, Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation, Paris 2004, p. 204.

à convaincre le public de la légitimité de celui qui parle, invitant son auditeur à écouter, puis adhérer à ses propos.

Les convergences entre l'historien et le linguiste sont une invitation au littéraire à faire dialoguer les différentes approches. Par ce biais, le spécialiste de la poésie médiévale peut espérer se forger un instrument d'analyse adapté à son objet d'études. Dans le cadre de notre projet de recherche « Clerc6 », ¹² consacré à la communication littéraire sous Charles VI, les travaux de Jérôme Meizoz sur les « postures littéraires » modernes, ¹³ puis les discussions qui ont suivi, nous ont confortés dans cette conviction. Son approche a été d'autant plus stimulante qu'elle ne se laisse pas transposer telle quelle au Moyen Âge. À l'époque, on ne connaît en effet ni le journal, ni la radio, ni la télévision, et encore moins l'internet. On n'avait pas droit aux multiples apparitions publiques de l'auteur auxquelles les médias nous ont habitués. Notre petite équipe a donc élaboré sa propre définition de la « posture » dans les rapports qu'elle entretient avec les notions d'*ethos* et de « figure ». L'introduction au volume collectif « Un Territoire à géographie variable » retrace les étapes de notre réflexion, laquelle a abouti au tableau récapitulatif ¹⁴ suivant :

Niveau	Terme	Définition	Exemples
Interprétatif	<i>Ethos</i> (expé- riential)	L'impression dominante qui se dégage au fil de la lecture quant au « caractère » de l'énonciateur	<i>Ethos</i> du poète professionnel (du <i>facteur</i>), du moraliste, du maître à penser, de l'intellectuel (du clerc), du conseiller, de l'historiographe, du chevalier, du bouffon...
Figuratif 2	Posture (<i>ethos</i> discursif)	Le rôle dans lequel l'auteur se met en scène	Le témoin, l'élève, l'orateur, le traducteur, le secrétaire, le philosophe, le prophète, le pèlerin, l'alchimiste, le prisonnier, la seulette, l'amoureux, le mélancolique, le borgne, le bègue, l'alchimiste, l'archer, l'ouvrier, le fauconnier, le forgeron...

12 Voir la base de données « Clerc6 » (Url : <https://www.unil.ch/cemep/home/menuintst/recherche/clerc6.html>), mise en ligne par Claire-Marie Schertz.

13 Meizoz, Jérôme, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève 2007.

14 Burghgraeve, Delphine, Mühlethaler, Jean-Claude, et Schertz, Claire-Marie, Introduction. Figure, posture, *ethos* à l'épreuve de la littérature médiévale, dans : *Un Territoire à géographie variable. La communication littéraire au temps de Charles VI*, éd. par Mühlethaler, Jean-Claude et Burghgraeve, Delphine, Paris 2017, pp. 9-51, voir 23 (tableau adapté pour le présent article).

Figuratif 1	Figure-écran / le « double »	Un individu historique, biblique ou fictif, une personnification, un animal emblématique ou un type d'artiste/artisan	Aristote, Ovide, Térence, Merlin, Minerve, Pygmalion, Job, Moïse, David, la Sibylle, Othea, Hypocrisie, Vérité, Nature, le faucon, le rossignol, le cygne...
-------------	------------------------------	---	--

À la lecture du tableau (du bas en haut), on pourrait avoir l'impression qu'un auteur construit son image en toute liberté, choisissant ses doubles et les postures qui lui conviennent. Tel n'est évidemment pas le cas : pour individuelle ou, plutôt, individualisante qu'elle soit, son image est conditionnée par les conventions littéraires de son époque et les attentes du public, que l'auteur ne saurait négliger, s'il veut être lu ou écouté. Conquérir l'auditoire, obtenir sa *benevolentia* (comme l'enseigne la rhétorique antique),¹⁵ « c'est avant tout prendre en compte sa *doxa* », ¹⁶ autrement dit ses opinions dominantes et son bagage culturel, faute de quoi il manque au texte l'aura¹⁷ qui suscite l'intérêt du public. D'où l'importance de l'*imitatio* dans la démarche de l'auteur médiéval et, corollairement, sa tendance à puiser – en ce qui concerne les « figures-écrans » – dans un répertoire consacré. Il puise dans la mythologie et la Bible, se projette dans des Vertus personnifiées ; il recourt à un bestiaire symbolique, s'identifiant, dans le domaine lyrique, plus particulièrement aux oiseaux¹⁸ et leur chant. Au niveau des « postures », le poète qui, à la fin du Moyen Âge, est considéré comme un *facteur* (celui qui fait), se reconnaît dans certains types d'ouvriers : il fait valoir sa *technè*, celle qu'enseignent les arts de la seconde rhétorique, d'Eustache Deschamps (fin xiv^e) à Pierre Fabri (début xvi^e). Des troubadours à Dante,¹⁹ le forgeron²⁰ – le *fabbro* – est une figure emblématique du *labor limae* poétique ; à l'époque de Charles v, Jean Le Fèvre exploite « l'image du forge-

15 Voir, p. ex., Quintilien, *Instit. orat.*, IV, 1, 5.

16 Amossy, Ruth, *L'Argumentation dans le discours*, Paris 2006 (2^e éd.), p. 44.

17 Voir Schwarze, Michael, *Inszenierte (Ko-)Autorschaft und imitative Autorisierung im « Voir Dit » von Guillaume de Machaut*, dans : *Autorschaft und Autorität in den romanischen Literaturen des Mittelalters*, éd. par Friede, Susanne, et Schwarze, Michael, Berlin/Boston, 2015, pp. 247–272, voir 257–258.

18 Cerquiglini-Toulet, Jacqueline, *La Question de l'auteur*, dans : *La Littérature française : dynamique & histoire I*, sous la dir. de Tadié, Jean-Yves, Paris 2007, pp. 54–76, voir 72–73.

19 Voir Roubaud, Jacques, *La Fleur inverse. L'art des troubadours*, Paris 2009 (2^e éd.), pp. 200–203.

20 La métaphore du forgeron est longuement développée par Geoffroy de Vinsauf : voir Tilliette, Jean-Yves, *Des mots à la Parole. Une lecture de la « Poetria nova » de Geoffroy de Vinsauf*, Genève 2000, pp. 129–134.

ron que recèle son surnom »²¹ au point d'en faire sa marque de fabrique. La posture est une forme de signature.

Dans l'élaboration de sa « majestueuse image » (Gourevitch), Pétrarque n'échappe pas à la règle. En témoigne le sonnet liminaire du <Canzoniere> : quand il écrit « al popol tutto / favola fui gran tempo » (v. 9–10), le chantre de Laure paraphrase un vers des <Amores>²² d'Ovide (*fabula, ne sentis, tota iactaris in Urbe*). Pour le lecteur qui reconnaît la citation, le <moi> n'adopte pas simplement le rôle de l'amoureux en butte à la moquerie générale : il comprend que Pétrarque inscrit dans son rondeau la trace d'une mémoire culturelle, donnant ainsi une dimension <monumentale>²³ à son <moi>. On a considéré la littérature médiévale comme « une vaste entreprise d'invention mémorielle ».²⁴ La remarque vaut également pour le <moi> lyrique, lequel se construit grâce à une opération de mise à jour : il émerge des souvenirs de lecture de l'auteur qui, par la posture choisie, les infléchit et leur donne une résonance nouvelle, personnelle.

La démarche de Pétrarque appelle plusieurs remarques. Contrairement à la plupart des auteurs étudiés dans le cadre du projet <Clerc6>, le poète italien joue sur l'implicite en ne livrant pas le nom de son <double>, Ovide. Il revient au lecteur de déduire de la citation que Pétrarque se pose en *magister amoris* de son temps. Le poète affirme ainsi la <littérarité> d'une entreprise que seul un public lettré appréciera à sa juste valeur. D'autre part, sa démarche révèle à quel point les frontières entre les trois étages de notre tableau sont poreuses. L'absence d'un <figuratif 1> explicite suscite d'emblée le faire interprétatif du lecteur. Mais, si le lecteur idéal (« chi intenda amore », v. 4) rêvé par l'auteur sait construire l'*ethos* à partir de la fugitive trace ovidienne, tel n'est pas le cas d'un lecteur peu familier des auteurs antiques.

Que lui dira alors le sonnet ? Marqué par sa culture chrétienne, le lecteur médiéval en aura probablement perçu les enjeux moraux, ceux qu'Augustinus met en évidence dans le dialogue heuristique qu'il mène avec Franciscus dans le <Secretum>, terminé par Pétrarque entre 1353 et 1358. La question de la fuite du temps et du *vanitas vanitatum* amène Augustinus à rappeler combien il est honteux d'être pointé du doigt par le *vulgus*.²⁵ Il tisse, lui, un lien avec les lamentations de Job²⁶ (30, 9 : *nunc in eorum canticum versus sum et factus sum eis proverbium*). En oppo-

21 Cerquiglini-Toulet (note 18), pp. 68–69.

22 Amores, III, 1, 21.

23 Sur l'aspect <héroïque et monumental> de la mémoire culturelle, voir Schlanger, Judith, La Mémoire des œuvres, Paris 2008 (1^e éd. 1992), p. 89.

24 Koble, Nathalie, et Séguy, Mireille, Passé présent poésie : un amour de loin, dans : Mémoire du Moyen Âge dans la poésie contemporaine, éd. par Koble, Nathalie, Mussou, Amandine, et Séguy, Mireille, Paris 2014, pp. 5–24, voir 8.

25 Secretum, éd. et trad. par Carrara, Enrico, Torino 1977, livre III, p. 166 : *Ad hec et illud cogita, quam turpe sit digito monstrari, et in vulgi fabulam esse conversum*.

26 Sur le culte voué à (saint) Job, *figura Christi*, à la fin du Moyen Âge, voir Sargent-Baur, Barbara N., Brothers of Dragons. *Job dolens* and François Villon, New York/Londres 1990, pp. 35–69.

sant à la citation ovidienne l'autorité de la Bible, Augustinus exhorte Franciscus à quitter sa vie frivole, l'incite à prendre le chemin d'une méditation salutaire. Au-delà des enjeux existentiels de ses remontrances, le maître à penser condamne la poésie amoureuse née dans l'effervescence de la jeunesse.

Lu à la lumière du <Secretum>, le sonnet liminaire place le <Canzoniere> sous un éclairage moral. L'*ethos* du chrétien souffrant et repentant n'efface pas pour autant la fascination pour Ovide, puisque Pétrarque n'a pas renoncé à écrire et faire connaître les poésies *in vita* et *in morte* de madonna Laura. En fin de compte, l'ouverture du recueil dit la tension entre deux *ethé*, livrant l'image d'une conscience déchirée, d'un poète pris entre deux feux. Au seuil du <Canzoniere>, le lecteur familier de l'œuvre de Pétrarque reconnaîtra le *dissidium*, l'instabilité entre les idéaux²⁷ qui a marqué de son sceau la vie et l'œuvre de l'auteur. Un individu se dessine dans la tension entre les deux voix qui habitent le <moi> du poète, celle d'Augustinus (l'appel de la raison) et de Franciscus (l'emprise de la passion). La conscience de la misère humaine (incarnée par Job), qui vient interroger les affres de l'amour (chantés par Ovide), finira par s'imposer. Sa présence dans le sonnet liminaire prépare le triomphe de la morale chrétienne dans la prière, sur laquelle se clôt le recueil, quand le <moi> implore la miséricorde de la Vierge.

L'*ethos* dominant qui se dégage à la lecture est largement tributaire des compétences individuelles du lecteur. Le courtisan féru de littérature ne lira pas le sonnet de la même manière qu'un clerc au regard sévère, enclin à condamner une écriture qu'il juge futile. Enfin, pour un lecteur de Baudelaire, le sonnet de Pétrarque prend une dimension supplémentaire: ce <moi> livré à la moquerie générale lui paraîtra étonnamment proche de l'albatros en butte aux vexations des marins. Pétrarque serait-il un poète maudit avant l'heure? Les enjeux moraux du sonnet liminaire, étrangers à Baudelaire, s'opposent à ce qu'on y voie un « plagiat par anticipation ».²⁸ Un constat, néanmoins, s'impose: une posture est susceptible de différentes interprétations et celles-ci évoluent au rythme des générations de lecteurs. Plus on s'éloigne du temps de l'écriture, plus l'*intentio lectoris*, marquée par son propre contexte culturel, tend à l'emporter sur l'*intentio auctoris* – au risque de réduire celle-ci au silence. Au XIX^e siècle, Théophile Gautier ou Théodore de Banville ont reconnu en François Villon et Charles d'Orléans des poètes maudits, actualisant ces deux auteurs dans un geste d'appropriation littéraire. Au XX^e siècle, pendant la Seconde Guerre mondiale, des auteurs ont tenté d'amener les œuvres anciennes « à répondre aux préoccupations de l'époque contemporaine et à leur insuffler une

27 Bistagne, Florence, Citations et sources antiques dans le <Secretum> de Pétrarque (prologue et livre 1), dans: Cahiers d'Études Italiennes 4 (2006), pp. 19–32, voir 19–20. Url: <http://journals.openedition.org/cei/612>.

28 Bayard, Pierre, Le Plagiat par anticipation, Paris 2009.

nouvelle vie » :²⁹ dans le « Choix des rondeaux » que Jean Tardieu publie en 1947, Charles d'Orléans est un double du poète moderne.

L'*ethos*, fruit du faire interprétatif des lecteurs, n'est donc ni une donnée stable ni univoque. Chacun le perçoit à travers les lunettes de son époque et de sa propre expérience, à moins qu'il ne consente l'effort de reconstruire, par une démarche de type académique, la situation d'énonciation initiale. Mais cela ne revient-il pas à mettre à distance le « moi » lyrique et, par conséquent, d'empêcher la poésie d'autant de parler « maintenant » ? « Poetry is now », postule Jacques Roubaud, qui n'a cessé de dialoguer avec le lyrisme médiéval, découvrant chez les troubadours et les grands rhétoriciens le même « caractère artisanal de la poésie »³⁰ que dans les compositions de l'Oulipo :

On ne peut saisir un poème que comme cela, comme s'il était prononcé (lu, ce qu'on voudra, ce n'est pas la question) maintenant; composé et perçu maintenant. (Remarque n° 843³¹ : cf. n° 194)

Si nous adoptons la position (radicale) de Jacques Roubaud, cela revient à dire que le travail intellectuel et, plus généralement, l'érudition menacent la position de liberté du lecteur, grâce à laquelle celui-ci se met émotionnellement au diapason d'un poème ancien pour le goûter dans son immédiateté. Il paraît plus difficile de se projeter (de se reconnaître) dans un « moi » historiquement ancré; à l'inverse, un « moi » indéterminé représente un de ces « blancs » textuels qui, selon la conception de Pierre Reverdy,³² laissent « assez de marge aux générations suivantes » pour qu'elles puissent « déposer » dans les poésies « autant et même plus de substance qu'elles pouvaient en extraire elles-mêmes ».

Actualisantes ou non, les différentes lectures du sonnet liminaire du « Canzoniere » se rejoignent sur un point. Qu'il soit perçu en nouvel Ovide, en Job mis à l'épreuve, en amoureux transi ou en poète maudit, Pétrarque affirme toujours sa « singularité », s'opposant au *vulgus* ignare. Tel est l'enjeu majeur de toute posture : l'auteur s'en sert pour affirmer sa place dans le champ littéraire, hier comme aujourd'hui.³³ Ceci est particulièrement perceptible, quand un poète participe à un, voire à plusieurs réseaux, que ce soit sur la toile ou, jadis, dans les recueils manuscrits et les anthologies imprimées. Voilà le corpus auquel nous proposons de mesu-

29 Lucken, Christopher, Charles d'Orléans, Jean Tardieu et le « Cri de la France », dans : *Mémoire du Moyen Âge dans la poésie contemporaine* (note 24), pp. 47-70, voir 50.

30 Roubaud, Jacques, *Poétiques remarques*, Paris 2016, p. 74, remarque n° 803.

31 Ibid., p. 78. Dans la remarque 844, il évoque « la chanson de la fleur inverse de Raimbaut d'Orange ». « La Fleur inverse » est aussi le titre de l'essai que Roubaud a consacré à l'art des troubadours (voir note 19).

32 Reverdy, Pierre, *Présent du poète à la postérité*, dans : *Cette émotion appelée poésie. Écrits sur la poésie (1932-1960)*, Paris 1974, pp. 111-118, voir 112-113.

33 Voir Meizoz, Jérôme, *La Fabrique des singularités : postures littéraires II*, Genève 2011.

rer les difficultés qui surgissent, quand on tente de reconstruire l'*ethos* d'un poète en partant des figures-écrans et des postures.

La démarche, intuitive, va de soi pour le lecteur <moyen> de Simenon, prêt à reconnaître l'auteur bienveillant derrière la figure de Maigret.³⁴ Tel n'est pas le cas du critique littéraire convaincu, à la suite de Rimbaud, que « je est un autre ». À ses yeux, le <moi> lyrique « est essentiellement défini par son caractère problématique, voire hypothétique, et par la difficulté, précisément, à le fixer et à l'identifier ». ³⁵ Le pronom <je> est un « terme voyageur, une position à l'égard de laquelle plusieurs énonciateurs virtuels sont substituables l'un à l'autre ». ³⁶ Ce flottement inscrit dans la langue, qui fait de l'identité un jeu ouvert, se révèle fécond en poésie : il ouvre la porte à une lecture sans cesse renouvelée, au fil des siècles et au rythme des modes. Sans elle, Jean Tardieu n'aurait pas été sensible à la voix de Charles d'Orléans (celle du sujet lyrique), alors que la vie (de l'individu historique) était sans intérêt à ses yeux. L'*ethos* se construit à partir du seul texte, à travers la perception subjective du <moi> par le lecteur. Cela vaut pour les pièces lyriques modernes et contemporaines, plus encore pour les poésies du lointain Moyen Âge, souvent anonymes. Il y a peut-être un avantage à ne pas trop en savoir sur l'identité de leurs auteurs ; notre approche des textes anciens n'est pas tributaire du battage médiatique dont jouissent aujourd'hui certains écrivains.

I. <Erlebnislyrik> et <Rollenlyrik>

Nous n'insisterons pas ici sur le célèbre manuscrit personnel (BnF, fr. 25458) de Charles d'Orléans, largement étudié. Rappelons seulement que chaque poème y est précédé du nom de son auteur ; à première vue, la démarche s'apparente à celle des <Cent Nouvelles nouvelles> bourguignonnes, où chaque récit est attribué à un devisant. Les deux recueils, contemporains, offrent en effet l'image d'un cercle de courtisans qui écoutent / lisent les récits ou poésies des autres, puis interviennent à leur tour, racontant une nouvelle ou écrivant une poésie de leur cru. Mais il y a une différence qu'on ne saurait négliger. Dans les <Cent Nouvelles nouvelles>, l'attribution des récits à Philippe le Bon et son entourage paraît largement fictive et le nom ne désigne pas l'auteur de la nouvelle, mais le récitant ; en revanche, la présence des noms dans le recueil de Blois sert à garantir l'authenticité des ballades et rondeaux (parfois autographes) à la guise d'une signature.³⁷ Le prince de Blois attendait de ses amis et visiteurs qu'ils démontrent leur « facility in manipulating

34 Citation en exergue.

35 Combe, Dominique, La Référence dédoublée. Le sujet lyrique entre fiction et autobiographie, dans : Figures du sujet lyrique, éd. par Rabaté, Dominique, Paris 1996, pp. 39–63, voir 49.

36 Ricoeur, Paul, Soi-même comme un autre, Paris 1990, p. 65.

37 Jeay, Madeleine, Poétique de la nomination dans la lyrique médiévale, Paris 2015, pp. 187–192.

courtly convention or social circumstance»³⁸ ; en même temps, il s'agissait pour chaque auteur de se démarquer au sein de ce recueil à caractère dialogique, riche en reprises, citations et clins d'œil adressés aux membres de la coterie.³⁹ La posture est donc conditionnée par le contexte, celui d'un manuscrit conçu comme un espace de jeu,⁴⁰ un lieu qui garde la mémoire d'un passetemps curial. La présence d'un nom propre, expression d'une auctorialité affichée,⁴¹ nous permet de considérer que le choix d'une posture constitue un indice, à partir duquel il est possible de remonter à l'*ethos* du poète.

Le lyrisme d'inspiration courtoise s'ouvrirait-il à l'«*Erlebnislyrik*», c'est-à-dire à la subjectivité d'un «moi» qui, nourrie de l'expérience personnelle, serait ancrée dans un vécu, de manière à garantir l'authenticité et l'originalité du chant poétique ? Pour Wilhelm Dilthey,⁴² suivi sur ce point par le médiéviste Ernst Robert Curtius,⁴³ ce type de lyrisme n'émerge qu'avec Goethe et Schiller, tandis que la «*Rollenlyrik*» – le lyrisme conçu comme jeu de rôles – marque de son sceau les époques antérieures. Une telle vision de l'évolution littéraire est certainement trop linéaire, trop réductrice aussi. Dès le xiv^e siècle, Guilhem Molinier considère dans ses «*Leys d'Amors*» que la poésie courtoise est «l'expression de la subjectivité, à travers celle du désir».⁴⁴ Dans les chansons des trouvères, Michel Zink a retracé «le point de vue d'une conscience» où s'inscrit une «subjectivité individuelle» qui n'a rien, précise-t-il, d'une «effusion spontanée».⁴⁵ Ce n'est donc pas encore de l'«*Erlebnislyrik*» à proprement parler : si le poème médiéval est le lieu où s'exprime la pensée (voire l'émotion) de l'auteur, il ne se veut pas, comme le poème moderne,

38 Taylor (note 7), p. 145.

39 Voir Armstrong, Adrian, *The Virtuoso Circle. Competition, Collaboration, and Complexity in Late Medieval French Poetry*, Tempe 2012, chap. 3 : «*Princely Research: Charles d'Orléans and His Coterie*» (pp. 71–116).

40 Voir Cayley, Emma, *Polyphonie et dialogisme : espaces ludiques dans le recueil manuscrit à la fin du Moyen Âge*, dans : *Le Recueil au Moyen Âge. La fin du Moyen Âge*, éd. par Van Hemelryck, Tania, et Marzano, Stefania, Turnhout 2010, pp. 47–60, voir 47–54.

41 C'est la manifestation de l'auctorialité la plus fréquente au Moyen Âge : voir Friede, Susanne et Schwarze, Michael, *Einführung*, dans : *Autorschaft und Autorität in den romanischen Literaturen des Mittelalters* (note 17), pp. 1–12, voir 3 : ils parlent de «*namentlich markierte Autorschaft*».

42 Dilthey, Wilhelm, *Das Erlebnis und die Dichtung*, Göttingen 2005, pp. 127–130 (1^{re} éd. 1905). – Voir la mise au point de Martínez, Matías, *Das lyrische Ich. Verteidigung eines umstrittenen Begriffs*, dans : *Autorschaft. Positionen und Revisionen*, éd. par Detering, Heinrich et Fohrmann, Jürgen, Stuttgart/Weimar, 2002, pp. 376–389.

43 Curtius, Ernst Robert, *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin*, trad. par Bréjoux, Jean, Paris 1956 (1^{re} éd. 1948), II, pp. 152–153. – Sur l'influence de Dilthey, voir Gorceix, Paul, *Wilhelm Dilthey : la notion d'« expérience vécue » et la critique littéraire française*, dans : *La Licorne*, 1981, mis en ligne le 5 juin 2014, Url : <https://licorne.edel.univ-poitiers.fr:443/licorne/index.php?id=5962>.

44 Zink, Michel, *La Subjectivité littéraire*, Paris 1985, p. 71.

45 *Ibid.*, p. 8.

la « manifestation, par et dans le texte, du poète lui-même ». ⁴⁶ La présence d'une subjectivité individualisante au sein de la « Rollenlyrik » amoureuse offre néanmoins les prémices d'une singularité en train d'émerger.

L'intrusion du vécu, du monde extérieur, s'affirme à partir du XIII^e siècle, orientant le lyrisme vers « une valorisation subjective du *je* » ⁴⁷ surtout dans la poésie non chantée, celle d'un Rutebeuf ou d'un Villon. « Rollenlyrik » et « Erlebnislyrik » existent côte à côte ou se combinent, ⁴⁸ rendant délicate l'interprétation d'une poésie. Dans le manuscrit personnel de Charles d'Orléans, le lecteur tombe tour à tour sur des poésies qui font allusion à des événements dans la vie du duc – on a parlé de « journal intime », ⁴⁹ de « minutier de l'existence » ⁵⁰ – et sur des poésies qui tiennent du jeu de société. Une telle ouverture au vécu n'étonne pas dans la mesure où déjà le Moyen Âge a connu la tentation d'une lecture biographique de la poésie. Ainsi, les *accessus ad auctores* donnent des précisions concernant la vie de l'auteur, ⁵¹ lesquelles sont censées éclairer l'œuvre; les *vidas* et les *razos* des troubadours construisent la vie (imaginaire) des poètes à partir d'indices glanés dans les *canos*. Il y a surtout l'exemple de la « Vita nuova »: Dante place dans son « libro della memoria » ⁵² trente-et-un textes de jeunesse dans le cadre narratif d'une autobiographie idéalisée, informant lecteurs et lectrices des conditions, dans lesquelles les compositions ont vu le jour. Nous ne saurions rouvrir ici ces dossiers, trop vastes, pour en dégager les manifestations et les enjeux d'une « Erlebnislyrik » médiévale. Un exemple tiré du « Decameron » de Boccace suffira à illustrer notre propos.

Chaque journée du « Decameron » se termine par une chanson qui suscite parfois des commentaires de la part des membres de la « brigata ». La clôture de la septième journée retiendra notre attention. Après avoir écouté la chanson de Filomena, les jeunes gens décèlent l'écho d'un – pour nous invérifiable – vécu subjectif sous la voile de la fiction courtoise:

Estimar fece questa canzone a tutta la brigata che nuovo e piacevole amore Filomena stringesse. ⁵³

46 Vaillant, Alain, *L'Histoire littéraire*, Paris 2012 (1^e éd. 2010), p. 327.

47 Zumthor, Paul, *Langue, texte, énigme*, Paris 1975, p. 189, qui commente la « Griesche d'hiver » de Rutebeuf.

48 Comme le rappelle Müller, Ulrich, « L'Auteur est mort, vive l'auteur ». *Love in Poetry and Fiction*, dans: *Discourses on Love, Marriage, and Transgression in Medieval and Early Modern Literature*, éd. par Classen, Albrecht, Tempe 2004, pp. 181–188, voir 185–188.

49 Planche, Alice, *Le « Livre de Pensée » de Charles d'Orléans est-il un journal intime ?*, dans: *Razo 10 (1990: Biographie et autobiographie)*, pp. 97–110.

50 Charles d'Orléans, *En la forêt de longue attente et autres poèmes*, éd. et trad. par Gros, Gérard, Paris 2001, p. 27 (préface).

51 Voir Olsen, Birger Munk, *Accessus to Classical Poets in Twelfth Century*, dans: *The Classics in the Medieval and Renaissance Classroom*, éd. par Feros Ruys, Juanita Ward, John O., et Heyworth, Melanie, Turnhout 2013, pp. 131–141.

52 Voir les contributions d'Albert Russell Ascoli et Roberto Leporatti dans le présent volume.

53 Boccace, *Decameron*, éd. par Branca, Vittore, Milano 1990 (1^e éd. 1985), p. 631.

(Après cette chanson, toute la compagnie estima que Filomena était prise dans les lacs d'un nouvel et plaisant amour.)

Mais Filomena chante-t-elle une chanson de son cru ou s'agit-il d'une chanson d'un autre auteur ? Le texte ne le précise pas. Or, les deux possibilités sont envisageables : à la fin de la troisième journée, Lauretta avait demandé à ne pas chanter, jugeant que ni ses propres compositions ni celles d'autrui – du moins celles qu'elle avait en mémoire – ne convenaient à la situation. Le flou entretenu par Boccace à la fin de la septième journée interpelle : si Filomena est l'auteure de la chanson, la fiction courtoise s'ouvre à l'aveu intime, du moins pour un public qui connaît personnellement la poétesse. Si Filomena ne l'est pas, cela signifie que le « moi » lyrique ne renvoie pas nécessairement à son auteur-e, comme c'est le cas quand Christine de Pizan déclare écrire d'*autrui sentement*,⁵⁴ laissant entendre que le texte ne reflète pas sa propre disposition affective, mais celle du commanditaire. Dans le « Decameron », en l'absence d'un savoir extratextuel sur l'auteur-e, le « moi » lyrique peut être perçu par le lecteur-interprète comme une figure dans laquelle se projeter, à condition toutefois qu'il ou elle se reconnaisse dans les émotions exprimées. Mise à part l'opposition masculin/féminin, qui restreint les possibilités d'identification, le « moi » apparaît comme une case vide que peuvent occuper, aux yeux du public, l'auteur-e ou l'interprète. Le fait que le premier soit absent au moment de la performance – comme il l'est, *a fortiori*, lors d'une lecture individuelle (oralisée ou silencieuse)⁵⁵ – contribue au brouillage entre les instances, de sorte qu'on en vient à se demander qui se cache derrière le « moi ». Faut-il conclure, avec Paul Zumthor,⁵⁶ que le « moi », « axe référentiel du discours », « n'a d'existence que grammaticale » ? Qu'il désigne « purement et simplement le locuteur, c'est-à-dire le chanteur (que l'on peut supposer variable) de la chanson » ? Le linguiste Daniel Gollut⁵⁷ est plus radical encore : le sujet lyrique – « pur emblème d'énonciation » – n'appartient à personne, de sorte qu'il ne renverrait ni à l'auteur-e, ni à l'interprète, ni au lecteur ou la lectrice. Un poème ne pourrait donc être récité et jugé que pour lui-même. Si le brouillage des instances parle en faveur de cette thèse (nous y reviendrons), la réaction des jeunes gens du « Decameron » s'y oppose : elle témoigne du besoin – largement partagé par le public d'aujourd'hui – de doter le « moi » lyrique d'une

54 Christine de Pizan, *Le Livre du duc des vrais amants*, éd. et trad. par Demartini, Dominique, et Lechat, Didier, Paris 2013, v. 7. Voir aussi Dante, *Vita nuova*, éd. par Gorni, Guglielmo, Torino 1996, p. 185 : [...] *propuosi di fare un sonetto nel quale mi lamentasse alquanto, e di darlo a questo mio amico, acciò che paresse che per lui l'avessi facto*. (Nous soulignons).

55 Sur l'émergence de la lecture individuelle à la fin du Moyen Âge, voir Haug, Hélène, *Le Passage de la lecture oralisée à la lecture silencieuse : un mythe ?*, dans : *Le Moyen Français* 65 (2009), pp. 1–22.

56 Zumthor (note 47), respectivement pp. 171, 181 et 185.

57 Gollut, Jean-Daniel, *La Parole vive : remarques sur l'énonciation du poème lyrique*, dans : *Le Sens du style*, Lausanne 2008, pp. 103–117, voir 117.

identité, de le singulariser en arrimant le texte à un nom propre et, par-delà, à un vécu possible.

Quoi qu'il en soit, la reconstruction de l'*ethos* d'un-e auteur-e est une voie semée d'embûches. Il faut tenir compte du contexte socio-culturel, des contraintes formelles (génériques), des attentes du ou des publics, du brouillage du « moi » dans l'écriture lyrique, bref de tous les paramètres que notre tableau ne saurait visualiser. C'est ce que nous aimerions illustrer plus concrètement en nous penchant sur un poète qui n'a guère eu les faveurs de la critique : Blosseville.

II. Blosseville : un poète en ses réseaux

Blosseville⁵⁸ a pour nous l'avantage d'être présent dans plusieurs recueils. Le « noble escuier »⁵⁹ fait une fugitive apparition dans le manuscrit personnel de Charles d'Orléans avec un seul rondeau. En revanche, il est le concepteur⁶⁰ et l'auteur principal du manuscrit BnF, nouv. acq. fr. 15771, auquel il contribue avec vingt-huit textes ;⁶¹ enfin, on trouve deux de ses poésies dans « La Chasse et le Départ d'Amours » imprimé par Antoine Vérard à Paris en 1509. Or, l'image de cet auteur largement inconnu, que le lecteur se construit à partir des différents recueils, varie de l'un à l'autre. Blosseville ne se met pas en scène de la même manière, quand il est de passage à la cour de Charles d'Orléans ou quand il conçoit sa propre anthologie. Il se profile alors, note Mathias Sieffert,⁶² en compilateur avisé, désireux de diffuser la poésie orléanaise qu'il apprécie ; il fait figure de passeur et, corollairement, de penseur de réseau. Blosseville recycle en effet un certain nombre de poésies tirées du recueil aurélien en les insérant dans son anthologie où elles côtoient des compositions qui ne figurent pas dans le manuscrit personnel de Charles d'Orléans. Quant à l'édition de Vérard, elle témoigne de la réception différée de Blosseville : ses deux rondeaux y

58 Sur l'identité de ce poète, voir l'introduction de Barbara L. Inglis à son édition : Une nouvelle collection de poésies lyriques et courtoises du xv^e siècle. Le manuscrit B.N. nouv. acq. fr. 15771, Paris 1985, pp. 15–69, voir 19–24.

59 C'est ainsi qu'Antoine de Guise qualifie Blosseville dans un rondeau qu'il lui adresse (Rondeaux et autres poésies du xv^e siècle, éd. par Raynaud, Gaston, Paris 1889, p. 105, n^o CXXIII).

60 Voir Taylor (note 7), pp. 183–185. On consultera avec profit le tableau (pp. 177–182) qui donne une vue d'ensemble des poésies contenues dans le manuscrit.

61 Un nombre important de poésies de Blosseville se trouve dans deux autres recueils dont il ne sera pas question ici : le BnF, fr. 1719 (Au grey d'Amours... [Pièces inédites du manuscrit Paris, Bibl. nat. fr. 1719], éd. par Féry-Hue, Françoise [Le Moyen Français 27–28], Montréal 1991) ; le BnF, fr. 9223 (Rondeaux et autres poésies du xv^e siècle [note 59], apparenté à la collection éditée par Barbara Inglis)

62 Sieffert, Mathias, L'Écriture de la voix. Poétique du rondeau sans musique à la fin du Moyen Âge (1350–1465), thèse dirigée par Mühlethaler, Jean-Claude, et Szkilnik, Michelle, soutenue le 25 juin 2018 (à paraître aux Classiques Garnier), p. 504. À la p. 506, on trouve un tableau des pièces empruntées au manuscrit ducal dans le BnF, nouv. acq. fr. 15771.

sont soumis à un regard extérieur, celui d'un lecteur-éditeur qui n'a jamais rencontré le poète et recycle ses pièces sans même mentionner le nom de l'auteur.

II.1 Blosseville à la cour de Blois

Dans le manuscrit personnel du duc, le rondeau de Blosseville («Ma tresbelle, plaisante seur») fait suite à un rondeau de Pierre de Brézé («Ma fille de confession») et à la réponse que lui donne Charles d'Orléans⁶³ («Beau Pere! benedicite»). Les trois rondeaux miment la confession d'une Belle Dame sans merci qui, en digne héritière de l'héroïne d'Alain Chartier, fait languir son loyal amant. L'échange tient du jeu à la fois social et littéraire. Les trois rondeaux sont écrits de la même main;⁶⁴ en plus, une vague trame narrative les rattache les uns aux autres en faisant alterner voix féminine (la dame) et masculine (le confesseur). Vu l'aspect théâtral de la séquence, on peut se demander si elle n'était pas destinée à être récitée devant un public choisi, les trois rondeaux se lisant comme un «sketch». L'aurait-on représenté en 1458, date que Pierre Champion⁶⁵ avance pour le rondeau de Blosseville,⁶⁶ alors de passage à Blois avec Pierre de Brézé? Cela est possible, voire plausible, mais n'affecte guère la lecture des trois pièces : l'ancrage dans un contexte historique précis ne nous aide pas vraiment à remonter à l'*ethos* de chacun des trois auteurs. Trop fort est l'aspect de mise en scène (concertée?), caractéristique de la «Rollenlyrik», auquel s'ajoute – brouillage supplémentaire – le fait que l'opposition masculin/féminin ne permet pas de distinguer les poètes qui sont, tous, des hommes.

Quelques indices permettent néanmoins de se faire une idée, aussi vague soit elle, de l'*ethos* de Blosseville. La disposition des trois compositions sur la page en est un : dernier venu, le rondeau de Blosseville vient se greffer sur l'échange entre Charles d'Orléans et Pierre de Brézé dont le rondeau figure, seul, à la page 489.⁶⁷ Il faut tourner le feuillet pour découvrir, au verso, la «Response d'Orlians au senechal» (p. 490), puis la composition de Blosseville dans la moitié inférieure de la même page. Par la place réservée à son rondeau, celui-ci ne se trouve pas, d'un point de vue visuel, à égalité avec ses nobles interlocuteurs. Que son nom, ajouté ultérieurement, soit rejeté dans la marge gauche au lieu de précéder le rondeau, est peut-être significatif à cet égard, même si le manque d'espace suffit à expliquer l'emplacement inhabituel. En même temps, le respect de la hiérarchie sociale s'inscrit jusque dans

63 Nous citons d'après Poetry of Charles d'Orléans and His Circle. A Critical Edition of BnF MS. fr. 25458, Charles d'Orléans's Personal Manuscript, éd. par Fox, John, et Arn, Mary-Jo, Tempe 2010 : il s'agit des pièces R382, R383 et R384.

64 Champion, Pierre, Le Manuscrit autographe des poésies de Charles d'Orléans, Genève 1975 (1^{re} éd. 1907), p. 78.

65 Id., Vie de Charles d'Orléans (1394–1465), Paris 2010 (3^e éd.), p. 629.

66 Pour Sieffert (note 62), p. 506, c'est le *terminus a quo* du BnF, nouv. acq. fr. 15771.

67 Le manuscrit peut être consulté sur le site «Gallica» de la Bibliothèque Nationale de France. Url : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b105325836.r=fran%C3%A7ais%2025458?rk=42918;4>.

le texte de Blosseville, car celui-ci y rend hommage aux deux seigneurs, s'ingéniant à plaire à l'un comme à l'autre :

- Dans la logique de l'échange, il reprend le rôle du confesseur dans lequel s'est glissé Pierre de Brézé. Par ses choix formels, Blosseville renforce ce lien : il respecte en effet la forme du rondeau cinquain choisie par le grand sénéchal de Normandie. Comme Charles d'Orléans, il emprunte à Pierre de Brézé les rimes en *-ion*, mais aussi celles en *-ance* (absentes du rondeau ducal). En revanche, il se démarque des deux seigneurs en choisissant une rime en *-eur* pour le refrain.
- Blosseville s'inspire également de la composition du duc. À l'incipit *Beau Père ! benedicite* font écho ses deux premiers vers : *Ma tresbelle, plaisante seur, / confiteur du bon du cuer*. Il y a, d'un côté, la reprise de l'adjectif *beau* et, de l'autre, le recours au latin, favorisé par le vocabulaire religieux qui ponctue les trois rondeaux (*penitence, penance, devocion, absoudray*). Le mélange du latin et du français, l'application aussi du registre religieux à une thématique courtoise témoignent de l'intention parodique qui sous-tend l'échange. Contrairement au poème d'Alain Chartier, où la Dame reste inflexible, déclenchant le scandale⁶⁸ que l'on sait, la Dame avoue humblement sa faute sous la plume de Charles d'Orléans. Blosseville enfonce le clou en promettant l'absolution (v. 7) à son interlocutrice fictive. Loin de prendre au sérieux la crise de la courtoisie dénoncée par Alain Chartier, les trois seigneurs y trouvent un prétexte pour amuser la galerie grâce à une mise en scène qui prête à rire. C'est de la « Rollenlyrik » dans toute sa splendeur, source de divertissement pour un groupe d'auditeurs choisis, férus de littérature. Ce qu'illustre l'échange entre les trois seigneurs, c'est la fonction sociale qu'a, entre autres, le lyrisme à la cour ducale.

En fin de compte, Blosseville adopte une posture qui le rapproche plus de Charles d'Orléans que de Pierre de Brézé. L'*ethos* ludique triomphe chez Blosseville et sous la plume du prince ; le sénéchal évoque en revanche la « Passion » du Christ (v. 12), laissant la porte ouverte à une lecture où le refus d'amour ne serait pas traité à la légère. Ni le duc ni Blosseville n'exploitent le registre sérieux. Si ce dernier, dans son rôle de confesseur, est disposé à donner l'absolution à la Dame, il le fait en demandant que *doulce serez envers tous* (v. 8) – avant même d'évoquer *l'amant qui se meurt par vous* (v. 11). D'une question d'amour, Blosseville fait une question de bienséance, d'*urbanitas* curiale. Le glissement, subtil, le distingue aussi bien de Charles d'Orléans que de Pierre de Brézé. Faut-il y reconnaître l'*ethos* d'un poète courtisan ? Telle est la question, avec laquelle nous abordons le recueil personnel de Blosseville.

68 Voir McRae, Joan E., *A Community of Readers: The Quarrel of the « Belle Dame sans mercy »*, dans : *A Companion to Alain Chartier, Father of French Eloquence*, éd. par Delogu, Daisy, McRae, Joan E., et Cayley, Emma, Leiden/Boston 2015, pp. 200–222.

II.2 Blosseville en son anthologie (BnF, nouv. acq. fr. 15771)

Dans le manuscrit personnel de Charles d'Orléans, le rondeau de Blosseville vient se greffer sur les deux rondeaux antérieurs. Étonnamment, la même position en retrait, respectueuse de la hiérarchie, caractérise ses poésies dans sa propre anthologie. Son premier rondeau n'est que le dixième du recueil et, là encore, il s'agit d'une réponse au rondeau qui précède, dû à « Jehan, monseigneur de Lorraine ». ⁶⁹ Là encore, le ton est au badinage : à la question du fils de René d'Anjou – *Qui veult de dame a moy changier ?* (refrain) –, Blosseville répond par l'affirmative, jugeant qu'il sera gagnant au troc. *Je change a vous se c'est vostre voulloir* (refrain) marque son entrée dans le jeu proposé par son noble interlocuteur qui se présente – comme Blosseville à sa suite – sous les traits d'un amant malheureux. Voilà encore un bel exemple de « Rollenlyrik », d'une poésie conçue comme passetemps entre personnes appartenant au même milieu socio-culturel !

Dans la mesure où (comme déjà dans le recueil de Charles d'Orléans) Blosseville se pose en adepte d'une poésie ludique, on est tenté d'y voir sa marque de fabrique. Mais son rondeau, bien que le premier de sa plume, fonde d'autant moins un *ethos* qu'il est conditionné par le contexte immédiat. Or, le contexte change au fil des feuillets et le ton varie au rythme des compositions : registre sérieux et registre ludique alternent dans l'anthologie qui s'ouvre ⁷⁰ sur un rondeau consacré au célèbre thème de la *forest de Longue Actente*. Étonnamment, il ne s'agit pas d'une composition de Charles d'Orléans, mais d'un rondeau cinquain de son épouse, Marie de Clèves. Même si nous savons combien la duchesse, poétesse à ses heures, a joué un rôle de mécène, ⁷¹ la question se pose : pourquoi cet hommage de Blosseville à Marie de Clèves ? Plutôt que d'y voir un hommage à la cour de Bourgogne, ⁷² d'où vient la duchesse, nous y reconnaissons une exaltation de la voix féminine dans sa fonction inspiratrice. D'un côté, le rondeau de Marie de Clèves annonce la présence d'autres poétesse dans le recueil (Jehanne Filleul, Jammette de Nesson) ; de l'autre, il inaugure une thématique courtoise traitée sur le mode dysphorique, laquelle sert de point de départ à sept rondeaux ⁷³ construits sur le même refrain et disséminés dans le recueil. À la fin de cette série, on trouve trois rondeaux transcrits l'un à la suite de l'autre (n^{os} LX–LXII) : le premier est de Fredet, favori du duc, les deux autres

69 Le Manuscrit B.N. nouv. acq. fr. 15771 (note 58), n^o ix. Tout numéro (citation) renvoie à cette édition.

70 Sur l'ouverture du recueil, voir Sieffert (note 62), p. 507. On trouvera dans cette étude une analyse détaillée de l'« anthologie créative » de Blosseville (pp. 497–531).

71 Voir Müller, Catherine M., Marie de Clèves, poétesse et mécène du xv^e siècle, dans : *Le Moyen Français* 48 (2001), pp. 57–76.

72 Comme le pense Mathias Sieffert (note 62), p. 507.

73 Il s'agit des n^{os} xxvi, xxxiii, xlii, lx, lxi et lxii. Nous y ajoutons le rondeau xx, de Monseigneur de Rays, considérant qu'il s'agit d'une variante de la même métaphore : *Mys en exil en la forest de Deuil*. – Voir aussi le n^o xxviii, *En la montagne de Tristesse* (Robinet le Senescal), refrain également utilisé par Blosseville (n^o xlvi).

de Charles d'Orléans lui-même. Dans l'anthologie de Blosseville, le prince *suit* son épouse sur la voie qu'elle a ouverte. En même temps, par le fait qu'il clôt la série, le duc se trouve lui aussi dans une position marquée, offrant *a posteriori* sa caution à l'émulation entre les différents poètes. Les deux époux apparaissent comme les figures tutélaires de la série et, nous le verrons, de l'anthologie tout entière. Par la disposition des pièces dans le recueil, Blosseville crée ce qu'on pourrait appeler un *ethos* princier, qui valorise le couple ducal.

Cet *ethos* princier, que nous ne pouvons qu'inférer dans l'anthologie de Blosseville, marque en revanche de son sceau la première partie (rédigée en Angleterre) du recueil personnel de Charles d'Orléans. À deux reprises, ce grand seigneur fait état de son éminent statut social, suggérant une identité entre son «moi» lyrique (qui évolue dans un cadre allégorique) et la personne historique. Dans la «Retenue d'Amours», il prend – avec une bonne dose d'auto-ironie – le masque du néophyte timide au point de ne pas oser adresser la parole au dieu d'Amour. C'est à Jeunesse qu'il revient d'annoncer «Charles, Duc d'Orliens»,⁷⁴ puis de présenter le jeune homme *sailly de la maison de France* (v. 166), fils de ce duc Louis d'Orléans (v. 171–174) qui a, jadis, si bien servi Amour. Plus tard, dans le «Songe en Complainte», au moment de quitter définitivement le service du dieu, le prince signe en toutes lettres (*Le bien vostre, Charles, duc d'Orlians*)⁷⁵ et en revendiquant son titre dans la missive qu'il adresse à Amour.

La personne que laisse entrevoir le «moi» dans les deux brefs récits allégoriques de Charles d'Orléans, n'est pas – comme dans la poésie moderne, telle qu'elle se conçoit essentiellement depuis Hegel⁷⁶ – le poète,⁷⁷ mais le prince issu d'un lignage prestigieux. Blosseville est sensible à l'aura aristocratique du couple ducal : les titres de *Monseigneur d'Orléans* et de *Madame d'Orléans*, qui introduisent leurs rondeaux respectifs, fonctionnent comme des signaux, une garantie de qualité pour une anthologie personnelle, laquelle mime les échanges poétiques au sein d'une cour réelle. Blosseville ne se soucie pas de rendre présent l'auteur derrière le sujet énonciateur ; sa démarche est dictée par la logique du recueil et témoigne à quel point l'*ethos* de «ses» auteurs est tributaire de son point de vue de lecteur et éditeur. Son attitude ne diffère pourtant guère de celle d'un lecteur quelconque, qui

74 Poetry of Charles d'Orléans and His Circle (note 63), p. 8, v. 114.

75 Ibid., p. 172, v. 549.

76 Sur la conception hégélienne de la poésie, voir Puff, Jean-François, Fuir l'asphyxie : ressources du concept de subjectivation en poésie, dans : Fabula, Atelier littéraire : elle sert de point de départ à sa discussion de «L'Herméneutique du sujet» de Michel Foucault et de «La Fleur inverse» de Jacques Roubaud (Url : https://www.fabula.org/atelier.php?Poésie_et_subjectivation, dernière mise à jour le 8 mars 2010).

77 Vaillant (note 45), p. 327 : dans le poème moderne, le «je du poète tient donc en même temps la place du sujet énonciateur et de l'objet énoncé : c'est ce dédoublement du je [...] qui caractérise la modalité spécifiquement lyrique de la subjectivation littéraire». Remarquons que ce «dédoublement» du «moi» se vérifie déjà dans certains rondeaux de Charles d'Orléans, ainsi le célèbre «Ou puis parfont de ma merencolie» (R326).

se limite rarement à reconstruire l'*ethos* à partir des seules données textuelles; il infléchit presque nécessairement l'image de l'auteur, voire (se) la construit en fonction de sa propre sensibilité et de son contexte socio-culturel. Il y a un Charles d'Orléans de Blosseville, comme il y a un Charles d'Orléans de Banville ou de Tardieu (voir supra).

Blosseville participe-t-il au « concours » poétique autour de la *forest de Longue Attente* ? Non seulement il y participe, mais place son rondeau (n° xxxiii) à mi-chemin entre les compositions de la duchesse et du duc. La position, calculée, est un premier indice que Blosseville cherche à mettre en valeur ses propres contributions. S'y ajoute le fait que le rondeau xxxiii introduit une rupture de registre par rapport aux trois poésies de sa plume placées dans le premier tiers de l'anthologie : toutes (n°s x, xxx et xxxii) relèvent du registre ludique. La rupture est particulièrement sensible entre les rondeaux xxxii et xxxiii : à l'ironique *Pour contrefaire l'amoureux* (refrain du n° xxxii), s'oppose *En la forest de Longue Attente* (n° xxxiii). Dans le premier rondeau, Blosseville se moque des amants *en grant chaleur* (v. 3 : en proie au désir érotique), car, contrairement à ces malheureux, il n'éprouve *ne mal ne douleur* (v. 4). Mais voilà que, dans le rondeau xxxiii, Blosseville se dit exposé aux attaques de Desespoir, Merancolye et Desconfort (v. 8–9). Quant à Espoir, il est réduit à l'impuissance, comme il l'est déjà dans le rondeau liminaire de Marie de Clèves.

Blosseville tisse ainsi des liens avec les textes qu'il admire pour mieux se mettre sur l'avant de la scène. Il est désormais prêt à dialoguer d'égal à égal avec le prince-poète, son épouse et leurs cercles, quel que soit le registre d'expression. Il dialogue plus particulièrement avec Madame d'Orléans, la *povre dolente* (ro. 1, v. 7). Amour n'apparaît pas sous la plume de la princesse; sa présence se réduit, chez Blosseville, à la vague évocation de *Pitié* (v. 11) que le lecteur peut (mais ne doit pas) associer au comportement qu'un amant courtois espère de sa dame. Les causes de leur malheur et de leur solitude ne sont donc pas précisées, de sorte que s'exprime dans les deux rondeaux une mélancolie aux relents existentiels. On est tenté de reconnaître dans cette posture une timide ouverture à l'« Erlebnislyrik », surtout dans le cas de Marie de Clèves qui se plaint d'être la seule (*excepté moy*, v. 7) à ne pas être secourue par Espoir. L'Espoir personnifié renvoie ici – comme Mélancolie, Désespoir et Déconfort chez Blosseville – à un espace intérieur individuel, à ce *sentement*⁷⁸ qui fonde un nouveau lyrisme en ce Moyen Âge finissant et dont la poésie de Charles d'Orléans représente un aboutissement. Mais cette « articulation toujours précaire d'une expérience personnelle »⁷⁹ est tributaire, chez Blosseville, d'une démarche

78 Sur cette notion-clé, voir Lechat, Didier, La Place du *sentement* dans l'expérience lyrique aux xiv^e et xv^e siècles, dans : Perspectives médiévales, suppl. au n° 28 (2002 : L'Expérience lyrique au Moyen Âge), pp. 193–207.

79 Gumbrecht, Hans Ulrich, La Voix comme forme : topique de l'auto-mise en scène dans la poésie lyrique aux xiv^e et xv^e siècles, dans : L'Hostellerie de Pensée. Études sur l'art littéraire au Moyen Âge offerts à Daniel Poirion par ses anciens élèves, textes réunis par Zink, Michel,

faite à la fois d'imitation et d'émulation, de sorte que ses pièces posent avec acuité la question du statut du « moi » lyrique. Sa posture ne nous confronte-t-elle pas à une « identité d'emprunt » qui, selon Clément Rosset, ne révèle « rien sur l'identité personnelle », mais en dit long « en revanche sur l'identité sociale »⁸⁰ du locuteur ?

Blosseville cherche pourtant à se singulariser de plusieurs manières. Il se démarque de Marie de Clèves en ne reprenant pas la métaphore de la *sente* (qu'on trouve en revanche sous la plume de son époux). Il se distingue au sein de la série tout entière en recourant – cas unique parmi les rondeaux consacrés à la forêt de Longue Attente – à l'hétérométrie. L'anthologie est conçue de manière à faire valoir le savoir-faire technique du poète Blosseville, chez qui l'art de la seconde rhétorique se double d'une maîtrise des codes courtois et curiaux. Croire à la sincérité lyrique relève largement du leurre, quand triomphe le caractère formel et, au-delà, social de la poésie. C'est ce que notait Robert Guiette à propos des trouvères dans un article fondateur, jugeant que le lyrisme courtois, voué à l'imitation, était « le fait d'une création dégagée de la spontanéité sentimentale ».⁸¹ La constatation ne doit pas pourtant conduire à nier la présence de « traits individuels »⁸² dans la production d'un poète, grâce auxquels le lecteur peut reconstruire l'*ethos* de l'auteur. Mais ni l'*ethos* ni la posture choisie ne présupposent la « stille, demütige Aufrichtigkeit » (la sincérité, calme et humble) que Rainer Maria Rilke⁸³ attend du poète à l'aube du xx^e siècle.

Dans son recueil, Blosseville cherche imperceptiblement à faire valoir ses propres compositions. Il place ainsi, juste après son propre rondeau sur la *forest de Longue Atente* (n° xxxiii), une composition de Charles d'Orléans, *Sot Euil, rapporteur de nouvelles* (n° xxxiv). En arrimant définitivement le nom de Blosseville à celui du prince, ce feuillet constitue un « pivot » au sein du recueil. Voilà notre poète légitimé à interpeler à son tour le *Sot Euil* (n° xxxvi), se plaçant à égalité avec Vaillant qui le précède (n° xxxv: *Sot Euil, trop estes vollontaire !*). Puis il enchaîne avec une pièce de son cru, dans laquelle il s'adresse à son cœur (n° xxxvii: *A, cuer, qu'as-tu qui me repréns ?*). Au dialogue avec l'œil, responsable des liens avec le monde extérieur, répond le dialogue intérieur avec le cœur. À l'impatience de l'un, traitée sur le mode ludique (le « moi » l'exhorte à se hâter avec lenteur), s'oppose le mécontentement de l'autre qui force son interlocuteur à se justifier, sans qu'on apprenne quelles

et Bohler, Danielle, éd. par Hicks, Éric, et Python, Manuela, Paris 1995, pp. 215–232, voir 224–225.

80 Au sujet des différents types d'identité, voir Rosset, Clément, *Loin de moi. Étude sur l'identité*, Paris 1999, p. 77.

81 Guiette, Robert, *Aventure de la poésie formelle*, dans : *Forme et seneffiance*, éd. par Dufournet, Jean, De Grève, Marcel, et Braet, Herman, Genève 1978, pp. 24–32, voir 24. Le texte est la version écrite d'une conférence donnée en 1946.

82 *Ibid.*, p. 25.

83 Rilke, Rainer Maria, *Briefe an einen jungen Dichter*, Frankfurt a. M. 1977, p. 9 (lettre du 17 février 1903).

raisons ont poussé le cœur à blâmer le « moi ». Le mode allusif, auquel Jean Tardieu était si sensible,⁸⁴ est caractéristique de l'écriture intimiste de Charles d'Orléans.⁸⁵ Il est adopté par Blosseville qui prouve sa capacité à moduler les tons, à changer de registre en jouant différents rôles – en digne émule du maître.

Partis à la recherche de l'auteur, nous butons toujours sur les mêmes difficultés. Dans quelle mesure le caractère mimétique de la démarche de Blosseville permet-il de remonter à l'*ethos* du poète ? Comment découvrir ce qui fait la singularité d'un poète qui vise à s'affirmer face aux autres, mais aussi à leur plaire, pratiquant une écriture essentiellement déterminée par le contexte socio-culturel ? Les attentes du public de cour enferment-elles Blosseville dans une « Rollenlyrik » convenue, l'empêchant en fin de compte d'affirmer une subjectivité qui lui serait propre ? Il ne reste au critique que d'aller glaner d'éventuels indices convergents dans les poésies placées sous son nom. De ce point de vue, on relèvera que, dans la seconde partie de l'anthologie, le registre sérieux domine de plus en plus. Sans proposer ici une analyse détaillée des rondeaux, relevons que,

- quand Blosseville interpelle une nouvelle fois ses Yeux (ro. XLVII : « Yeux aveuglés par force de desir »), il le fait sur le mode sérieux. C'est du *lyt de Pleurs* (v. 3) où il gît abattu par le malheur que le « moi » leur parle. *Lectus doloris* : le lecteur averti voit émerger entre les lignes une posture déjà adoptée par d'autres poètes⁸⁶ (Alain Chartier, Charles d'Orléans) et, au-delà, la figure de David criant à l'Éternel et arrosant son lit de larmes.⁸⁷ Il y a, chez Blosseville, des images à connotations religieuses qui viennent connoter la posture courtoise du « moi ».
- la veine dysphorique, à laquelle se rattache le *lyt de Pleurs*, connaît un *crescendo* vers la fin du recueil, du rondeau LXXX aux rondeaux LXXXIX et XC, où il se dit exclu de toute joie – rejoignant une dernière fois Marie de Clèves, la *poivre dolente*.
- les rondeaux LXXXIX et XC illustrent à quel point le goût pour la variation formelle l'emporte sur une poétique de l'aveu. En effet, le second offre une version abrégée du premier en partant du même refrain (*J'en ay le deuil et vous la joye*). Ce qui compte, c'est le travail du poète, source de jouissance esthétique pour le lecteur. Or, le plaisir pris au *labor limæ* détourne l'attention du contenu : ce qui est dit importe moins que la manière dont c'est dit. À l'instar du ludique,

84 Voir Lucken (note 29), p. 57.

85 Tucci, Patrizio, *Stromates. Du XIV^e siècle au symbolisme*, Padoue 2004, pp. 5–35 (chap. 1 : « *Adevinez, je vous en prie ! L'écriture allusive chez Charles d'Orléans* »).

86 Sur le *lectus doloris* (Psaume 40) et ses avatars courtois, voir notre article *Le Prince-poète au lit : jeux avec l'horizon d'attente dans l'œuvre de Charles d'Orléans*, dans : *Lectures de Charles d'Orléans. Les Ballades*, éd. par Hüe, Denis, Rennes 2010, pp. 109–122.

87 Psaume 6, 7 : *lavabo per singulas noctes lectum meum / in lacrimis meis stratum meum rigabo*.

la valorisation de l'art de la seconde rhétorique met à distance l'expression de la douleur, faisant obstacle à « un véritable lien fusionnel (d'empathie) »⁸⁸ entre le lecteur et le « moi » souffrant. Comme Charles d'Orléans, son maître, comme d'autres aussi, Blosseville pratique ce que nous avons appelé ailleurs la « poétique de la maîtrise ».⁸⁹ À travers le rôle conventionnel de l'amant désespéré, notre auteur cherche l'approbation d'un public lettré tout en se posant en artisan du vers.

- à la tristesse qui domine la fin du recueil se mêle, avec insistance, le thème de la mort (introduit dès le rondeau xxxiii), du rondeau xciv au rondeau xcvi, où le malheureux dit *desirer mon cercueil* (v. 11). Suit la ballade conclusive (xcix), placée juste avant le « Debat du veil et du josne » (n° c).

La ballade conclusive – la seule du recueil ! – mérite qu'on s'y arrête. Dans le manuscrit de Charles d'Orléans, on s'en souvient, la série des ballades qui précèdent la « Departie d'Amours » se termine par la maladie et la mort de la dame. La disparition d'une dame vient aussi clore l'anthologie de Blosseville et la ballade xcix a l'allure d'une prière : *Je requiers Dieu qu'il en veuille avoir l'ame*, répète, insistant, le refrain. Le poète exalte la défunte en prenant le public à témoin : elle était plus belle qu'Hélène, Judith, Polyxène, Lucrèce et Esther. La liste relève de l'étalage d'érudition, mais Blosseville n'y recourt pas pour célébrer la dame de ses pensées, comme le voudrait la tradition courtoise. Il chante la louange de Marguerite d'Écosse, *fille de roy* et épouse du *dauphin* (v. 26), c'est-à-dire du futur Louis xi. Elle-même poétesse, la princesse était jadis au cœur d'une cour littéraire⁹⁰ dont Blosseville conserve le souvenir en célébrant la princesse, décédée en 1445, et en insérant dans son recueil une bergerette de sa dame d'honneur,⁹¹ Jeanne Filleul.

À Marie de Clèves répond Marguerite d'Écosse ; à la duchesse vivante, poétesse à ses heures, la princesse morte, digne d'être célébrée en poésie. Pouvait-on mieux suggérer le rôle décisif que les femmes jouaient sur la scène culturelle de l'époque ? La structure de l'anthologie révèle une attitude où l'écrivain, maître ès seconde rhétorique, se double d'un courtisan : les émotions s'inscrivent, dans son anthologie, dans une poétique de la représentation. Concepteur du recueil, Blosseville met en

88 Charaudeau, Patrick, La Pathémisation à la télévision comme stratégie d'authenticité, dans : Les Émotions dans les interactions, Lyon 2000, Url : <http://www.patrick-charaudeau.com/La-pathemisation-a-la-television.html>). Les remarques du linguiste sur le fonctionnement de la télévision s'adaptent étonnamment bien au recueil médiéval.

89 Mühlethaler, Jean-Claude, Charles d'Orléans, un lyrisme entre Moyen Âge et modernité, Paris 2010, pp. 157–174 (« Poétique de la maîtrise et *sentement* : François Pétrarque et Charles d'Orléans »).

90 Chauvenet, Frédérique, Le Tombeau de Marguerite d'Écosse, dans : Autour de Marguerite d'Écosse. Reines, princesses et dames du xv^e siècle, éd. par Contamine, Geneviève, et Contamine, Philippe, Paris 1999, pp. 73–80, voir 78–79.

91 Une nouvelle collection (note 57), n° lxxiii. C'est le seul texte de Jeanne Filleul qui nous est parvenu.

scène son « moi » dans une « debating comunity »⁹² qu'il constitue pour l'occasion. Ses différentes postures, les changements de tons et les jeux formels s'éclairent à la lumière de cette démarche. En imprimant à l'anthologie un mouvement qui mène du jeu social à la dysphorie (amoureuse) et à la mort, Blosseville reconnaît sa dette envers Charles d'Orléans. À travers Marie de Clèves et Marguerite d'Écosse, il célèbre le mécénat des femmes, sans l'appui desquelles les poètes n'auraient pas l'écoute des cours princières. L'*ethos* de Blosseville est celui d'un poète courtisan en quête de reconnaissance : à partir d'une position en retrait, marquée au sceau du divertissement, il s'affirme pas à pas comme poète courtois et « facteur », c'est-à-dire comme un artisan – ou forgeron (pour reprendre la métaphore déjà citée) – du vers, qui est autorisé à se mesurer aux plus grands aussi dans le registre sérieux.

II.3 Blosseville dans le recueil d'Antoine Vérard

« La Chasse et le Départ d'Amours » est célèbre parce qu'on y trouve l'essentiel des ballades et rondeaux de Charles d'Orléans.⁹³ Antoine Vérard gomme pourtant systématiquement le nom du duc ainsi que celui des autres poètes du cercle de Blois, dont les pièces ont trouvé le chemin de l'anthologie. Du moment que les compositions de Blosseville sont imprimées sous le signe de l'anonymat, que reste-t-il des postures, grâce auxquelles notre poète légitimait sa place au sein du groupe dans son recueil personnel ?

Antoine Vérard et Blaise d'Auriol (en bonne partie responsable du choix des textes)⁹⁴ ont bien perçu la double orientation du lyrisme de Blosseville. Les deux pièces retenues s'insèrent parmi les ballades et rondeaux échangés entre la Dame et l'Amant Parfait (fol. 03^{vo}ss), alors qu'ils sont séparés. Le sérieux y alterne avec le ludique : aux voix des amants fidèles répondent les voix des faux amants, mais aussi celles des amants désabusés ou des amants qui, goguenards, tournent les dames en dérision. Au folio P₁^{vo}, un rondeau de Blosseville (n° xxxii de l'éd. Inglis), intitulé « Rondel d'ung amoureux faint », illustre la veine ludique. En voici la première strophe dans l'édition Vérard :

Pour contrefaire lamoureux
 Je foy ainsi le doloureux
 Que ceulx qui sont en grant challeur
 Si nen ay ie mal ne douleur
 De quoy ie me tiens bien heureux
 (Chasse et Depart, fol. P₁^{vo})

92 Sur cette notion, voir Cayley (note 6), pp. 7–8 et 136–162 (sur la querelle autour de « La Belle Dames sans mercy »).

93 Voir l'article pionnier de Piaget, Arthur, Une Édition gothique de Charles d'Orléans, dans : Romania 21 (1982), pp. 581–596.

94 Voir notre article Émotion, érudition et seconde rhétorique : Autour de la « Departie d'Amours » (1509) de Blaise d'Auriol, dans : Fleurs et jardins de poésie. Les anthologies de poésie française au XVI^e siècle, éd. par Lionetto, Adeline, et Monferran, Jean-Charles, Paris 2021, pp. 113–142.

Le rondeau est précédé par le « Rondel d'ung amant qui a jouy de sa dame ». Ce dernier est en réalité une chanson (« Je ne prise point telz baisiers ») de Charles d'Orléans,⁹⁵ absente du BnF, nouv. acq. fr. 15771. S'instaure ainsi un dialogue inédit – et occulté au lecteur ! – entre le duc et Blosseville. Tandis que le prince choisit le rôle de l'amant comblé, Blosseville s'amuse à *contrefaire l'amoureux* [...] *doloureux* (v. 1–2). Le verbe *contrefaire* (imiter) est révélateur de la « Rollenlyrik » comme le sont les deux titres donnés par l'éditeur : l'un et l'autre définissent la posture d'un « moi » qui, réduit à un « type », est libre de tout lien avec l'auteur historique. Pour Blaise d'Auriol, Antoine Vérard et, par ricochet, leur public, ni le rondeau de Blosseville ni la chanson de Charles d'Orléans (qui a pourtant la forme d'une confidence faite aux auditeurs)⁹⁶ n'offrent un accès à l'*ethos* du poète. En aucun cas, on ne saurait entrevoir, comme la lectrice de Simenon, « imperceptiblement l'homme » derrière la mise en scène lyrique.

La confidence n'a pas sa place dans cette partie du recueil. Ni l'Amant Parfait ni la Dame ne parlent en leur propre nom. En échangeant ballades et rondeaux pour se divertir, ils recréent l'atmosphère qui régnait dans les cercles des cours princières. Dans ce jeu de société, l'Amant et sa Dame délèguent la parole à différents types de locuteurs, s'ingéniant à présenter un panorama complet et contrasté des voix amoureuses. On comprend aisément combien la présence des noms d'auteur – à laquelle Charles d'Orléans tenait au point de les introduire de sa propre main⁹⁷ – a dû être perçue comme une marque d'individualité incompatible avec le projet de l'imprimeur. L'anonymat généralisé place les textes à pied d'égalité, abolissant jusqu'aux traces de la hiérarchie sociale que nous avons décelée dans les recueils de Charles d'Orléans et de Blosseville. Jamais les titres n'incitent le public à ancrer une poésie dans un vécu subjectif et encore moins à feuilleter le recueil à la recherche des compositions placées sous un seul et même nom, comme cela est possible dans les deux collections manuscrites. L'idée qu'il n'y a « d'énonciation lyrique que de circonstance, une énonciation articulée sur un présent transparent et pourtant liée à l'instant comme au lieu qui l'occasionnent »⁹⁸ ne s'applique pas aux pièces anonymes échangées par l'Amant Parfait et sa Dame, dans lesquelles l'idéal courtois est tour à tour célébré et dénigré.

L'autre rondeau retenu par Antoine Vérard et Blaise d'Auriol est le rondeau « Sot œil, faiz ton faict par compas » (n° xxxvi), par lequel Blosseville répond, dans son

95 Il s'agit de la Ch37 de l'éd. Fox/Arn (note 63, p. 368). Dans le manuscrit personnel du duc, au v. 10 (v. 9 dans l'édition Vérard) on lit *venans* au lieu de *donnez* (comme dans le v. 2) : *Les privez venans par plaisance*.

96 Voir le v. 9 (éd. Vérard) : *Mais scavez vous lesquelz [s.e. les baisers] sont chiers ?*

97 Sur la présence de Charles d'Orléans dans les différents recueils, voir la contribution de Sylvie Lefèvre dans le présent volume.

98 Rabaté, Dominique, Énonciation poétique, énonciation lyrique, dans : *Figures du sujet lyrique* (note 35), p. 65–79, voir 71.

anthologie, à Charles d'Orléans et à Vaillant (voir supra). Intitulé <Rondel d'ung amoureux> (fol. P;^{vo}), il se présente comme une pièce d'inspiration sérieuse :

Sot œil / faiz ton faict par compas	
Je te pry ne te haste pas	
Si tres acoup comme tu fais	
Pense tu que sans nulz forfaictz	Ne me donne pas sy grand fais
Je naille pas bien lentrepas.	Que je ne voise bien le pas !
(Chasse et Depart, fol. P; ^{vo})	(éd. Inglis, xxxvi, v. 4-5)

Loin d'anticiper la lecture que nous en avons proposée, les éditeurs n'y ont décelé aucune intention ludique. La comparaison du <moi>, teintée d'ironie, avec un cheval qui se déplace à une allure intermédiaire entre le pas et l'amble (*l'entrepas* de l'édition Vérard) en est pourtant un indice parlant. La perception différente du rondeau s'explique : les débats du <moi> avec l'œil ou avec le cœur, les débats aussi entre les yeux et le cœur, relèvent d'une longue tradition lyrique. Celle-ci conditionne le jugement d'Antoine Vérard et de Blaise d'Auriol qui, pris dans leur projet d'édition, auront négligé le jeu de surenchère qui conduit des rondeaux de Charles d'Orléans et Vaillant à la réponse de Blosseville, dans laquelle on ne saurait prendre à la lettre le dramatique *j'en suis presque a mon trespas*⁹⁹ final. Il semblerait que le (trop ?) subtil détachement face au code courtois – expression d'un *ethos* qu'on pourrait qualifier d'aristocratique – retient difficilement l'attention dans une anthologie qui valorise la forme au détriment du contenu, invitant à une jouissance d'ordre esthétique. Elle la retient d'autant moins que, dans l'imprimé, l'évaluation d'une posture par le lecteur / la lectrice et, corollairement, l'image qu'on se forge des <moi> (anonymes) sont doublement conditionnées : d'un côté, elles dépendent des compétences littéraires, de l'autre, le paratexte (les titres donnés aux rondeaux) oriente l'approche des pièces lyriques.

III. Quelques réflexions en guise de conclusion

Que conclure de ces quelques observations ? D'abord que la ligne de partage entre le sérieux et le ludique varie en fonction des publics et des époques. Ensuite, combien il est délicat de discerner en quoi un poète courtois se distingue des autres au sein d'une anthologie. Du moment qu'Antoine Vérard et Blaise d'Auriol gommant les noms qui attribuent un rondeau ou une ballade à leur auteur, la différence auctoriale, sensible dans les manuscrits, se réduit à une variation registrale, à des jeux de rôles qui changent au rythme des rondeaux. La posture n'implique pas de « référence identifiante » :¹⁰⁰ confronté aux discours contrastés d'une multitude de <moi>

99 L'imprimé substitue *suis* à *fus* (*Que j'en fus presque a mon trespas*, n° xxxvi, v. 14), prolongeant l'émotion née de la vue d'une dame jusqu'au *hic* et *nunc* de l'énonciation.

100 Ricoeur (note 36), p. 62.

anonymes, le lecteur ne dispose pas des indices convergents qui lui permettraient de construire la position en retrait de Blosseville, dans laquelle s'inscrit l'*ethos* du poète courtois.

Ce qui échappe au lecteur de Vérard, ce sont les « dynamiques complexes »¹⁰¹ qui relient Blosseville à ses interlocuteurs privilégiés, quand il écrit avec l'espoir d'intégrer le cercle des auteurs qu'il admire. Le lecteur ne peut pas retracer la démarche poétique, incidemment décrite par Laurent de Premierfait dans le prologue à sa traduction du « Decameron » de Boccace (1414):

Aux nobles et divins poetes en leur temps furent a bon droit rendues dignes honneurs publiques et provisions de choses necessaires a leur vie, afin que par reddicion de publique honneur et de condigne emolument chascun poete s'efforçast surmonter les autres poetes de son temps. Celui est noble labour, celui debat est juste, celle envie est sainte, par lesquelz homme s'efforce estre le plus excellent en vertu. Le seul noble courage entreprend surmonter les autres non par fiction, mais par œuvre tresclere.¹⁰²

La traduction de Laurent de Premierfait, dédiée au duc Jean de Berry – l'oncle de Charles d'Orléans –, vise le même public de cour que les anthologies lyriques. L'émulation apparaît comme le socle, sur lequel se construit l'*ethos* de tout poète digne de ce nom. Cela vaut aussi pour Blosseville, qui sait adapter le modèle « trans-personnel »¹⁰³ à son propos. En sa qualité de noble, il n'entend pas être rétribué (avoir un « condigne emolument ») à l'instar d'un « professional poet »,¹⁰⁴ à la fois clerc et poète; il n'aspire pas non plus – comme Pétrarque, *poeta laureatus* – à une gloire posthume. Seul lui importe le jugement de ses pairs, du cercle auquel il rêve d'appartenir. Plutôt que de s'efforcer, comme l'écrit Laurent de Premierfait, à « surmonter les autres poetes de son temps », il cherche à leur parler d'égal à égal, d'être reconnu comme un des leurs, en toute humilité. Telle est sa posture, à la fois conventionnelle et personnelle, qui insuffle vie au recueil constitué par ses soins. Il n'y a pas, chez Blosseville, d'« Erlebnislyrik » à proprement parler, d'inscription dans un vécu; néanmoins, à travers les débats et « concours » (inspirés du recueil personnel de Charles d'Orléans) qu'il met en scène, suggérant l'occasion qui aurait suscité sa poésie, il trouve moyen de se situer face aux autres poètes. Une voix individuelle ou, plutôt, individualisée émerge, qui est liée à la « fonction auteur »¹⁰⁵ et à partir de laquelle il est possible de dégager l'*ethos* du sujet lyrique, voire de se créer une vague image du poète Blosseville.

101 Pour reprendre les termes d'Antonio Rodriguez (note 2).

102 Boccace, Decameron, traduction de Laurent de Premierfait (1411–1414), éd. par Di Stefano, Giuseppe, Montréal 1998, p. 2.

103 Notion reprise à Susanne Friede et Michael Schwarze (note 41), p. 6.

104 Attwood, Catherine, Dynamic Dichotomy: The Poetic «I» in Fourteenth-and Fifteenth-Century French Lyric Poetry, Amsterdam/Atlanta 1998, pp. 28–30, voir 28.

105 À ce sujet, voir la deuxième leçon du cours de Compagnon, Antoine, Qu'est-ce qu'un auteur?, sur le site « Fabula », Url: <https://www.fabula.org/compagnon/auteur2.php>.

Dans l'imprimé en revanche tout tend à une « exemplarité » favorisée par la « Rollenlyrik » amoureuse, que ce soit dans le domaine de l'idéal (avec l'Amant Parfait) ou, à l'inverse, dans les rondeaux qualifiés de « joyeux »¹⁰⁶ où la courtoisie est tournée en dérision (notamment par l'Amant Gaudisseur).¹⁰⁷ L'anthologie de Vérard, qui vise un public élargi, « anonyme et aléatoire »,¹⁰⁸ ne reprend qu'en façade l'esthétique des recueils nés à l'ombre des coterie curiales. Les recueils de Charles d'Orléans et de Blosseville étaient le fruit emblématique d'un cercle aristocratique où l'on se connaissait. Ainsi, à la fin de son anthologie, notre poète se déclare ravi, quand les deux interlocuteurs du « Debat de veil et du josne » (n° C) l'interpellent par son nom (v. 364 : *Car Blosseville me nommerent*), puis lui demandent de transcrire ce qu'il a entendu. Pour conventionnel que soit le rôle du narrateur-témoin, le nom de l'auteur sert ici à attester sa célébrité et ouvre timidement la poésie à l'« Erlebnislyrik ». Son nom peut éveiller chez ses lecteurs le souvenir d'une rencontre, les traits de son visage, les inflexions de sa voix. Le premier public a pu entendre ou s'imaginer entendre l'écho d'un vécu sous la fiction courtoise, comme le font les jeunes gens de la « brigata » dans le « Decameron » en écoutant chanter Filomena.

La possibilité de retracer une subjectivité et, surtout, la tentation d'une lecture en clé biographique échappent au public de Vérard. Dans l'imprimé, les poètes disparaissent au profit des textes, de sorte que – comme l'écrivait Roland Barthes dans un autre contexte – la « voix y perd son origine »,¹⁰⁹ nous rappelant combien la paternité littéraire est fragile aux débuts de l'imprimerie. Confronté à l'évanescence de l'auteur, le lecteur est amené à goûter les modulations formelles et thématiques pour elles-mêmes, en connaisseur. Versé dans l'art de la seconde rhétorique, il est convié à un plaisir d'esthète qui, par la distance affective qu'il présuppose, donne raison à Daniel Gollut (voir supra), quand celui-ci juge que le « moi » lyrique n'appartient finalement à personne, ni à l'auteur disparu, ni au lecteur ou la lectrice. Pour ceux-ci, il est difficile de se projeter dans un « moi » réduit à un type (d'amoureux) qui, de surcroît, ne cesse de changer. L'anthologie publiée par Vérard invite le lecteur à apprécier les rondeaux avec la distance du connaisseur, dans leur atemporalité et en dehors de tout vécu, que ce soit le sien ou celui d'autrui.

106 Evdokimova, Ludmilla, *L'Échelle des styles. Le haut et le bas dans la poésie française à la fin du Moyen Âge*, Paris 2019, p. 146, relève que « le mot « joyeux » peut devenir le signal du style bas ».

107 Voir notre article : *Courtly Obscenities between the Middle Ages and the Renaissance. From the « forest de Longue Attente » to the rondeaux and ballads of the « gaudisseur amant » in « La Chasse et le Départ d'Amours »* (Paris, Vérard, 1509), dans : *The Politics of Obscenity at the Age of the Gutenberg Revolution*, éd. par Frei, Peter, et Labère, Nelly, New York/London 2022, pp. 79–101.

108 Colau, Aline, *Les Stratégies éditoriales des premiers libraires-éditeurs de textes français. Le cas d'Antoine Vérard (1485–1512)*, dans : *Le Moyen Français 80* (2017), pp. 3–17, voir 4.

109 Barthes, Roland, *La Mort de l'auteur*, dans : *Œuvres complètes*, éd. par Marty, Éric, Paris 1995, III, pp. 40–45, voir 40.

Antoine Vérard et Blaise d'Auriol procurent à leur public le sentiment flatteur d'appartenir à une élite culturelle. Confrontés à l'endroit et à l'envers de la courtoisie, ils se sentent – en plus du plaisir esthétique – habilités à interroger l'idéal et, par conséquent, à porter un jugement sur les implications éthiques du discours amoureux. En gommant le nom des auteurs, les éditeurs mettent en avant l'*intentio lectoris*, laquelle s'exprime à travers le choix des poésies sous l'égide de l'Amant Parfait (amateur que sa « curiosité a poussé à lire »);¹¹⁰ d'autre part, les titres font valoir l'*intentio operis*, « l'effet de texte » (détaché ici de toute volonté auctoriale) des rondeaux et ballades sur lecteurs et lectrices.

Les voix désincarnées de leur anthologie illustrent combien l'« Erlebnislyrik » et son corollaire, l'impression de sincérité, se perdent facilement dans le lyrisme d'inspiration courtoise. Le constat n'est pas seulement valable pour le public d'Antoine Vérard, il l'est plus généralement pour nous autres lecteurs modernes et même face aux anthologies manuscrites : quel intérêt avons-nous – à moins d'être poussés par la curiosité de l'érudit – à partir en quête de l'individualité d'un auteur enseveli sous la poussière des siècles, dont le nom, réduit à une étiquette, fait tout au plus miroiter la présence d'une personne ?

En fin de compte, un réseau ne vit pleinement qu'au présent – jadis au sein des coteries curiales, aujourd'hui dans les échanges sur la toile. Il est difficile de ressusciter une lointaine « Dead Poets Society »¹¹¹ dont les voix, fragmentaires, s'entrecroisent et s'influencent réciproquement au sein d'un recueil. Assurément plus difficile que de se forger l'image d'un poète disparu en (re)construisant son *ethos* à partir d'une œuvre placée sous son nom. Du moment que le « moi » ne se réduit pas à un rôle, le poète peut revivre, le lecteur dialoguer avec lui, voire se reconnaître dans le sujet lyrique : « Je vois », écrivait Jean Tardieu¹¹² au sujet de Charles d'Orléans, « un homme d'autrefois, soudain redevenu jeune ».

Contrairement à Charles d'Orléans, Blosseville n'a pas réussi à faire entendre sa voix par-delà les siècles. Poète courtisan soucieux de plaire aux cercles qu'il fréquentait, il s'est plié aux conventions (littéraires et sociales) en vigueur, suivant la voie de la facilité, celle que Rainer Maria Rilke¹¹³ condamne dans ses lettres à un jeune poète. Aux yeux des modernes, Blosseville reste finalement prisonnier de son temps ; le prince de Blois, lui, s'est progressivement libéré du carcan courtois en ouvrant ses rondeaux au dialogue intime¹¹⁴ avec son propre « moi ». Sa poésie ré-

110 Définition de l'*intentio lectoris* selon Quignard, Pascal, *Rhétorique spéculative*, Paris 1995, pp. 162–163, saisie dans son conflit avec l'*intentio operis* (« l'effet de texte ») et l'*intentio auctoris*.

111 On aura reconnu le titre, suggestif, du film (1989) de Peter Weir, plusieurs fois distingué.

112 Tardieu, Jean, Postface (1962), dans : Charles d'Orléans, *En la forêt de longue attente et autres poèmes* (note 50), pp. 443–456, voir 456.

113 Rilke (note 83), p. 35 (lettre du 14 mai 1904).

114 Classen, Albrecht, Charles d'Orléans : *Selbstbehauptung und Restitution eines verwundeten Ichs : Dichtung als Therapie*, dans : *Die autobiographische Lyrik des europäischen Spätmittelalters*, Amsterdam/Atlanta 1991, pp. 269–345, voir 282–297.

sonne encore aujourd'hui dans la mesure où s'y exprime le mal-être d'un individu au monde. Les rondeaux du prince réalisent ce qu'Antonio Rodriguez appelle le « pacte lyrique » : « la mise en forme affective du pâtir humain », dont l'« effet global consiste à faire sentir et ressentir des rapports affectifs au monde », ¹¹⁵ que ceux-ci soient fictifs ou factuels. Le lyrisme de Charles d'Orléans se prête à la présentification, laquelle ouvre la porte à une émotion esthétique ¹¹⁶ renouvelée. Le « maintenant » de la poésie (voir supra) souhaité par Jacques Roubaud s'avère possible : à notre tour de nous laisser toucher – sur les pas de Jean Tardieu – par une écriture dont les racines plongent au cœur de l'être humain.

115 Rodriguez, Antonio, *Le Pacte lyrique. Configuration discursive et interaction affective*, Paris 2003, p. 94.

116 Sur le rôle des émotions dans l'expérience esthétique, voir Schaeffer, Jean-Marie, *L'Expérience esthétique*, Paris 2015, pp. 113–176.

Présentation des Projets FNS

Présentation du projet FNS « Jeux de lettres et d’esprit dans la poésie manuscrite en français (XII^e–XVI^e siècles) »

Thibaut Radomme (Fribourg) et David Moos (Fribourg)

I. Introduction

Le projet de recherche « Jeux de lettres et d’esprit dans la poésie manuscrite en français (XII^e–XVI^e siècles) », financé par le Fonds national suisse de la recherche scientifique, s’est déroulé du 1^{er} janvier 2019 au 31 décembre 2022 sous la direction de la professeure Marion Uhlig à l’Université de Fribourg. Il a rassemblé une équipe de chercheuses et chercheurs internationaux : Olivier Collet (Université de Genève), Yan Greub (CNRS – Université de Lorraine et Université de Neuchâtel), Pierre-Marie Joris (Université de Poitiers), David Moos (FNS – Université de Fribourg) et Thibaut Radomme (FNS – Université de Fribourg), rejoints à partir du 1^{er} septembre 2021 par Hélène Bellon-Méguelle (Université de Genève), Fanny Maillet (Université de Zurich) et Brigitte Roux (Université de Neuchâtel).

Le projet s’est intéressé au corpus manuscrit des jeux de lettres et de mots dans la poésie française du Moyen Âge, en explorant l’hypothèse selon laquelle ce corpus forme le chaînon manquant entre deux pôles de création littéraire célèbres pour leur quête de virtuosité formelle, à savoir la poésie lettriste médiolatine (V^e–IX^e siècles) et celle, écrite en moyen français, des Grands Rhétoriciens (XV^e–XVI^e siècles). Héritière de la première, la poésie lettriste française du Moyen Âge se révèle le creuset de la seconde.

La poésie médiévale en langue vernaculaire constitue ainsi, de façon exemplaire, une courroie de transmission pour des modèles rhétoriques hérités de la poésie biblique et de la littérature classique. Adolescente à peine aux XII^e et XIII^e siècles, elle offre en effet aux écrivains une zone franche poétique, un espace littéraire vierge, dans lequel ces modèles anciens ont pu être réfléchis, travaillés, adaptés linguistiquement et culturellement, et finalement adoptés, afin de façonner, puis de légitimer au sein du paradigme vernaculaire la notion même de littérature.

Pour vérifier ces hypothèses et affiner notre compréhension des rapports entre les jeux de lettres et la poésie vernaculaire au Moyen Âge, plusieurs travaux de recherche ont été menés de front par l’équipe interdisciplinaire du projet.

II. Une anthologie des poèmes abécédaires

L'anthologie des «Poèmes abécédaires français du Moyen Âge (XIII^e–XIV^e siècles)», dirigée par Marion Uhlig et parue en 2023 chez Champion (dans la collection «Champion Classiques Moyen Âge»), peut être considérée comme la pierre angulaire de notre projet. Elle rassemble des textes édités selon la répartition indiquée ci-dessous et traduits collectivement par l'équipe.

Pour constituer le corpus de l'anthologie, il a fallu, dans un premier temps, établir une définition précise des poèmes abécédaires, soit des textes qui «se servent de l'ABC comme d'un cadre structurel qui leur confère une disposition, une forme et parfois un thème».¹ Ainsi ont été écartés les computs, recueils de proverbes, lapidaires et autres textes dans lesquels l'alphabet n'est qu'un outil de structuration sans constituer un motif poétique. Nous nous sommes attelés à l'édition ou à la réédition ainsi qu'à la traduction de sept textes qui témoignent de la naissance de la poésie alphabétique en français :

- La «Senefiance de l'ABC», ou «Li abecés par ekivoche et li significacions des lettres», de Huon le Roi de Cambrai, est un texte moral picardo-hainuyer de la seconde moitié du XIII^e siècle. Chaque lettre y est glosée, selon l'ordre de l'alphabet, afin d'en déterminer la signification morale. Pour ce faire, Huon joue avec toutes les facettes de la lettre : forme graphique, son, position à l'initiale d'un mot, etc. Il distingue ainsi les bonnes lettres des mauvaises, mettant en garde son lecteur contre les péchés et le guidant sur la voie du salut. Le texte est édité par Yan Greub et David Moos.
- L'«ABC Plantefolie» est un poème anonyme du XIII^e siècle, peut-être d'origine flamande. Le poème forme une oraison mariale dans laquelle l'orant, pécheur repent, implore la Vierge de le remettre sur la voie du salut. Le texte est édité par Olivier Collet et Marion Uhlig.
- L'«ABC Nostre Dame», lui aussi du XIII^e siècle et sans doute de la même origine flamande, s'inscrit dans la veine de l'«ABC Plantefolie», dont il partage en partie la tradition manuscrite. Louange mariale d'un pécheur repent (dont le nom – Ferrant ou Henri – varie selon les manuscrits), l'«ABC Nostre Dame» offre un modèle de poème de contrition censé guider le lecteur sur le chemin du salut. Le texte est édité par Olivier Collet et Marion Uhlig.
- L'«ABC a femmes», poème anonyme composé autour de 1310, est le seul poème anglo-normand du corpus, conservé dans le manuscrit de Londres, British Library, Harley 2253. Ce poème fait l'éloge des femmes en les comparant

1 Poèmes abécédaires français du Moyen Âge (XIII^e–XIV^e siècles), éd. et trad. sous la direction de Uhlig, Marion, avec Collet, Olivier, Greub, Yan, Joris, Pierre-Marie, Maillet, Fanny, Moos, David, et Radomme, Thibaut, Paris 2023, p. 7.

à la Vierge, en louant leurs vertus et en attaquant ceux qui les déconsidèrent. Le texte offre un plaidoyer en faveur d'une « école des femmes » visant à instruire le plus grand nombre et à reconnaître autant qu'à louer leur influence dans le monde des arts et des lettres. Le texte est édité par Marion Uhlig.

- L'« ABC contre ceuls de Mets » d'Asselin du Pont-à-Mousson et la « Rescription » de Lambelin de Cornouailles sont deux poèmes d'origine lorraine datés des années 1324–1326, soit de la guerre dite des Quatre Seigneurs qui opposa la ville de Metz à quatre princes du Saint Empire. L'« ABC » d'Asselin est un pamphlet dirigé contre les Messins, tandis que la « Rescription » de Lambelin, qui répond directement au texte d'Asselin, prend la défense de la cité en s'attaquant aux *Contaulx* – les partisans du comte de Bar, l'un des quatre Seigneurs. Les textes sont édités par Olivier Collet.
- Le « Salut abécédaire à la Vierge Marie » est une prière insérée dans les deux rédactions du « Pèlerinage de vie humaine » de Guillaume de Digulleville, datées respectivement de 1330–1331 et de 1355. Le pèlerin y implore la Vierge d'intercéder en sa faveur auprès du Christ afin d'échapper au châtement divin et d'être remis sur la voie du salut. Le texte est édité par Thibaut Radomme.

Ces poèmes, de natures diverses, se caractérisent avant tout par leur structure alphabétique, qui présente une vertu mnémotechnique et favorise l'apprentissage par cœur. Sans doute n'est-il pas étonnant qu'on rencontre au sein du corpus une majorité de textes à vocation édifiante, qui visent tantôt à encourager la pratique des vertus, tantôt à enseigner les modalités de la prière.

En rassemblant ces poèmes abécédaire, notre anthologie attire pour la première fois l'attention des médiévistes sur un corpus à la fois divers et homogène : si, d'un point de vue thématique, les textes réunis ne constituent pas un genre à proprement parler, ils s'inscrivent néanmoins dans un canevas rhétorique singulier, lequel ne détermine pas seulement leur forme, mais influence aussi en profondeur leur matière.

III. Une monographie d'étude littéraire

Le deuxième chantier a consisté dans la rédaction d'une monographie consacrée au corpus des poèmes abécédaire français, « Le don des lettres. Alphabet et poésie au Moyen Âge », parue en 2023 aux éditions Les Belles Lettres. Co-écrit par Marion Uhlig et Thibaut Radomme, cet ouvrage se fonde sur un constat simple : si certains des poèmes abécédaire rassemblés dans l'anthologie avaient déjà été examinés individuellement, ils n'avaient jamais été considérés en tant que corpus constitué et n'avaient donc pas encore fait l'objet d'une étude littéraire globale.

L'ambition de la monographie est donc d'offrir la première analyse exhaustive et comparative des poèmes abécédaire, qui ont été lus de façon transversale plutôt

que texte par texte. L'ouvrage est en effet découpé en vingt-sept chapitres (autant que l'abécédaire médiéval compte de lettres et d'abréviations), plus deux chapitres respectivement consacrés à la Croix de par Dieu d'une part, à l'Alpha et à l'Omega d'autre part. Dans chacun de ces chapitres, les auteurs examinent le traitement réservé aux lettres de l'alphabet par les poèmes abécédaire français et le mettent en perspective avec des jeux de lettres et de mots glanés dans la littérature médiévale, vernaculaire aussi bien que latine. C'est ainsi qu'au détour du chapitre consacré à la lettre R, par exemple, on rencontre le Saint Louis de Jean de Joinville comparant aux râteaux du diable le R à l'initiale du verbe <rendre> ou, dans le chapitre dédié au H, Gautier de Coinci vitupérant contre les sodomites dans les <Miracles de Nostre Dame>, qu'il accuse d'agir en matière sexuelle comme en matière grammaticale, puisqu'ils associent le pronom *hic* au *hic* masculin plutôt qu'au *haec* féminin.

La monographie s'ouvre sur une introduction générale, dans laquelle sont successivement examinées les origines, les fonctions et les significations du travail lettriste dans la poésie médiévale. Sont ainsi mis en lumière les rapports privilégiés qu'entretient la poésie abécédaire avec la foi chrétienne, sous les espèces de l'exhortation à la pénitence, de l'adoration de la Croix et de la louange à la Vierge Marie.

Enfin, l'ouvrage se trouve notablement enrichi d'un important corpus iconographique composé de lettrines et d'enluminures médiévales diverses, sélectionnées et commentées par Brigitte Roux. Ces images n'ont pas vocation à divertir le lecteur et ne se contentent pas d'illustrer le discours; bien au contraire, elles apportent à celui-ci un surplus de sens en suscitant un dialogue fécond, tantôt sur le mode de l'écho, tantôt sur celui du contrepoint.

IV. Une thèse de doctorat

Enfin, le troisième chantier a concerné la rédaction d'une thèse de doctorat par David Moos sous la direction de Marion Uhlig et d'Olivier Collet. La thèse porte sur la réception de la figure auctoriale de Rutebeuf à travers le temps. Le style déroutant de l'écrivain, qui foisonne de jeux de lettres et d'innovations poétiques, construit au sein même des textes une véritable personnalité littéraire. Cette personnalité se voit renforcée par les poèmes à caractère personnel, qui donnent en apparence à lire les confidences les plus intimes du <je> récitant, si bien qu'une véritable *persona* d'auteur émane du corpus attribué à Rutebeuf.

L'étude se consacre à l'analyse de la réception diachronique de cette *persona* d'auteur en comparant un lectorat médiéval – les copistes – à un lectorat moderne – les éditeurs de textes et les écrivains qui reprennent la poésie de Rutebeuf. En d'autres termes, David Moos s'attache à montrer comment la figure du poète est perçue, modulée, modifiée ou encore réactualisée par ses lecteurs au fil des siècles. À cet effet, la thèse s'appuie notamment sur la théorie littéraire des mondes pos-

sibles, chère autant à Umberto Eco qu'à Marc Escola, Françoise Lavocat ou encore Sophie Rabau, ainsi que sur les travaux théorisant la figure d'autorité dans la fiction (ceux de Jean-Claude Mühlethaler, notamment, ou de Jérôme Meizoz). Par ailleurs, l'étude approfondie des manuscrits, qui rendent compte des lectures jadis opérées par les copistes, permet de mesurer l'évolution de la mise en recueil des œuvres de Rutebeuf à travers le temps.

Les résultats de cette recherche doctorale permettront d'établir les modalités et les limites auxquelles sont soumis les lecteurs des poèmes de Rutebeuf quand ils tentent de reconstruire une figure d'auteur. Dans une perspective plus large, ils ouvriront de nouvelles pistes de réflexion sur les rapports entre le lecteur et le texte, sur les réécritures et adaptations des textes anciens ainsi que sur le rôle de la réception dans l'élaboration d'une œuvre littéraire à travers le temps.

V. Conclusion

Bien que le Moyen Âge français représente un âge d'or pour les jeux de lettres et de mots, ceux-ci n'ont jusqu'à présent fait l'objet d'aucune étude spécifique. En amont des Grands Rhétoriciens, ils font figure de point aveugle de la critique, à l'exception d'approches parcellaires ou de monographies limitées à un auteur unique. Le projet de recherche a donc souhaité apporter une contribution significative à l'étude des jeux de lettres et de mots en français en mettant en œuvre plusieurs chantiers menés en étroite collaboration avec des spécialistes suisses et internationaux.

Cette contribution à la connaissance de la poésie lettriste française s'est déclinée en trois objectifs : offrir à la communauté des médiévistes une édition nouvelle des poèmes abécédaires français conforme aux exigences de la philologie contemporaine ; proposer une lecture inédite de ce corpus en l'éclairant à la lumière de ses résonances dans la littérature médiévale ; soutenir la relève en fournissant un environnement de travail propice à la réalisation d'une thèse de doctorat consacrée à la personnalité auctoriale de Rutebeuf.

Le projet a notamment permis d'éclairer le paradoxe constitutif de la poésie abécédaire : si l'alphabet reflète dans le texte la perfection de la Création, il y imprime aussi la trace de la langue des hommes, corrompue et éloignée du divin à la suite du drame de Babel. En effet, le poète abécédaire s'efforce d'accéder à la transcendance d'un langage régénéré par l'empreinte alphabétique, sans pouvoir se départir de l'immanence qui le définit en tant qu'être humain fait à l'image de Dieu. En cela, son geste est emblématique de toute poésie médiévale, puisqu'il consiste à rechercher la trace de Dieu dans le désordre confus du langage des hommes. Telle est la quête immuable de la littérature médiévale – et celle, à plus forte raison, de la poésie abécédaire : révéler, par un travail au corps de la langue, les correspondances mystérieuses entre les livres de parchemin et le Livre de la Nature.

En définitive, l'étude des « Jeux de lettres et d'esprit dans la poésie manuscrite en français (XII^e–XVI^e siècles) » s'est aussi révélée une voie d'accès privilégiée à d'infinis terrains d'exploration. Comme en a témoigné le colloque « Lettres à l'œuvre. Pratiques lettristes dans la poésie en français (de l'Extrême Contemporain au Moyen Âge) » organisé à l'Université de Fribourg du 20 au 22 octobre 2021,² l'examen de la genèse du travail lettriste en langue vernaculaire détermine en effet notre compréhension de toute poétique des jeux de lettres, celle de la Seconde Rhétorique bien sûr, mais aussi celle de toute la production ultérieure qui s'en réclame et continuera sans doute de s'en réclamer, à l'instar des expérimentations dadaïstes, surréalistes ou encore oulipiennes.

2 Lettres à l'œuvre. Pratiques lettristes dans la poésie en français (de l'extrême contemporain au Moyen Âge), sous la dir. d'Uhlig, Marion, Bellon-Méguelle, Hélène, Maillet, Fanny, Moos, David et Radomme, Thibaut, Paris 2023.

Presentazione del progetto FNS «Le Rime disperse di Petrarca (RdP): l'altra faccia del Canzoniere»

Dario Pecoraro (Genève)

I. Introduzione

Il progetto «Le Rime disperse di Petrarca (RdP)» è stato finanziato dal Fondo Nazionale Svizzero per la Ricerca Scientifica dal 1° gennaio 2018 al 31 dicembre 2021 ed è diretto presso l'Università di Ginevra da Roberto Leporatti, coadiuvato da un'*équipe* composta da Tommaso Salvatore e Dario Pecoraro. All'allestimento e alle prime fasi del progetto hanno contribuito anche Maria Clotilde Camboni e Anaïs Ducoli, e nel corso degli anni l'*équipe* si è avvalsa della collaborazione di vari altri studiosi: Benedetta Aldinucci (Università per Stranieri di Siena), Simona Biancalana (Università di Ginevra), Irene Ceccherini (Università di Firenze), Paolo Eleuteri (Università Ca' Foscari di Venezia), Laura Nuvoloni (Holkham Hall), Barbara Vanin (Biblioteca Civica di Venezia), Giulia Zava (Freie Universität Berlin). Una particolare menzione merita inoltre la collaborazione di Raffaele Cesaro (Scuola Superiore Meridionale), al quale è stata affidata l'edizione delle frottole attribuite a Francesco Petrarca.

Il progetto mira a fornire una nuova edizione critica e commentata delle poesie volgari assenti dal Canzoniere ma attribuite a Francesco Petrarca dalla tradizione manoscritta e a stampa, che a partire dall'edizione di Angelo Solerti (1909) sono note con la definizione di «rime disperse». Nel suo complesso si tratta di un *corpus* non semplicemente autoriale, che ingloba in sé una vasta ed eterogenea famiglia di poeti tre-quattrocenteschi (in qualche caso pure cinquecenteschi), non tutti destinati a rimanere anonimi.

La scelta dei testi implicati nell'edizione trascende dunque il criterio tradizionale dell'«attribuibilità» a un autore – attribuibilità che pure potrà essere discussa in sede di commento –, ma trova il suo fondamento nel dato oggettivo della testimonianza offerta dalla tradizione, che merita di essere posta in giudizio nel suo complesso, per documentare i percorsi che hanno portato questi testi, in modi e tempi diversi, ad essere attribuiti a Petrarca e per tracciare una storia dei primi imitatori di quella maniera. È un'edizione, dunque, di diverso impianto rispetto a quella in preparazione ad opera di Paola Vecchi Galli, volta a pubblicare le poche rime «estravagan-

ti», ovvero quei testi volgari che le testimonianze autografe o eventuali indizî di critica interna inducono a ritenere come di certa (o quasi certa) paternità petrarchesca.

Proprio il duplice punto di vista che, non tralasciando il problema dell'autorialità, scava all'interno della ricezione di quella poesia e dell'appropriazione della lezione petrarchesca che più generazioni di poeti hanno perseguito, rappresenta una delle maggiori novità nella tradizione degli studi di filologia italiana, e potrà avere fruttuose ripercussioni per gli studi della poesia volgare del medioevo europeo.

II. Un'edizione critica a stampa e digitale

L'allestimento dell'edizione critica prevede uno sbocco sia digitale che cartaceo. Entrambe le versioni propongono il censimento e la descrizione integrale di oltre 250 manoscritti – un testimoniale più che raddoppiato rispetto ai circa 90 codici variamente impiegati nell'edizione di Solerti – e di tutti gli incunaboli e cinquecentine che tramandano i testi del *corpus*, l'accertamento dei rapporti genealogici tra le testimonianze e l'elaborazione di un apparato critico.

Allo scopo di conferire la dovuta visibilità al progetto e di produrre una sinergia con altre prestigiose realtà del panorama italiano e internazionale negli studi di filologia italiana, l'allestimento del sito (consultabile all'indirizzo www.rdp.ovi.cnr.it) ha previsto fin da subito l'interoperabilità dei suoi contenuti, che per questa ragione dialogano con banche dati e teche digitali di altri progetti. La sua realizzazione, dovuta a Salvatore Arcidiacono, nasce infatti dalla collaborazione dell'*équipe* con l'Istituto CNR Opera del Vocabolario Italiano (OVI), che ha predisposto anche la lemmatizzazione dei testi, interrogabili sia attraverso un *corpus* linguistico specifico che attraverso l'imponente banca dati del «Corpus OVI». La lemmatizzazione è stata diretta da Paolo Squillacioti e realizzata da Aurelio Malandrino.

Nell'ambito del censimento dell'ampio testimoniale manoscritto, prezioso è stato l'ausilio della Fondazione Ezio Franceschini, che ha coadiuvato l'elaborazione di una scheda descrittiva «standard» da riversare in una sezione apposita del portale «Mirabileweb», attraverso il quale è già possibile consultare i dati della maggior parte dei testimoni individuati nel corso della ricerca. In alcuni casi le schede sono state attinte da descrizioni già presenti in altre banche dati del portale (soprattutto quella del progetto «LIO. Lirica italiana delle origini»), più frequentemente riversate *ex novo*: nell'edizione cartacea tutte le schede saranno a cura esclusiva dell'*équipe* o di collaboratori da essa designati.

Nella sua versione digitale il censimento delle stampe permette di consultare direttamente le edizioni attraverso la teca della «Petraich Digital Library», nata nell'ambito del progetto «Petraich Exegesis in Renaissance Italy» grazie alla collaborazione dell'Università di Manchester e della John Rylands Library. Con le riproduzioni, il sito della biblioteca offre nella medesima pagina le schede descrittive

tive dell'emplare digitalizzato, e la possibilità di navigare tra le sezioni del libro cliccando nell'area di spoglio dei contenuti.

La sezione dei testi sul sito del progetto permette di consultare la lista dei componimenti editi (allo stato attuale, poco più di cento) o restringere il campo ad alcune categorie, attraverso appositi filtri. Quelli fin qui elaborate comprendono: «testi del Riccardiano 1103», «testi a tradizione unica», «testi della tradizione veneta», «testi della tradizione umbra», «testi di altri autori» e «testi di corrispondenza»; altri se ne aggiungeranno probabilmente nel corso dei lavori. Da questo punto di vista, sono molte le opportunità offerte dalla strumentazione informatica, che consente una fruizione più dinamica del *corpus* e la possibilità di passare da una panoramica d'insieme a una visione selettiva dei singoli snodi della tradizione.

Oltre che nel loro complesso, i testi sono ovviamente consultabili singolarmente. Ciascuno di essi è dotato di uno spoglio dei latori del componimento, con la segnalazione delle eventuali rubriche e di una nota metrica, seguita da un cappello introduttivo che illustra i fondamenti della *constitutio textus*. Una sezione apposita, all'interno della stessa pagina, è dedicata all'apparato: ciascun verso del componimento, se cliccato, permette di evidenziare l'apposita fascia, facilitandone la consultazione. Cliccando su ciascuna parola, invece, sarà possibile interrogare anche i *corpora* lessicografici allestiti dall'OVI. Dai cappelli introduttivi ai componimenti presenti in questa sezione è inoltre possibile consultare varie risorse digitali per verificare la validità delle ipotesi ricostruttive: un lessema può direttamente rimandare alla voce a esso dedicata nel «Tesoro della lingua italiana delle origini» (TLIO) o nel Grande dizionario della lingua italiana, ora consultabile anche in linea; la discussione della lezione dell'edizione Solerti, alla versione digitale consultabile su www.archive.org. Il valore aggiunto, rispetto all'edizione critica cartacea, è dunque quello di poter controllare rapidamente il lavoro svolto dall'editore e verificarne la validità.

III. Altre iniziative

Oltre alla realizzazione della doppia edizione critica cartacea e digitale, il progetto ha previsto l'organizzazione di due giornate di studi. Della prima, svoltasi a Ginevra il 23 novembre del 2018, che è stata incentrata più specificamente sui problemi posti dal *corpus* e ha coinvolto alcuni dei maggiori studiosi di Petrarca e della poesia volgare del medioevo italiano, oltre ad alcuni dottorandi dell'Università di Ginevra al lavoro su argomenti affini, sono stati pubblicati gli atti nel 2020.¹

Con la volontà di proiettare la ricerca sul più ampio quadro degli studi sulla poesia medievale europea è nata la collaborazione con il progetto FNS «Jeux de lettres

1 Le rime disperse di Petrarca. Problemi di definizione del corpus, edizione e commento, a cura di Leporatti, Roberto e Salvatore, Tommaso, Roma 2020.

et d'esprit dans la poésie manuscrite en français (XII^e–XVI^e siècles)» e con l'Università di Friburgo che ha dato vita alla seconda giornata di studi, di cui si pubblicano oggi gli atti.

IV. Conclusione

Dopo più di un secolo dalla pionieristica edizione di Angelo Solerti, il variegato insieme di testi da lui riunito richiede una revisione complessiva, sia sul piano tecnico dell'edizione dei testi, sia su quello storico dell'inquadramento della tradizione. Alla determinazione della paternità petrarchesca si potrà ora arrivare non più attraverso la soggettività dell'esame stilistico, o attraverso categorie predeterminate, ma dall'esame globale dei dati offerti dalla tradizione e dalle indicazioni fornite dallo stemma. La storia stessa del libro-canzoniere tra Tre- e Cinquecento si arricchirà di uno snodo fondamentale, ad oggi del tutto trascurato dagli studi. Inoltre, anche se ben pochi dei testi implicati nell'edizione potranno ancora essere annoverati come di possibile paternità petrarchesca, dal dato stesso della ricchissima fortuna dell'imitazione dei testi del Canzoniere sarà possibile disporre di una ricca raccolta, criticamente vagliata, dei primi anonimi o poco noti petrarchisti. Un intero capitolo di storia della poesia medievale in lingua di sì che necessita di essere scritto.

Non si tacerà infine del valore assunto dalla collaborazione con altri progetti scientifici di stampo filologico e lessicografico nell'ambito dell'edizione digitale dei testi medievali. Tale collaborazione ha instaurato un circolo virtuoso che si fonda sull'interoperabilità tra banche dati diverse, fa interagire consolidate realtà del panorama della filologia italiana ed europea, alimenta la cooperazione e la sinergia tra ricerca universitaria e biblioteche, valorizzandone il patrimonio, mette in connessione insomma cantieri culturali che cooperando ottengono una reciproca visibilità e un reciproco arricchimento. Paiono tutti valori inestimabili per la ricerca del nuovo millennio.

Littérature française

Variations sur la « Prière Théophile ». Circulation autonome des textes et fictionnalisation de la figure de l'auteur

Thibaut Radomme (Fribourg) et David Moos (Fribourg)

I. Introduction

On sait le Moyen Âge friand de la légende de Théophile d'Adana, clerc qui pactise avec le diable, puis qui cherche et obtient le salut grâce à l'intercession de la Vierge Marie. Théophile incarne en effet l'exemple par excellence du pécheur repent, comme en témoignent les nombreuses versions du récit qui nous sont parvenues en latin et en grec, mais aussi dans toutes les langues vernaculaires.¹ Quelques références éparses au clerc d'Adana se retrouvent au sein de textes en ancien français, notamment à la fin du XII^e siècle dans le « Miserere » du Reclus de Molliens :

Chil ki parmi se bouke dist
Ke il renoioit Jhesucrist
Et se mere, Theophilus,
Et au diable homage en fist,
Et le chirographe en escrist,
Refu puis si bien esmolus
En repentir ke retolus
Fu au diable et absolus.
Car le douche en se main le prist
Ki de tout le monde est salus,
Ki relie les dissolus
Et les cuers amers radouchist.²

-
- 1 À ce sujet et sur la circulation de la légende, voir entre autres : Lundgren, Hjalmar, *Studier öfver Theophiluslegendens romanska varianter*, Uppsala 1913 ; Plenzat, Karl, *Die Theophiluslegende in den Dichtungen des Mittelalters*, Berlin 1926 ; Fustin, Léon, *La légende de Théophile, le moine diabolique, le précurseur du docteur Faust*, Bruxelles 1966 ; Root, Jerry, *The Theophilus Legend in Medieval Text & Image*, Cambridge 2017 ; Teófilo y el diablo. *Variaciones medievales*, éd. par Azuela, Cristina et Sule, Tatiana, México 2019.
 - 2 Reclus de Molliens, *Li romans de Carité et Miserere*, éd. par Van Hamel, Anton-Gerardus (Bibliothèque de l'École des hautes études, Sciences philologiques et historiques 61–62), Paris 1885, II, pp. 263–264, str. 236. « Celui qui, de sa bouche, affirma renier Jésus-Christ et sa mère, Théophile, lui qui se fit homme-lige du diable et écrivit la charte, il fut ensuite si bien affiné dans le repentir qu'il fut soustrait au diable et absous. Car la douce, qui est le salut du monde,

Au XIII^e siècle, Gautier de Coinci et Rutebeuf ont par ailleurs composé deux célèbres miracles consacrés à la vie de Théophile.³ L'existence de trois « Prières Théophile » en français⁴, ainsi désignées en référence à celle que fit le pénitent à la Vierge, n'étonne donc pas et atteste du succès de la légende : on trouve deux prières dues à Rutebeuf et à Gautier de Coinci, à distinguer de leurs miracles respectifs, ainsi qu'une « Prière Théophile » anonyme au parcours singulier. Comme nous allons le voir, ces trois oraisons ont en commun l'ambiguïté de leur instance énonciative. Qui est le *je* récitant du texte ? Théophile lui-même ? L'auteur du poème ? L'étude littéraire de chacun des textes, ainsi que l'analyse de son contexte manuscrit et de sa rubrication, vont nous permettre d'éclairer chaque situation et de mesurer l'enjeu de cette ambiguïté intentionnelle. Nous proposons en effet d'y voir le fruit d'un processus de « fictionnalisation » de la figure d'auteur, mis en œuvre dans le contexte d'oraisons mariales à vocation performative, afin de favoriser l'empathie du lecteur et sa participation au modèle de rédemption qui lui est offert à travers l'exemple de Théophile.⁵

II. La « Prière Theophilus » de Rutebeuf

Le « Miracle de Théophile » de Rutebeuf, en tant que pièce de théâtre, n'est attesté que par le manuscrit de la Bibliothèque nationale de France, français 837 (fol. 298^v–302^v). Cependant, un fragment extrait de ce texte, complètement isolé du contexte diégétique et donc éloigné de la forme théâtrale, se retrouve à la fin du dernier cahier de la première des deux sections du recueil hétérogène que constitue le manuscrit de Paris, Bibliothèque nationale de France, français 1635 (fol. 83^r–84^v). Cette première section est exclusivement consacrée aux textes de Rutebeuf. La seconde, copiée d'une main différente, donne à lire le « Roman d'Alexandre » d'Alexandre de Paris.⁶ Le fragment du miracle se compose du monologue de repentance de Théo-

qui se rattache les égarés et qui adoucit les cœurs amers, le prit par la main. » (La traduction est de notre fait).

- 3 Le texte de Gautier de Coinci constitue d'ailleurs une des sources principales de la pièce de Rutebeuf, cf. Rutebeuf, *Œuvres complètes*, éd. et trad. par Zink, Michel, Paris 2001 [1989], p. 532; Gros, Gérard, *Le Miracle de Théophile* de Rutebeuf et la prière du clerc, dans : *Cahiers de recherches médiévales et humanistes* 36 (2018), pp. 71–89, voir 84–88.
- 4 En ce qui concerne les prières en particulier, cf. Lundgren (note 1), pp. 123–126; Barré, Henri, *Prières anciennes de l'Occident à la Mère du Sauveur. Des origines à saint Anselme*, Paris 1963, pp. 185–193.
- 5 La deuxième section de cet article, consacrée à Rutebeuf, a été écrite par David Moos. Les troisième et quatrième sections, dédiées à Gautier de Coinci et à la prière anonyme, ont été écrites par Thibaut Radomme.
- 6 Cf. Rutebeuf, *Œuvres complètes*, éd. par Faral, Edmond et Bastin, Julia, Paris 1959–1960, 1, pp. 17–20.

phile et de sa prière à la Vierge, soit les vers 384 à 539.⁷ Ces deux fragments sont textuellement séparés par un explicit et rubriqués respectivement *Ci encoumence la repentance Theophilus* (fol. 83^r) et *C'est la priere Theophilus* (fol. 84^r).⁸ L'isolement de la prière permet, selon notre hypothèse, d'assimiler l'instance énonciative de la <Prière Theophilus> à Rutebeuf aussi bien qu'à Théophile et de fournir, grâce à cette assimilation, un canevas universel et exemplaire d'oraison de repentance. Pour le démontrer, nous allons procéder à l'examen littéraire de la <Prière>, ainsi qu'à l'étude de son contexte manuscrit.

II.1 Théophile ou Rutebeuf ?

Le titre de la <Prière Theophilus> attribue d'emblée l'oraison à la voix de Théophile. Par ailleurs, au sein de la prière, le lecteur attentif reconnaîtra quelques références possibles à la légende du clerc d'Adana, dont la plus explicite se trouve aux vers 13 à 18 :

[En vo]tre doulz servise
 [Fu j]a m'entente mise,
 Ma[is tr]op tost fui tenteiz.
 Par celui qui atize
 Le mal, et le bien brize,
 Sui trop fort enchanteiz.
 (<Prière Theophilus>, v. 13–18)⁹

Ainsi l'orant se décrit-il comme un clerc ayant été tenté par le diable, à l'image du pécheur d'Adana. Dès lors, en dépit de son extraction hors du <Miracle>, la <Prière>, par légères touches, laisse deviner l'identité de son instance énonciative : Théophile, comme l'annonce le titre qui l'introduit dans le manuscrit. La <Repentance Theophilus>, qui précède la prière, est beaucoup plus claire quant à l'identité de son récitant :

Or ai Dieu renoié, ne puet estre teü,
 Si ai laissié le baume, pris me sui au seü.
 De moi a pris la chartre et le brief receü,

7 Pour une analyse détaillée de la <Repentance Théophile>, cf. Lope, Hans Joachim, Remarques sur l'interprétation de la *Repentance Théophile* de Rutebeuf (*Miracle de Théophile*, vers 384–431), dans : *Marche romane* 19 (1969), pp. 83–87. Une étude de la structure poétique des deux monologues, notamment au regard de leur inscription en contexte théâtral, a été proposée récemment par Gros (note 3).

8 « Ici commence la repentance de Théophile » ; « C'est la prière de Théophile » (la traduction est de notre fait).

9 « À votre doux service je mis jadis tout mon zèle, mais bien vite je fus tenté. Par celui qui attise le mal et brise le bien, je suis ensorcelé. » Les citations de la <Prière Theophilus> et de la <Repentance Theophilus> sont tirées du manuscrit français 1635. Les citations des autres textes et toutes les traductions sont tirées de Rutebeuf (note 3).

Mauffeiz, si li rendrai de m'arme le treü.
(«Repentance Theophilus», v. 5–8)¹⁰

La référence à la charte qui lie le pécheur au diable ne laisse guère de place au doute : nous lisons bien l'acte de repentir de Théophile. Or, nous ne retrouvons pas de mention aussi explicite à l'histoire du clerc d'Adana au sein de la «Prière Theophilus», ce qui laisse planer une ambiguïté sur l'identité réelle de l'orant.

En outre, cette ambiguïté se trouve renforcée par certains indices qui invitent à assimiler l'instance énonciative de la «Prière Theophilus» à Rutebeuf, en sa qualité de figure auctoriale. Michel Zink souligne d'ailleurs à propos de la «Repentance Theophilus» et de la «Prière Theophilus» que :

Ces deux poèmes sont comme une transposition de la «Repentance Rutebeuf» et des pièces qui se présentent comme des prières de Rutebeuf à la Vierge : les dits de Notre Dame, l'«Ave Maria Rustebuef», «les Neuf joies Nostre Dame». ¹¹ Il y a, entre ces différents textes et quelques autres encore, comme les contes pieux, une circulation constante, non seulement des thèmes, mais aussi des références, des allusions, des formulations.¹²

De fait, un réseau intertextuel unit les textes de dévotion mariale, dans lesquels émerge la figure d'auteur de Rutebeuf, d'une part et les deux fragments du «Miracle de Théophile» de l'autre. On remarquera des similitudes d'expression entre les textes dont Rutebeuf est l'orant et la «Prière Theophilus» :¹³

Roïne nete et pure,
Car me pren en ta cure
Et si me medicine.
(«Prière Theophilus», v. 88–90)¹⁴

Ce Cele en cui toz biens resclairer
Ne prent en cure m'enfertei,
De male rente m'a rentei
Mes cuers ou tant truis de contraire.
Fusicien n'apotaire
Ne m'en pueent doneir santei.
(«La Repentance Rutebeuf», v. 43–48)¹⁵

10 «Voilà, j'ai renié Dieu, ce ne peut être tu. J'ai renoncé au baume, sucé le sur sureau. De mes mains il a pris le contrat et la lettre, le Malin, je lui dois le tribut de mon âme.»

11 Texte présent dans le manuscrit français 1635, mais d'attribution incertaine. Cf. Rutebeuf (note 3), p. 1016.

12 Zink, Michel, De la Repentance Rutebeuf à la Repentance Théophile, dans : Littératures 15 (1986), pp. 19–24, voir 20.

13 En outre, la «Prière Theophilus» utilise la strophe d'Hélinand (aabaabbbabba) (Gros [note 3], pp. 75–76), tout comme la «Repentance Rutebeuf» (Azzam, Wagih, Un recueil dans le recueil, dans : Mouvements et jointures. Du manuscrit au texte médiéval, éd. par Mikhaïlova, Milena, Orléans 2005, pp. 193–202, voir 200–201), ce qui rapproche structurellement les deux poèmes.

14 «Reine pure et sans tache, soigne-moi, guéris-moi.»

15 «Si Celle en qui tout bien resplendit ne soigne pas ma maladie, mon cœur (que je le trouve rebelle !) m'a établi une rente de malheur. De cela, médecins ni apothicaires ne peuvent me guérir.»

L'image de la Vierge guérisseuse paraît certes anodine au premier abord, tant elle est commune. Toutefois, elle prend une autre dimension au regard de la huitième strophe de la « Prière Theophilus » :

Fai dedens mon cuer luire
 Ta clartei pure et fine
 Et les iex m'enlumine
 Que ne me voi conduire.
 (« Prière Theophilus », v. 93–96)¹⁶

L'orant, ici, demande à la Vierge de soigner son aveuglement, qu'il convient sans nul doute de comprendre sur le plan moral. Or, la malvoyance de Rutebeuf est une thématique mise à profit à la fois dans sa poésie de repentance et dans sa poésie personnelle:¹⁷

De l'ueil destre, dont miex veoie,
 Ne voi ge pas aleir la voie
 Ne moi conduire.
 Ci at doleur dolante et dure,
 Qu'endroit meidi m'est nuit obscure
 De celui eul.
 (« La Complainte de Rutebeuf sur son œil », v. 23–28)¹⁸

Rutebeuf est présenté comme un borgne dans cette « Complainte ». De plus, le titre complet du texte au sein du manuscrit français 1635 – *Ci encoumence la complainte Rutebuef de son oeul*¹⁹ – ne laisse aucun doute : la malvoyance du récitant se trouve au cœur du poème. Or, plusieurs poètes médiévaux sont présentés comme borgnes,²⁰ caractéristique qui, tout comme la laideur ou le boitement, dénote à la fois la condition misérable du poète et une posture de satiriste.²¹ Ainsi l'écrivain

16 « Fais luire dans mon cœur la clarté pure et parfaite et rends à mes yeux la vue : aveugles, ils ne peuvent me conduire. »

17 Poésie dans laquelle sa *persona* d'auteur est construite au moyen de fausses confidences intimes.

18 « De mon œil droit, qui était le meilleur, je n'y vois pas assez pour distinguer ma route et me conduire. C'est vraiment un malheur : pour cet œil il fait nuit noire en plein midi. »

19 « Ici commence la complainte de Rutebeuf sur son œil » (la traduction est de notre fait).

20 On citera, par exemple, Guillaume de Machaut, Jean Meschinot, Jean Molinet et Oswald von Wolkenstein. Notons aussi que *borgne* en ancien français a un sens plus large et sert à qualifier une personne aveugle d'un œil aussi bien que quelqu'un qui louche. Cf. Cerquiglini, Jacqueline, *L'écriture louche. La voie oblique chez les Grands Rhétoriciens*, dans : *Les Grands Rhétoriciens. Actes du v^e Colloque International sur le Moyen Français*. Milano, 6–8 mai 1985, Milano 1985, pp. 21–31, voir 23.

21 Voir en particulier Cerquiglini (note 20), pp. 27–28 ; voir également Cerquiglini, Jacqueline, *Le clerc et le louche : sociology of an esthetic*, dans : *Poetic Today* 5 (1984), pp. 479–491 ; Franck, Manuel, *Satire et parodie dans les Pronostications Joyeuses : l'exemple de Haly Habentrage*, dans : *Réforme, Humanisme, Renaissance* 66 (2008), pp. 41–51, voir 49.

malvoyant utilise-t-il son handicap à la fois en tant que marqueur d'humilité et symbole d'un regard critique sur son siècle.²²

Chez Rutebeuf, cette tare physique acquiert aussi une dimension morale, notamment dans la « Paix Rutebeuf », qui se conclut par l'acte de pénitence du poète :

De totes pars Dieus me guerroie,
 De totes pars pers je chevance:
 Dieus le m'atort a penitance
 Que par tanz cuit que pou i voie!
 (« La Paix Rutebeuf », v. 39-42)²³

Ainsi, la cécité du poète fait partie intégrante de son repentir : Rutebeuf, happé par les tentations du siècle, sombre dans la misère et l'addiction au jeu,²⁴ et perd son œil droit, ce qui symbolise, tout comme pour Théophile, un aveuglement moral, un renoncement à la foi. C'est en borgne que Rutebeuf amorce sa conversion : il critique son siècle, remet en cause les fausses dévotions, devient à la fois humble hagiographe et chantre de la Vierge. Ainsi, la cécité de Rutebeuf est un motif récurrent dans les textes du manuscrit français 1635, ce qui fait du poète la figure d'aveugle la plus investie au sein du recueil. Or, le rappel de ce motif fort dans la « Priere Theophilus » rapproche les voix de Rutebeuf et de Théophile. L'expression de l'oraison mariale de Théophile s'inscrit donc parfaitement dans la poétique du trouvère, d'autant que Rutebeuf prend explicitement Théophile comme modèle, et ce à plusieurs reprises. On peut alors se poser la question : qui est l'orant de cette « Priere Theophilus » ? Théophile lui-même, ou Rutebeuf dans une posture d'*imitatio Theophili* ? Le *je* du texte est ambigu. Cette ambiguïté semble volontaire. Le rapprochement entre la figure de l'auteur et celle de Théophile ne se fait d'ailleurs pas que du point de vue littéraire, mais se retrouve également dans la *dispositio* du manuscrit français 1635.

II.2 La *dispositio* du manuscrit français 1635

Voici les trois premières et les trois dernières pièces de la section du manuscrit français 1635 consacrée à Rutebeuf :

1. « Ordres de Paris »
2. « La Chanson des Ordres »
3. « La Repentance Rutebeuf »
- [...]
50. « La Repentance Theophilus »
51. « La Priere Theophilus »
52. « Le Dit des Béguines »

22 Cerquiglini (note 20), p. 31.

23 « De toute part Dieu me fait la guerre, de toute part je perds ma subsistance : que Dieu me compte comme pénitence le fait que bientôt, je crois, je serai presque aveugle ! »

24 Cette addiction est au cœur notamment de la « Grièche d'hiver » et de la « Grièche d'été », textes parmi les plus personnels de l'œuvre attribuée à Rutebeuf.

Le recueil de Rutebeuf s'ouvre sur deux chansons satiriques (les « Ordres de Paris » et la « Chanson des Ordres »), suivies de la « Repentance Rutebeuf ». On retrouve, à la fin du recueil, les deux extraits du « Miracle de Théophile » mettant en scène le repentir du vidame renégat, puis une chanson satirique, le « Dit des Béguines ». Ainsi, dans la structure même du manuscrit, les deux repentances sont mises en évidence et se reflètent l'une l'autre, comme dans un miroir, celle du trouvère étant à la troisième place et celle de Théophile à l'antépénultième, toutes deux encadrées par des poèmes satiriques contre des ordres religieux. La place importante de ces poèmes s'explique par le fait que Rutebeuf entame sa conversion à partir de la satire, de la critique du siècle. Ainsi, poser un regard critique sur le siècle et sur ses vices constitue une étape importante de la pénitence. Dès lors, la disposition des textes de Rutebeuf au sein du recueil français 1635 met en lumière la relation unissant les deux figures. La « Prière Theophilus » semble donc conclure à la fois la repentance du clerc d'Adana et celle du poète qui *huevre rudement*. Ainsi l'*intentio* du manuscrit serait-elle de mettre en scène un récit de repentance. À cette fin, la figure du pécheur repentant ressurgit à plusieurs moments saillants du recueil : la « Complainte de la sainte Église », qui se situe au cœur numérique de la section (23^{ème} position), au milieu de la poésie personnelle de Rutebeuf et qui consiste aussi en une satire des ordres religieux, fait part de la volonté du récitant de sauver son âme : *Molt volentiers queïsse une religion / Ou je m'arme sauvasse par bone entencion* (« La Complainte de la sainte Église », v. 73-74);²⁵ « La Vie de sainte Marie l'Égyptienne » (44^{ème} texte de la section), autre figure médiévale importante du repentir, ainsi que la chanson « Sur Notre Dame » (46^{ème}), dont la troisième strophe est explicite :

Quant son doulz non reclainment picheour
 Et il dient son « Ave Maria »,
 N'ont puis doute dou Maufei tricheour
 Qui mout doute le bien qu'en Marie a,
 Car qui se marie
 En teile Marie,
 Boen mariage a :
 Marions nos la,
 Si avrons s'aïe.
 (« Sur Notre Dame », v. 19-27)²⁶

se trouvent juste avant « La Paix Rutebeuf », texte qui se conclut par le renoncement du poète aux richesses factices du monde et qui achève sa conversion, placé lui aussi en fin de section (47^{ème} position, un folio avant la « Prière Theophilus »). Le manuscrit livre, *in fine*, le récit de la repentance de Rutebeuf, inspiré par ses

25 « Je chercherais volontiers un Ordre religieux où je pourrais sauver mon âme dans une intention pure. »

26 « Dès lors que les pécheurs invoquent son doux nom et lui récitent son *Ave Maria*, ils ne craignent plus le Malin trompeur qui craint tant le bien qui est en Marie, car qui se marie avec cette Marie fait un bon mariage : marions-nous avec elle, nous aurons son aide. »

modèles, Théophile et Marie l'Égyptienne. La « Priere Theophilus » occupe donc une place importante au sein de la section : elle conclut un processus de conversion présenté comme universel par la multiplicité des modèles et personnel par l'aura de la *persona* Rutebeuf sur le recueil. Le récit de pénitence livré par la *dispositio* du manuscrit français 1635 n'est pas sans rappeler l'organisation de la partie consacrée à Rutebeuf dans le manuscrit Paris, BnF, français 837 (fol. 283^v-332^r), forte d'une trentaine de pièces, qui, selon Wagih Azzam, s'articulent autour de la conversion du poète :

Enfin, que le manuscrit ait placé la « Repentance Rutebeuf » en dernière position et l'ait intitulé la « Mort Rustebuef », cela dénote peut-être, plus qu'une volonté d'inscrire l'œuvre du poète dans une fiction biographique, celle de faire coïncider la fin de la section avec le renoncement à la polémique et à l'écriture, et d'orienter par là-même l'ensemble de la section dans le sens d'une conversion liée à l'idée de la mort, ainsi que l'expriment explicitement la strophe VI de ce poème, mais aussi, implicitement, la versification inspirée d'Hélinand de Froidmont.²⁷

Ainsi, les manuscrits qui compilent un ensemble conséquent de poèmes de Rutebeuf sont agencés de sorte à narrer une conversion. Le manuscrit français 837 se concentre sur la figure auctoriale de Rutebeuf qu'il développe jusqu'à la mort symbolique de l'auteur. *A contrario*, le manuscrit français 1635 met en parallèle le poète et des figures renommées de pénitents afin d'ériger la *persona* de Rutebeuf au rang de modèle universel de pécheur repenti.

II.3 Un modèle universel de prière pénitente

La « Priere Theophilus » du manuscrit français 1635 devient le lieu de rencontre entre deux figures, celle de Rutebeuf et celle de Théophile, toutes deux présentées comme des parangons de pécheurs repentis. L'ambiguïté de l'énonciation parachève dans cette oraison l'émergence de la *persona* d'auteur de Rutebeuf, qui se confond avec Théophile et devient par là un repenti exemplaire, et donne au *je* du texte une dimension universelle. Celle-ci, accentuée par l'aspect topique des motifs de l'oraison de Théophile, s'inscrit parfaitement dans le genre de la prière, texte à vocation performative que chacun peut réciter et reprendre à son compte. Ces constats littéraires concordent avec l'agencement du manuscrit, qui fait resurgir des modèles de pécheurs repentis à chaque moment clé du recueil. Dès lors, l'isolement de la « Repentance » et de la « Priere Theophilus » permet, en occultant le contexte diégétique et la forme théâtrale, de mettre en avant l'acte de repentir ainsi que d'ambiguïser l'énonciation afin, d'un côté, de fictionnaliser la figure de l'auteur et, de l'autre, de fournir au lecteur une prière exemplaire.

27 Azzam (note 13), pp. 200-201.

III. La « Prière Theophilus » de Gautier de Coinci

Durant le premier tiers du XIII^e siècle, Gautier de Coinci a composé une série de quatre prières adressées à la Vierge Marie (II Prière 37, 38 et 39) et à Dieu (II Prière 40), qu'il a intégrées à la fin du recueil des « Miracles de Nostre Dame ». ²⁸ Ces textes ont connu un succès important et durable puisqu'ils ont fait l'objet d'une large circulation manuscrite partiellement autonome jusqu'au début du XVI^e siècle. ²⁹ Parmi ces quatre prières, la première, inc. *Gemme resplendissanz, roïne glorieuse* (II Prière 37), en vingt-huit quatrains d'alexandrins monorimes, doit retenir notre attention. À la suite, on le verra, d'une partie de la tradition manuscrite, la critique a en effet pris l'habitude de la désigner comme la « Prière Theophilus », en référence à la célèbre légende rapportée par ailleurs dans le « Miracle de Théophile » (I Mir 10), qui occupe la position initiale dans le recueil des « Miracles de Nostre Dame » et constitue de ce fait, selon la belle expression de Masami Okubo, « une œuvre en soi, comme la façade de la cathédrale ». ³⁰ Pourtant, il semble que rien ne relie explicitement le texte de la prière 37 à la légende de Théophile ; dès lors, l'habitude d'assimiler l'instance énonciative de la prière à la figure du vidame renégat mérite d'être questionnée et, si possible, expliquée.

La situation énonciative de la prière 37 est des plus simples. Elle met en scène un pécheur repentant qui implore la Vierge Marie de le réconcilier avec Dieu afin que, ses errances passées ayant été pardonnées, il soit sauvé de l'Enfer : *Dame, ainçois que la morz, qui par tout mort, me morde, / Au roi de paradis me rapaise et racorde* (v. 11–12). ³¹ Cette trame rappelle bien entendu celle du « Miracle de Théophile », mais, convenons-en, elle est suffisamment vague et universelle pour pouvoir s'appliquer à peu près à tout texte mettant en scène une rédemption. *A fortiori*, elle évoque d'autres légendes du recueil des « Miracles de Nostre Dame », où le schéma narratif du pécheur repentant est exploité à l'envi. Elle rappelle d'ailleurs la situation de l'auteur en personne, Gautier de Coinci, qui affirme dans les « Salu Nostre Dame » :

Ave qui dou ciel iez et clartez et lumiere.
Cure moi. Plus sui ors n'est craissez et lumiere.

28 Gautier de Coinci, *Les Miracles de Nostre Dame*, éd. par Koenig, V. Frederic, Genève 1955–1970, IV, pp. 580–592.

29 Alison Stones ne répertorie pas moins de cinquante-six manuscrits contenant une ou plusieurs prières (indépendamment ou non d'autres extraits des « Miracles »), étalés de la seconde moitié du XIII^e jusqu'au début du XVI^e siècle. Stones, Alison, *Les prières de Gautier de Coinci, leur distribution et leur réception d'après la tradition manuscrite*, dans : *Le recueil au Moyen Âge. Le Moyen Âge central*, éd. par Foehr-Janssens, Yasmina et Collet, Olivier, Turnhout 2010, pp. 237–268.

30 Okubo, Masami, *La formation de la collection des Miracles de Gautier de Coinci*, dans : *Romania* 123 (2005), pp. 406–458, voir 435.

31 « Dame, avant que la mort me morde, elle qui mord tout sans exception, mets-moi en paix et réconcilie-moi avec le roi du paradis. » (Sauf pour le « Miracle de Théophile » (I Mir 10), les traductions de Gautier de Coinci sont de notre fait.)

Tant ai fais d'ors pechiez m'ame en est noire et tainte.
 Daigne alumer ma lampe; grant pieç'a qu'est estainte.
 (II Sal 35, v. 173–176)³²

On constate donc que la situation énonciative de la prière 37 est parfaitement banale. Par ailleurs, à la différence du cas du <Miracle Theophile> de Rutebeuf, la prière ne constitue pas un extrait issu du miracle narratif et ne semble pas même pouvoir trouver place à un moment précis de la diégèse. Si Alison Stones affirme que les paroles de la prière sont explicitement attribuées à Théophile et que leur récitation peut donc être située dans le récit,³³ nous n'avons, pour notre part, rien trouvé de tel dans le texte de la prière, ni dans celui du miracle.

III.1 L'écrit et la chartre

En fait, la prière 37 ne présente aucun des motifs emblématiques de la légende de Théophile, qui permettraient d'identifier indubitablement une référence intertextuelle: ni la volonté active que témoigne le vidame de vendre son âme au diable, ni son reniement de Dieu et de Notre-Dame, ni la colère dont la Vierge est consumée avant de se réconcilier avec le renégat. Un seul passage de la prière pourrait apparaître comme un écho direct à la légende de Théophile et permettre d'expliquer que le poème ait été désigné comme la <Prière Theophilus>:

Tost enportera m'ame, ne li ert escondite,
 Diabes, qui l'a ja en ses tables escrite.

Roïne glorieuse, de son escrit m'esface,
 Jointes mains, le te pri a humelie face.
 (II Prière 37, v. 35–38)³⁴

À première lecture, les mots *tables* et *escrit* pourraient en effet sembler faire référence à la fameuse *chartre* dont le diable réclame à Théophile la signature en guise de pacte: *Et se couvient sanz nule aloigne / Que bone chartre encor m'en doigne* (I Mir 10, v. 391–392).³⁵ Si le mot *table* n'apparaît pas dans le <Miracle de Théophile>, le mot *escrit* y est bien employé, en concurrence avec le mot *chartre*, pour

32 « *Ave*, toi qui es la clarté et la lumière du ciel. Guéris-moi. Je suis plus sale que graisse et chandelle (*càd* qu'une chandelle faite de suif). J'ai commis tant de laids péchés que mon âme en est noire et toute teinte. Daigne allumer ma lampe; il y a bien longtemps qu'elle est éteinte. »

33 « À la différence de S, les mss 16 et 22 marquent II Pr 37 par une initiale historiée montrant un clerc agenouillé devant la Vierge à l'enfant (figs 8 et 9). Elle illustre donc soit la dévotion de l'auteur, Gautier de Coinci, soit celle du moine Théophile, à qui Gautier attribue les paroles de la prière, après l'intervention de la Vierge qui permet à Théophile de reprendre le contrat passé avec le diable. » Stones (note 29), p. 242.

34 « Le diable emportera bientôt mon âme, elle ne lui sera pas refusée, lui qui l'a déjà inscrite sur ses tables. Reine glorieuse, qu'il m'efface de son écrit, je t'en implore à mains jointes et face contre terre. »

35 « Encore faut-il que sans retard / Il me donne une charte valable. » Gautier de Coinci, *Le miracle de Théophile ou comment Théophile vint à la pénitence*, trad. Garnier, Annette, Paris

désigner le pacte signé par Théophile (cf. v. 976, 1352), en particulier dans un passage à la première personne dont le ton rappelle celui de la prière 37 :

Jamais nul jor n'iere asseür
 Devant que je raie l'escrit
 Qui ma mort devise et descriit.
 Las! c'est la rienz qui plus m'acore.
 Las! li dyable l'ont encore.
 Las! cil escris est en enfer.
 (1 Mir 10, v. 1316–1321)³⁶

L'emploi du même substantif dans le miracle et dans la prière ne doit pourtant pas nous abuser. Dans le miracle, Théophile réclame bien de *ravoïr* le document en question et se plaint que les diables l'aient *encore* en leur possession. Comme on le sait, après une saisissante ellipse narrative qui passe sous silence la descente de Notre-Dame en Enfer, la suite du miracle nous donne d'ailleurs à lire la remise miraculeuse de sa *chartre* à Théophile: *La mere Dieu, la debonaire, / A tot l'escrit a lui repaire / Dont il estoit en tel freür* (1 Mir 10, v. 1351–1353).³⁷ Or, il n'est pas question de cela dans la prière, mais bien d'un *escrit* appartenant au diable et dont le *je* réclame seulement d'être effacé: *de son escrit m'esface* (v. 37). Il nous semble donc que les mots *tables* et *escrit* font plutôt référence au *livre* dans lequel le diable consigne les péchés des hommes, que Raoul de Houdenc par exemple mentionne à la fin du « Songe d'Enfer »:

Li rois – qui por lui deporter
 Me fist un sien livre apoter
 Qu'en Enfer ot leenz escrit
 Uns mestres qui mist en escrit
 Les droiz le roi, et les forfez,
 Les fols vices et les fols fez
 C'on fet, et tout le mal afere
 Dont li rois doit justice fere –
 En cel livre me rouva dire;
 Tantost i commençai a lire.³⁸

1998, p. 97. Voir les autres occurrences du mot *chartre* aux v. 417, 976, 1331, 1356, 1361, 1397, 1403, 1447, 1457, 1575, 1697.

36 « Je ne serai jamais rassuré / Tant que je n'aurai pas recouvré l'écrit / Qui ordonne et dicte ma mort. / Infortuné! c'est ce qui m'afflige le plus. / Infortuné! les diables l'ont encore. / Infortuné! cet écrit est en enfer. » *ibid.*, p. 151.

37 « La clémente mère de Dieu / Revient vers lui avec l'écrit / Qui le mettait dans une si grande frayeur. » *ibid.*, p. 152.

38 Raoul de Houdenc, *Songe d'Enfer*, éd. par Timmel Mihm, Madelyn, Tübingen 1984, v. 613–622. « Le roi – qui pour se divertir me fit apporter un sien livre qu'avait écrit là-bas en Enfer un maître qui avait mis par écrit les droits du roi, et les forfaits, les vices fous et les fous faits qu'on fait, et toutes les mauvaises actions dont le roi doit rendre justice – me pria de faire la lecture de ce livre; je commençai aussitôt à en lire un passage. » (La traduction est de notre fait.)

Ce registre des péchés humains, dont on trouve la trace dans la pensée théologique médiévale,³⁹ semble le fruit du croisement entre le *chirographum* paulinien – ce « billet de la dette qui nous accablait en raison des prescriptions légales pesant sur nous », que le Christ a effacé et annulé en le clouant à la croix (Col 2, 14) – et le *liber vitae* johannique – « On ouvrit des livres, puis un autre encore : le livre de la vie. D’après ce qui était écrit dans les livres, les morts furent jugés selon leurs actes » (Ap 20, 12 ; voir aussi Ap 3, 5). La généalogie complexe de ce motif, apparemment assez courant dans la littérature médiévale,⁴⁰ mériterait une analyse approfondie, que nous n’avons pu qu’esquisser ailleurs.⁴¹ Dans l’attente d’une telle étude, il semble néanmoins faire peu de doute que la requête adressée à la Vierge Marie par le *je* de la prière 37 (*de son escrit m’esface*, « qu’il m’efface de son *escrit* ») désigne l’espoir de voir son nom supprimé des registres du diable, plutôt que celui de lui voir rendue la copie d’un pacte signé avec Satan.

La meilleure preuve en est que, dans une des chansons rassemblées au début du recueil des « Miracles de Nostre Dame », Gautier de Coinci utilise une expression résonnant d’un écho singulier avec la formule employée dans la prière 37, et qui ne saurait nullement désigner, cela va sans dire, quelque *chartre* que ce soit :

Oiez ma complainte
Et envers moi t’apite.
Ma lampe est estainte,
M’ame en enfer escrite.
(I Ch 5, v. 85–88)⁴²

Le rapprochement entre le *je* de l’orant et la figure auctoriale de Gautier que suggère l’emploi de deux locutions voisines dans la prière et la chanson (*m’ame [...] en ses tables escrite – m’ame en enfer escrite*) ne manque pas de soulever avec acuité la question que nous avons énoncée plus haut : qui dit *je* dans la prière 37 ? Est-ce vraiment Théophile, comme la tradition semble l’avoir accrédité, ou bien est-ce un locuteur anonyme, derrière le masque duquel, peut-être, se laissent deviner les traits de Gautier de Coinci ?

39 Lukken, Gerard Maria, *Original Sin in the Roman Liturgy. Research into the Theology of Original Sin in the Roman Sacramentaria and the Early Baptismal Liturgy*, Leiden 1973, pp. 176–181.

40 *Planez et l’escrit et le talhe, / En quoi mes detes sont escrites*. « Effacez l’écrit et le compte où mes dettes sont écrites. » Jacques de Baisieux, *Dis sor les .v. lettres de Maria*, dans : *Trouvères belges du XII^e au XIV^e siècle. Chansons d’amour, jeux-partis, pastourelles, dits et fabliaux*, éd. par Scheler, Auguste, Bruxelles 1876, pp. 204–213, v. 218–219 (la traduction est de notre fait).

41 Uhlig, Marion et Radomme, Thibaut, avec Roux, Brigitte, *Le don des lettres. Alphabet et poésie au Moyen Âge*, Paris 2023, pp. 64, 117 et 372.

42 « Entends ma complainte et aie pitié de moi. Ma lampe est éteinte, mon âme est écrite en enfer. »

III.2 Théophile ou Gautier ?

Certes, une série de motifs de la prière 37 font effectivement écho au < Miracle de Théophile > et incitent donc le lecteur à reconnaître, dans l'instance énonciative de l'oraison, la figure du vidame renégat. Par exemple, le motif de l'aveuglement du pécheur et la requête que lui soient ouverts les yeux du cœur sont clairement thématés dans la prière: *Les iex dou cuer m'esclaire: grant tans a n'en vi goute* (v. 16).⁴³ Or, il s'agit là d'un motif emblématique du miracle, au moment paroxystique où Théophile se précipite à bride abattue vers la gueule de l'Enfer:

Quant vit qu'il ne veoit mais gote [...],
 Son piteuz fil, le roi de gloire,
 Piteusement en depria.
 Et li doz Dieu qui tot cria, [...]
 Ainz li rendi les ielz del cuer.
 (1 Mir 10, v. 642–650)⁴⁴

De même, l'indignité du pécheur à prononcer le nom de la Vierge est exprimée dans la prière 37: *De toi loer ma bouche n'est pas nette ne digne*⁴⁵ (v. 70), en une prétériorité doublement contredite.⁴⁶ Or, ce motif se trouve thématé dans le < Miracle de Théophile > lorsque la Vierge Marie admoneste le vidame renégat à ce sujet:

Ta puanz bouche orde et glueuse,
 Comment est si presumptueuse
 Que moi ne lui apeler ose ?
 (1 Mir 10, v. 949–951)⁴⁷

43 « Éclaire-moi les yeux du cœur: il y a longtemps que je n'y vois plus rien. » La métaphore des yeux du cœur provient de l'Épître de Paul aux Éphésiens: « Qu'il ouvre à sa lumière les yeux de votre cœur, pour que vous sachiez quelle espérance vous ouvre son appel, la gloire sans prix de l'héritage que vous partagez avec les fidèles » (Éph 1, 18). Elle connaît une belle fortune dans la tradition patristique, avant d'irriguer la littérature médiévale en langue vernaculaire. Cf. Selmeci Castioni, Barbara et Uhlig, Marion, Josaphat ou < les yeux du cœur >. Réécriture des lieux de la vision dans la légende de Barlaam et Josaphat (XIII^e–XVII^e siècle), dans: Exprimer la vision spirituelle (XIV^e–XVII^e siècles), éd. par Paschoud, Adrien et Selmeci Castioni, Barbara, Louvain 2016, pp. 91–117, voir 98–101; Paoli, Guy, La relation œil-cœur. Recherches sur la mystique amoureuse de Chrétien de Troyes dans *Cligès*, dans: Le < cuer > au Moyen Âge. Réalité et *Senefiance*, Aix-en-Provence 1991, pp. 233–244.

44 « Quand elle s'aperçut qu'il ne voyait rien, [...] / [elle] Pria humblement / Son fils compatissant, le roi de gloire. / Et le doux Dieu qui créa tout, [...] / [au contraire] lui rendit les yeux du cœur. » Gautier de Coinci (note 35), p. 111. Voir aussi, quelques vers plus haut: *Avuglés est, ne voit mais goute* (1 Mir 10, v. 620), « Il est devenu aveugle, il ne voit plus rien ».

45 « De te louer, ma bouche n'est pas assez pure pour être digne. »

46 *Roïne glorieuse qui nommée iés Marie* (v. 49); *Que quant non ten douz non, il me samble c'on m'oigne* (v. 70). « Reine glorieuse, qui es nommée Marie »; « Que quand je nomme ton doux nom, il me semble qu'on m'oint ».

47 « Ta bouche fétide, répugnante et gluante, / Est-elle à ce point présomptueuse / Que tu oses nous invoquer, lui et moi ? » Gautier de Coinci (note 35), p. 129.

Sans doute n'est-il pas anodin qu'au moment de sa confession publique devant l'évêque et l'assemblée des fidèles, Théophile en vienne à se faire vomir pour se purifier (v. 1430–1432), lui qui a péché par la bouche en reniant Dieu et sa Mère.

Cependant, ces motifs sont également employés dans des poèmes où, sans ambiguïté, c'est la voix de l'auteur des <Miracles de Nostre Dame> qui est spécifiquement entendue, où d'ailleurs celui-ci se nomme à l'occasion⁴⁸ – c'est-à-dire dans les prologues et épilogues du recueil, dans les <queues> des miracles et dans les <Salu Nostre Dame> (II Sal 35). De tels échos invitent cette fois le lecteur à rapprocher l'instance énonciative de la prière 37 de la figure de Gautier de Coinci. Ainsi, la métaphore des yeux du cœur est employée dans les <Salu> sans qu'il soit nullement fait référence à la légende de Théophile. Elle sert simplement à caractériser de manière générale le pécheur qui s'est détourné de la Vierge Marie: *Certes trop laidement les iex dou cuer a tains / Qui mout n'aimme et tient chier quanqu'a toi taint et monte* (II Sal 35, v. 506–507).⁴⁹ De même, parlant à la première personne, Gautier s'accuse d'avoir plongé dans la noirceur du péché et demande à Notre-Dame d'«allumer la lampe» de son âme – une autre façon de dire qu'elle doit lui dessiller les yeux, rendus aveugles par la fréquentation du mal:

Tant ai fais d'ors pechiez m'ame en est noire et tainte.
Daigne alumer ma lampe; grant pieç'a qu'est estainte.
(II Sal 35, v. 175–176)⁵⁰

Gautier s'applique également à lui-même l'accusation d'indignité à prononcer le nom de la Vierge Marie, entre autres à la fin du prologue au second livre des <Miracles de Nostre Dame>:

Je te depri qu'il ne t'anuit
Se te loe m'indigne bouche
Et ton doz non souvent atouche.
(II Pr 1, v. 282–284)⁵¹

Les bouches de Gautier et de Théophile se trouvent donc unies dans une même impureté et dans une même indignité. De même, lorsque, dans le deuxième prologue au premier livre du recueil, Gautier demande à ce que sa langue soit *escurée* et *eslimée*, il adjoint manifestement au *topos* de modestie feinte propre à la rhéto-

48 Voir par exemple I Pr 2, v. 329: *La langue Gautier de Coinsi*, ou II Sal 35, v. 664: *Ci finé ton salu tes priens de Via*, «Ici ton prier de Vic a achevé ton salut» (puisque Gautier fut prier de Vic-sur-Aisne entre 1214 et 1233).

49 «Certes, il a très laidement obscurci les yeux du cœur, celui qui n'aime et n'estime pas hautement tout ce qui t'atteint et s'élève jusqu'à toi.»

50 «J'ai commis tant de laids péchés que mon âme en est noire et toute teinte. Daigne allumer ma lampe; il y a bien longtemps qu'elle est éteinte.»

51 «Je te prie de n'être pas courroucée si ma bouche indigne te loue et prononce souvent ton doux nom.»

rique auctoriale une reconnaissance toute chrétienne de la nature peccamineuse de sa bouche :

La mere Dieu, qui est la lime
 Qui tout escure et tout eslime,
 Escurer daint et eslimer
 Por ses myracles biau rimer,
 La langue Gautier de Coinsi,
 Qui por s'amor commence ainsi.
 (I Pr 2, v. 325-330)⁵²

Parmi les éléments suggérant l'assimilation de l'instance énonciative de la prière 37 à Gautier de Coinci, signalons encore la façon dont il y est fait référence à l'autorité des Écritures : *Dame ou toute escripture toutes bontez asigne* (v. 69) ; *Sainte Escripiture, dame, si douce te tesmoingne* (v. 73).⁵³ C'est là un « tic » d'écriture, une signature, qui emblématise parfaitement – et trahit – la posture d'écrivain assumée par Gautier tout au long du recueil, y compris d'ailleurs en tant que narrateur du « Miracle de Théophile » : *Se l'escripiture ne nos ment* (I Mir 10, v. 659) ; *Se l'escripiture ne me ment* (v. 1271).⁵⁴ De fait, le clerc d'Adana ne s'exprime pas ainsi, avec une telle autorité.

On le constate au terme de ce passage en revue, l'instance énonciative de la prière 37 est pour le moins ambiguë : sans pouvoir être indiscutablement assimilée à la figure de Théophile, elle s'en approche par une série de motifs communs qui, tous, l'apparentent en même temps à la voix de l'auteur des « Miracles de Nostre Dame ». Sans doute, cette ambivalence est intentionnelle : en multipliant les échos intertextuels entre la prière, le miracle et les occurrences de sa propre voix, en rendant donc incertaine et fluctuante l'identité du *je* dans la prière, Gautier brouille les cartes et joue de la frontière qui le sépare de son personnage, Théophile. À la faveur de cette confusion, il met en œuvre une forme de « fictionnalisation » de sa propre figure auctoriale, dont l'itinéraire « biographique » se laisse deviner derrière la « cathédrale » de mots qu'il a soigneusement érigée. Pécheur aveuglé, indigne de louer la Vierge, il est, parvenu au terme d'un travail d'écriture qui lui a finalement permis de reconstituer lettre à lettre le nom de Marie,⁵⁵ promis au salut que lui a mérité sa louange adressée sans relâche à Notre-Dame. Dans cette perspective, l'ambivalence

52 « Que la mère de Dieu, qui est la lime qui affine et polit tout, daigne affiner et polir, afin qu'elle puisse mettre ses miracles en belles rimes, la langue de Gautier de Coinci, qui pour l'amour d'elle commence ainsi. »

53 « Dame à laquelle toutes les Écritures attribuent toute bonté » ; « L'Écriture sainte, dame, te montre si douce ».

54 « Si l'Écriture ne nous ment pas » ; « Si l'Écriture ne me ment pas », Gautier de Coinci (note 35), p. 113, 149.

55 Cf. Radomme, Thibaut, Gautier de Coinci, le chant des anges et l'*Ave Maria* dans les *Miracles de Nostre Dame*, dans : L'Entretien du ciel et de la terre. Anges et poésie du Moyen Âge à nos jours, éd. par Génétiot, Alain et Venner, Camille, Paris 2021, pp. 23-41, voir 36.

frappant l'instance énonciative de la prière 37 remplit la même fonction signifiante que le fait de placer le «Miracle de Théophile» en tête du recueil des «Miracles de Nostre Dame»: elle permet d'ériger Théophile en modèle universel de pénitence, et rappelle qu'à l'instar du vidame renégat et de l'auteur des «Miracles», tous les pécheurs sans exception peuvent être sauvés, quelle que soit la gravité de leur faute, à la condition d'un repentir sincère.

III.3 La rubrication de la prière

L'intérêt du constat que nous avons formulé à l'issue de l'étude littéraire de la prière 37 réside dans le fait que l'ambiguïté de l'instance énonciative et la confusion entre l'auteur et son personnage qui en découle se trouvent reflétées dans la tradition manuscrite, à travers les rubriques qui introduisent l'oraison.⁵⁶ Parmi les trente-quatre manuscrits ayant conservé la prière 37,⁵⁷ vingt-six ne présentent pas d'intérêt immédiat pour notre discussion, soit qu'ils ne donnent aucune rubrique pour vingt-deux d'entre eux, soit qu'ils fournissent une rubrique tout à fait étrangère à notre propos:

- *Une orison devote a le virgene Marie de lonc temps faite* (*Bruxelles, KBR, IV.119, fol. 18^v);
- *La chantepleure*⁵⁸ (Florence, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ashburnham 113 [53], fol. 143^v);

56 Pour la suite de notre propos, nous nous appuyons sur la *varia lectio* de l'édition Koenig, ainsi que sur le relevé des manuscrits fourni dans: Stones, Alison, Appendix v. The Prayer of Theophilus, II Prière 37, dans: Gautier de Coinci. Miracles, Music, and Manuscripts, éd. par Krause, Kathy M. et Stones, Alison, Turnhout 2006, pp. 397-406. Nous faisons précéder d'un astérisque les manuscrits dont nous avons pu vérifier la rubrication.

57 La prière 37 est conservée dans 34 manuscrits médiévaux (dont un *codex* du XIII^e siècle détruit durant la Seconde Guerre mondiale: Florence, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ashburnham 113 [53]), auxquels s'ajoute une copie de manuscrit médiéval réalisée au XIX^e siècle (Londres, British Library, Additional 16636). Parmi ces 34 manuscrits, on compte 5 exemplaires «complets» et 2 exemplaires partiels des «Miracles de Nostre Dame», 13 livres de prières et 15 recueils de textes divers. Cf. Stones (note 56), pp. 397-402 (contrairement à ce qui est écrit à la p. 399, la prière 37 est conservée avec l'incipit *Dame* dans 25 manuscrits – portant bien à 34 le nombre total de témoins médiévaux catalogués par Stones). Nous comptons le manuscrit Ashburnham 113 parmi les exemplaires partiels des «Miracles de Nostre Dame», et non parmi les «literary miscellany», comme Stones le fait, cf. Stones, Alison, Appendix vi. Owners of *Miracles de Nostre Dame* Manuscripts, dans: Gautier de Coinci. Miracles, Music, and Manuscripts, éd. par Krause, Kathy M. et Stones, Alison, Turnhout 2006, pp. 407-442, voir 409. Nous nous fondons en effet sur la liste des textes fournie dans la notice descriptive du manuscrit: I Codici Ashburnhamiani della R. Biblioteca Mediceo-Laurenziana di Firenze, éd. par Paoli, Cesare, Roma 1887, I.1, pp. 79-80 et I.2, pp. 81-83.

58 Sur la notion de *chantepleure*, voir: Fritz, Jean-Marie, La clepsydre et l'oxymore: variations sur la *chantepleure*, dans: Romania 134 (2016), pp. 346-401.

- *Des .v. joies nostre dame* (*Paris, Bibliothèque nationale de France, français 23111, fol. 329^v);
- *C'est une oraison a nostre dame* (*Paris, Bibliothèque nationale de France, français 25532, fol. 225^v).

En revanche, huit manuscrits se révèlent très intéressants. Six manuscrits donnent une rubrique du type « La Priere Theophilus » et assimilent donc l'instance énonciative de l'oraison à la figure de Théophile :

- *Qei de li orixon Theophilus*⁵⁹ (Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, 570, fol. 178^r);
- *C'est la proiere Theophilus* (Troyes, Bibliothèque municipale, 1905, fol. 195^v);
- *La proire Theofilus* (Oxford, Bodleian Library, French fol. 1, fol. 43^v);
- *La priere Theofilus* (*Paris, Bibliothèque nationale de France, français 837, fol. 191^v);⁶⁰
- *C'est la priere Theophilus* (*Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, 3142, fol. 300^r);
- *C'est la priere Theophilus* (*Paris, Bibliothèque nationale de France, français 12467, fol. 78^r).

Un manuscrit donne la rubrique latine *Oracio domini Galteri prioris de Vi ad piissimam Dei matrem* (*Paris, Bibliothèque nationale de France, français 2163, fol. 224^v);⁶¹ il assimile donc l'instance énonciative de l'oraison à la figure auctoriale de Gautier en excluant toute référence à Théophile. Enfin, un manuscrit donne la rubrique *C'est la proiere Theophilus que le bon prieur de Vi fist* (*Paris, Bibliothèque nationale de France, français 1533, fol. 262^v); il ne se laisse donc pas duper par l'ambiguïté intentionnelle du texte et opère une distinction rigoureuse entre l'auteur et son personnage. Ainsi, la tradition manuscrite – qui fournit un témoignage de première importance sur la réception médiévale des « Miracles de Nostre Dame » – démontre le succès du stratagème littéraire mis en œuvre par Gautier : l'ambiguïté de l'instance énonciative de la prière 37 semble avoir suscité chez les copistes une certaine perplexité, traduite par une grande variation dans la rubrication.

En définitive, notre discussion met en lumière le caractère pour le moins équivoque de l'appellation « Prière de Théophile » : le nom « Théophile » y remplit-il en effet une fonction de génitif subjectif ou de génitif objectif ? Les rubricateurs, et à travers eux les lecteurs, semblent ne pas toujours savoir s'ils lisent une « Prière de

59 La notice du catalogue « Archives et manuscrits » de la BnF indique la rubrique suivante : *Ceste li orixon Theophilus*. Nous n'avons pas pu consulter ce manuscrit afin de vérifier la lecture de la rubrique.

60 Le manuscrit date d'environ 1280, mais la rubrique est « added in a fifteenth-century cursive hand ». Stones, (note 56), p. 401.

61 Il s'agit du plus ancien des exemplaires « complets » des « Miracles de Nostre Dame », copié en 1266 par Guillaume, moine bénédictin de Morigny.

Théophile», où l'instance énonciative est identifiable au vidame renégat, ou bien une « Prière *sur* Théophile », où l'instance énonciative s'assimile à Gautier de Coinci évoquant le cas du clerc d'Adana afin de mettre en parallèle leurs destins respectifs. En tout état de cause, c'est bien une « Prière *sur* Théophile » que propose la prière suivante, inc. *Marie, mere de concorde* (II Prière 38), puisqu'on y trouve cette fois une référence explicite à la légende de Théophile (excluant de fait que l'instance énonciative puisse être assimilée au vidame):

Dame par cui fu ravoiez
 Theophilus li desvoiez,
 A toi servir men cuer avoie,
 Et si me daingnes ravoier
 Au haut seigneur, au haut voier
 Qui est veritez, vie et voie. (II Prière 38, v. 61–66)⁶²

À la faveur de l'*annominatio* sur *voie*, les figures de Théophile et du *je* lyrique entrent dans une dialectique signifiante sur le plan du salut individuel: en se comparant au clerc dévoyé, l'orant demande à être *ravoyé* à son tour afin de se réconcilier avec Dieu. Voilà qui explique sans doute que, dans le manuscrit Ashburnham 113, fol. 145^r, la prière 38 soit introduite par la rubrique *Ci commence la priere Theophile* et que, dans le manuscrit français 837, fol. 174^r, où la prière est précédée par la rubrique *La priere nostre dame*, le nom *Theophilus* ait été souligné dans le texte – peut-être par la même main du xv^e siècle que celle qui, dévotement, a rubriqué la prière 37 *La priere Theofilus*.⁶³

IV. La « Priere Theophilus » anonyme

Largement moins connu que les poèmes précédents et, pour tout dire, pratiquement ignoré de la critique, notre troisième texte est une « Priere Theophilus » anonyme, inc. *Mere Dieu, qui vous siert mout a bon guerredon*, en cent-quatorze quatrains d'alexandrins monorimes.⁶⁴ Le poème nous a été transmis dans deux manuscrits:

62 « Dame, toi par qui Théophile le dévoyé fut remis sur le droit chemin, conduis mon cœur à te servir, et daigne me reconduire au haut Seigneur, au haut juge qui est la vérité, la vie et la voie (cf. Jn 14, 6). »

63 Le nom *Theophilus* apparaît d'ailleurs, et est souligné, deux fois dans la version lacunaire de la prière transmise par le manuscrit français 837: le témoin conserve les strophes numérotées 1 à 6 dans l'édition Koenig, saute aux strophes 11 et 12, interpole ensuite deux strophes (où se trouve la seconde occurrence du nom du vidame renégat: *Encor proia theophilus / virge dame des ciex lasus / regardez nous toz ca a val*, « Théophile pria encore la Vierge, Dame du ciel là-haut: <regardez-nous tous ici-bas> ») et s'achève sur une version remaniée de la strophe 13.

64 Le poème est édité dans: Scheler, Auguste, *Li priere Theophilus*, dans: *Zeitschrift für romanische Philologie* 1 (1877), pp. 247–258. Voir sa notice dans: GRLMA, VI/2, n° 1116.

- Turin, Biblioteca Nazionale Universitaria, L.V. 32, fol. 68–73 (manuscrit aujourd'hui détruit, dont les variantes sont lisibles dans l'édition Scheler), où le poème est rubriqué *Une proiere Nostre Dame* ;
- Bruxelles, KBR, 9411–9426, fol. 97^f–102^v, où le poème est rubriqué *Li priere Theophilus*.

Si le manuscrit de Bruxelles présente cette rubrique, c'est sans nul doute parce qu'à l'instar de la prière 38 de Gautier de Coinci, le poème anonyme présente une référence explicite à la légende de Théophile :

Dame[,] Theophilus à Dieu se descorda
 Si k'es loyens d'infier se mist et encorda,
 Mais, dame, vos dous cuers, où misericorde a,
 Puis k'il se reconnut, bien tost le racorda.
 (str. 98, v. 1–4)⁶⁵

Comme dans la prière composée par Gautier, l'allusion à l'itinéraire biographique du vidame renégat, chute et rédemption, sert à développer une comparaison implicite entre celui-ci et l'instance énonciative du poème, pécheur repent implorant l'intercession de la Vierge Marie pour se réconcilier avec Dieu :

Dame, mout ai esté pechiere et encor sui,
 Et de çou me repent que jou onkes le fui,
 Car cil ert trop hounis à qui Dieus dira : « Fui,
 Tu n'as em paradis ne rechet ne refui. »
 (str. 99, v. 1–4)⁶⁶

Cette unique et brève référence à Théophile, concentrée dans un seul quatrain, a suffi au rubricateur du manuscrit de Bruxelles pour intituler le poème tout entier, long de 456 vers, *Li priere Theophilus* (de même que la référence à Théophile présentée par la prière 38 de Gautier de Coinci a suffi au rubricateur du manuscrit Ashburnham 113 pour l'intituler « La priere Theophile »). En d'autres mots, la figure de Théophile semble connue et appréciée au XIII^e siècle au point de susciter ce que nous appellerions un phénomène d'extrapolation : tout poème faisant seulement mention de Théophile s'expose à devenir, sous la plume d'un copiste, un « poème de Théophile ». ⁶⁷ Signalons par ailleurs que la strophe 98 de notre poème

65 « Dame, Théophile se détacha de Dieu si bien qu'il se mit et s'empêtra dans les liens d'enfer, mais, Dame, votre doux cœur plein de miséricorde, après que Théophile fut revenu de son égarement, le réconcilia aussitôt avec Dieu. » (Les traductions de la « Priere Theophilus » anonyme sont de notre fait.)

66 « Dame, j'ai été un grand pécheur et je le suis encore, et je me repens de ce que je le fus jamais, car il sera bien accablé, celui à qui Dieu dira : « Fuis, tu n'as en paradis ni refuge ni abri. » »

67 Hasard du choix du manuscrit de base ou séduction du nom de Théophile, c'est aussi la rubrique faisant référence au clerc d'Adana qu'Auguste Scheler choisit pour désigner le poème qu'il édite (on conçoit qu'une *Proiere Nostre Dame* aurait été moins évocatrice). *Mutatis mutandis*, en désignant la prière 37 de Gautier de Coinci comme la « Priere Theophilus » (alors

n'est pas originale: elle appartient à une série de vingt-cinq strophes (str. 90–114) empruntées au <Jugement Nostre Seigneur> d'Henri de Valenciennes, assemblage de petits traités religieux ou moraux en 214 quatrains d'alexandrins monorimes daté des environs de 1200.⁶⁸ On observe donc aussi un phénomène d'extraction, comparable peu ou prou à celui qu'a suscité le <Miracle de Théophile> de Rutebeuf (cf. supra), dont il n'est évidemment pas absurde de supposer qu'il a été favorisé par la présence, au sein de ces vingt-cinq strophes, d'une référence à Théophile.

IV.1 Pénitent ou prédicateur ?

À la différence des poèmes de Rutebeuf et de Gautier de Coinci, la <Priere Theophilus> anonyme ne se donne pas à lire seulement comme l'oraison d'un pécheur repentant. Certes, on trouve bien des strophes où l'instance énonciative du poème adopte la posture du pécheur implorant la Vierge Marie :

Mais vous estes li voie, ki savés adrechier
 Ciaus ki à droit se veulent de leur maus esrachier.
 Dame, je sui keüs, aidiés me à redrechier,
 Je me veul acorder, aidiés me à rapayer.
 (str. 4, v. 1–4)⁶⁹

Cependant, on lit aussi des vers où, cessant d'incarner le pénitent, l'instance énonciative adopte un ton docte et parle en professeur :

A che mot l'ont pierdu les sotes et li sot,
 Qui font les grans outrages et dient maint lait mot;
 Bien pueent pierchevoir cil et cele qui m'ot
 Que par sens a on Diu, ki tout bien voit et ot.
 (str. 85, v. 1–4)⁷⁰

Le vers 3, qui affirme que *cil et cele qui m'ot* pourront bien [...] *pierchevoir*, dénote une forme d'autorité intellectuelle caractéristique de la parole de celui qui, sûr d'être attentivement écouté, délivre un enseignement propre à éclairer son auditoire. Cette strophe s'inscrit d'ailleurs dans un long développement didactique

que c'est dans la prière 38 qu'on trouve une référence explicite au vidame renégat), la tradition critique cède également à la tentation de la publicité.

68 Sur ce texte inédit, voir : Zufferey, François, Henri de Valenciennes, auteur *du Lai d'Aristote* et de la *Vie de saint Jean l'Évangéliste*, dans : *Revue de linguistique romane* 68 (2004), pp. 335–357, voir 351–353.

69 « Mais vous êtes la voie, qui savez diriger ceux qui à bon droit veulent s'arracher à leurs maux. Dame, je suis tombé, aidez-moi à me relever, je veux me réconcilier, aidez-moi à trouver la paix. »

70 « À cette parole, les sotes et les sots l'ont perdu, eux qui commettent de grands outrages et disent maints laids mots; celui et celle qui m'écotent peuvent bien comprendre que c'est par la sagesse qu'on accède à Dieu, lui qui voit et entend tout le bien. »

consacré à l'exégèse du motif du trône de la Vierge et à l'exposé détaillé de ses six vertus (str. 71–89).⁷¹

Voyons encore l'exemple de la strophe suivante, qui présente une litanie d'épithètes mariales parfaitement topiques :

Encore estes vous, dame, vraie estoile de mer,
Rée plaine de miel, où il n'a point d'amer,
Mere pour gens nourrir, amie pour amer,
Ajue qui on doit au besoing reclamer.
(str. 66, v. 1–4)⁷²

Ces quatre épithètes sont systématiquement reprises et, pour ainsi dire, glosées dans les quatre strophes suivantes :

Estoiles estes pour quoi ? dire le me couvient [...]
(str. 67, v. 1)

Rée de miel, pour quoi ? où ainc n'out amertume [...]
(str. 68, v. 1)

Mere estes pour nourrir, car vous nous norrisiés [...]
(str. 69, v. 1)

Vous estes nostre aiue, c'est voirs, et nos escus [...]
(str. 70, v. 1)⁷³

L'interrogation rhétorique, répétée en tête des strophes 67 et 68, semble imiter la parole du pédagogue, qui veille à rendre son propos dynamique au moyen d'effets de relance destinés à soutenir l'attention de son auditoire. Quant à la reprise des quatre épithètes à l'incipit des quatre strophes, suivie de leur commentaire détaillé, elle a la systématisme d'un exposé didactique paraissant s'inspirer, dans sa *dispositio* même, de la façon dont sont organisées les *distinctiones* exégétiques – chacune des épithètes, successivement expliquée et amplifiée, permettant d'enrichir et d'affiner le portrait de la Vierge Marie, de même qu'on affine la compréhension d'un mot tiré des Écritures par la considération et par le classement concerté de ses différents

71 Ce développement a circulé de façon indépendante. Un texte consacré au trône de la Vierge, long de vingt-neuf quatrains et dont les strophes 3 à 22 sont communes avec la « Prière Theophilus », a en effet été conservé dans deux manuscrits : Bruxelles, KBR, 18064–18069, pp. 107–110 ; Paris, Bibliothèque nationale de France, français 9220, fol. 2^v. Le texte en a été édité dans : Långfors, Arthur, Notice du manuscrit français 9220 de la Bibliothèque nationale, dans : Romania 54 (1928), pp. 413–426. Långfors (p. 417) s'interroge si le poème de 29 quatrains est tiré du poème de 114 quatrains ou si, à l'inverse, le poème long a emprunté au poème court ; il ne tranche pas, mais donne sa faveur à la première hypothèse.

72 « Vous êtes encore, Dame, la vraie étoile de mer, le rayon chargé de miel où il n'y a rien d'amer, une mère pour nourrir les gens, une amie pour les aimer, le secours qu'on doit au besoin réclamer. »

73 « Pourquoi êtes-vous une étoile ? il me faut le dire [...] Un rayon de miel, pourquoi ? où il n'y eut jamais d'amertume [...] Vous êtes une mère pour nourrir, car vous nous nourrissez [...] Vous êtes notre secours, c'est la vérité, et notre bouclier [...]. »

sens.⁷⁴ Dans ces strophes qui tiennent de l'enseignement catéchétique davantage que de l'oraison repentante, toute trace du *je* pénitent a disparu : il a cédé la place au *je* du prédicateur, qui a l'ambition d'instruire et d'édifier le lecteur ou la lectrice de la « Prière ».

IV.2 Figure, posture, *ethos*

Naviguant entre la prière et le sermon, la « Prière Theophilus » anonyme met en scène une instance d'énonciation instable, qui alterne entre les tons pénitentiel et sentencieux, entre les paroles de repentir et d'enseignement.⁷⁵ Comment comprendre dès lors la comparaison du *je* à Théophile (laquelle convient mieux à la pénitence qu'à la catéchèse) et saisir le texte dans sa cohérence ? La nomenclature proposée par Jean-Claude Mühlethaler, Delphine Burghgraeve et Claire-Marie Schertz pour désigner les divers « rôles » endossés par l'auteur médiéval peut nous éclairer.⁷⁶ Les trois critiques distinguent en effet entre :

- la « figure-écran » : « un individu historique, biblique ou fictif, une personification, un animal emblématique », qui servent de « figures de projection » à l'auteur et deviennent son « double » ;
- la « posture » : « le rôle dans lequel l'auteur se met en scène », construit à l'aide des « figures de projection » précédemment décrites ;
- l'« *ethos* » : « l'image que le lecteur se forge du locuteur en s'appropriant le texte dans une démarche interprétative à partir des indices (figures et postures notamment) contenus dans l'œuvre ».

Selon cette grille de lecture, l'instance énonciative de la « Prière Theophilus » se caractérise par une alternance de postures, à savoir celles du professeur et du pécheur pénitent – cette dernière posture étant élaborée par référence à la figure-écran de Théophile, à laquelle le *je* se compare et qui devient son « double ».

Cette oscillation entre des postures apparemment contradictoires se résout en un *ethos* complexe, de nature double, destiné à favoriser, par un effet d'empathie, l'implication du lecteur dans l'acte de lecture et sa participation aux gestes de prière et de pénitence qui en découlent. De fait, le *je*, tout en instruisant un *tu*, se fonde, sur le

74 Sur les recueils de *distinctiones*, voir : Rouse, Richard H. et Rouse, Mary A., *Biblical distinctiones in the thirteenth century*, dans : *Annales d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen Âge* 40 (1974), pp. 27–37 ; Dahan, Gilbert, *L'exégèse chrétienne de la Bible en Occident médiéval, XII^e–XIV^e siècle*, Paris 1999, voir 330–338.

75 Ce phénomène d'alternance trahit sans doute la nature de *patchwork* de la « Prière Theophilus », qui, on l'a vu, pourrait être constituée d'emprunts à des textes divers.

76 Mühlethaler, Jean-Claude, Burghgraeve, Delphine et Schertz, Claire-Marie, Introduction. Figure, posture, *ethos* à l'épreuve de la littérature médiévale, dans : *Un territoire à géographie variable. La communication littéraire au temps de Charles VI*, éd. par Mühlethaler, Jean-Claude et Burghgraeve, Delphine, Paris 2017, pp. 9–51.

plan éthique, dans le *nous* collectif de la communauté chrétienne: *Vous estes nostre aïe, c'est voirs, et nos escus* (str. 70, v. 1). Ainsi semble-t-il dire au lecteur: « nous sommes tous pécheurs, y compris moi, le maître qui t'instruis: je suis pécheur à l'instar de Théophile et je t'exhorte, lecteur qui es aussi pécheur, à te repentir à mon imitation ». L'instance énonciative de la « Prière Theophilus » se situe donc à mi-chemin, dans une position intermédiaire, entre la figure archétypale de Théophile d'une part, modèle à imiter du pécheur repent, et le lecteur d'autre part, pécheur exhorté à se repentir sur le modèle de Théophile. Tout en assumant une parole d'autorité, l'instance énonciative se présente en être faible et imparfait, qui rend concret, proche et donc accessible le modèle de pénitence incarné par Théophile. En élaborant un *ethos* complexe, la « Prière Theophilus » favorise chez son lecteur un sentiment d'émulation et la volonté de marcher dans les pas du clerc d'Adana. Le lecteur se voit ainsi doublement guidé dans son cheminement spirituel, à la fois par l'exemple du *je* pénitent et par l'enseignement du *je* sermonnant.

V. Conclusion

Dans les trois prières que nous avons examinées, des procédés divers (isolement et circulation autonome, échos intertextuels, ambiguïté intentionnelle du ton du locuteur) favorisent un phénomène d'assimilation entre l'instance énonciative et la figure de Théophile d'une part, celle de l'auteur d'autre part. Comme le souligne Gérard Gros, la légende du vidame renégat est en effet chargée d'une signification très forte: « [...] l'aventure de Théophile [...] peut passer pour la métaphore extrême de la situation spirituelle et sociale du poète, la figure symbolique de sa grandeur et de sa misère. La narration de cette histoire a pour utilité de figurer la garantie la plus incontestable de la miséricorde de la Vierge ».⁷⁷ Ainsi, à travers la comparaison ou l'assimilation du *je* à Théophile et la confusion semée quant à l'identité de l'auteur et du *je*, les textes mettent en œuvre un processus particulier, que nous avons proposé de décrire comme une « fictionnalisation » de la figure de l'auteur, érigée en modèle de pénitence pour le lecteur. Il faut souligner en effet la valeur exemplaire de ce procédé: à la faveur de l'assimilation entre l'instance énonciative / l'auteur et Théophile, c'est le lecteur qui, par effet de ricochet, est invité à s'identifier à son tour au clerc d'Adana. L'archétype du pécheur repent est offert comme modèle de rédemption au lecteur par l'intermédiaire de la figure auctoriale, dont le rôle entre Théophile et le lecteur équivaut à la fonction remplie par les saints entre le Christ et les fidèles: l'auteur est une voie d'accès – un exemple plus proche, plus familier, plus facile à imiter.

77 Gros, Gérard, *Ave Vierge Marie. Étude sur les prières mariales en vers français, XII^e–XV^e siècles*, Lyon 2004, voir 122–123.

Une fois isolée de la trame narrative de la légende, la « Prière de Théophile » – que l'oraison soit véritablement prêtée à la voix du clerc d'Adana ou que la notoriété de son nom ait favorisé une rubrication essentiellement publicitaire – devient d'ailleurs un modèle universel de prière à lire, à dire et à méditer. Il suffit d'observer les contextes manuscrits dans lesquels les trois prières ont circulé (entre autres dans des recueils de textes ascétiques et moraux, dans des livres de prières, dans des collections de dévotion mariale) pour constater qu'elles ont été reçues par leurs lecteurs médiévaux comme des oraisons à s'approprier et à reproduire, dans un usage pleinement dévotionnel. Dans cette perspective, la « Prière de Théophile » fonctionne un peu à la manière du « Salut Nostre Dame », poème abécédaire à la Vierge inséré dans le « Pèlerinage de vie humaine » de Guillaume de Digulleville : du fait de l'isolement et de la mise en exergue que favorise sa forme abécédaire, le « Salut » constitue en effet non seulement un modèle de prière pour le pèlerin narrateur, mais aussi, à travers la figure du narrateur, un modèle de prière produit à l'intention du lecteur du « Pèlerinage ». ⁷⁸ Ce dernier est invité à extraire le « Salut » de son contexte narratif, à le mémoriser et à le réciter – exercices facilités par le canevas abécédaire, qui remplit une fonction mnémotechnique évidente –, et c'est ainsi qu'il peut actualiser pleinement la vocation didactique de la prière. ⁷⁹ De même, la référence à la légende de Théophile semble déterminer la fonction exemplaire de nos trois textes, qui se donnent à lire comme une véritable pédagogie de la prière, dans l'imitation humble de la rédemption du vidame renégat et à la faveur d'une confiance totale placée dans la miséricorde de la Vierge.

78 Sur cette prière et sa vocation exemplaire, voir : Pomel, Fabienne, *Les voies de l'au-delà et l'essor de l'allégorie au Moyen Âge*, Paris 2001, voir 184–185 ; Hüe, Denis, *L'apprentissage de la louange : pour une typologie de la prière dans les Pèlerinages de Guillaume de Digulleville*, dans : Guillaume de Digulleville. *Les Pèlerinages allégoriques*, éd. par Duval, Frédéric et Pomel, Fabienne, Rennes 2008, pp. 159–184, voir 162–165 ; Uhlig, Marion, *Des lettres à femmes : sur les abécédaires en français (XIII^e–XV^e siècles)*, dans : *Romania* 138 (2020), pp. 97–120, voir 99–102.

79 En le traduisant en langue anglaise et comme une pièce isolée, Geoffrey Chaucer a, lui aussi, contribué à actualiser la vocation didactique du « Salut Nostre Dame ». Cf. Dor, Juliette, *L'ABC de Chaucer : traduction et transformation*, dans : Guillaume de Digulleville. *Les Pèlerinages allégoriques*, éd. par Duval, Frédéric et Pomel, Fabienne, Rennes 2008, pp. 401–423.

Faire l'auteur : jeux de lettres et jeux de mots à la cour (Flandre, Picardie, Hainaut, 1250–1300)

Yasmina Foehr-Janssens (Genève) et Marion Uhlig (Fribourg)

Le dit joue subtilement du nombre et du nom. Écriture en *je* qui enclot et enchâsse, le dit est la première forme de ce livre-écrin que met en œuvre la fin du Moyen Âge.¹

Dans le prologue de son « Conte de l'Olifant », Baudouin de Condé, poète de la fin du XIII^e siècle, met en scène sa position de ménestrel engagé au service des princes par une diatribe contre la médisance. Pour ce faire, il sollicite plaisamment les signifiants de la langue française en usage à propos des discours malveillants : médire c'est servir un « mets d'ire » :

Si dirai ce que ne scet nus,
Pour estre partout mieus venus,
Quar les nouvelles chozes plaisent
Et mult d'anuis de cuer apaisent
Ne jà d'autri n'i mesdirai;
Jà soisse que par mesdire ai
Maint ami, n'i quier je mesdire,
Car il siert l'oume d'un més d'ire
Moult mauvès, qui de lui mesdit.
Qui verité de çou més dit,
C'est uns més tous envenimés;
Dont mal afiert qu'il soit rimés,
Li més qui la gent envenime.²

Trad. : Je dirai ce que personne ne sait, afin d'être partout bien accueilli, car la nouveauté plaît et apaise les cœurs, et je ne médierai jamais d'autrui ; bien que, en médisant, je me fais maints amis, je ne cherche pourtant pas à médire : on sert à quelqu'un un mets d'ire bien mauvais quand on médit de lui. Pour dire la vérité de ce mets, c'est un mets tout envenimés, il ne convient pas qu'il soit rimé, le mets qui envenime quiconque.

Le moins que l'on puisse dire c'est que ce type de jeu de mots n'a pas bonne presse dans la critique moderne des poètes médiévaux. Auguste Scheler, l'éditeur de Bau-

1 Cerquiglini-Toulet, Jacqueline, *Le Dit*, dans : *Grundriss der Romanischen Literaturen des Mittelalters*, VIII, 1, La littérature française aux XIV^e et XV^e siècles, Heidelberg 1988, pp. 86–94, voir 94.

2 Baudouin de Condé, *Le conte de l'Olifant*, dans : *Dits et Contes de Baudouin de Condé et de son fils Jean de Condé*, éd. par Scheler, Auguste, Bruxelles, 1866, I, p. 234, v. 27–39.

douin de Condé, dénonce un « entortillement de phrases »³ et un « clinquant de parole, une débauche de mots »⁴ chez l'auteur de ces rimes. À propos d'une autre tournure d'allure semblable, il note « Quelle affreuse rime équivoque que celle-ci! [C']est bien tiré par les cheveux ».⁵ La critique est récurrente, on pourrait en multiplier les exemples. Elle dénonce notamment le goût de Baudouin de Condé pour les vers équivoques et les tours de force poétiques ainsi que « l'abus de remplissage [qui] nuit considérablement à son œuvre ».⁶

Pour un auteur comme Baudouin de Condé, pourtant, faire l'auteur c'est dire, et c'est bien dire, au double sens, éthique et esthétique de dire le bien et de dire bien. Le jeu de mot *mesdire / mès d'ire* qui fait de la médisance un plat de colère, *un mets envenimé / dont mal afiert qu'il soit rimé* (« Dit de l'Olifant », v. 33–34) a une portée centrale dans sa poésie.⁷

Cette pratique, on l'aura compris, repose sur la figure de l'*annominatio* ou paronomase⁸ bien connue de la rhétorique. Elle joue de l'efficience des effets de répétition⁹ et se déploie selon deux techniques distinctes. Tantôt, il s'agit de faire advenir le même dans l'autre en suggérant une fausse étymologie par le rapprochement de deux syntagmes homonymes (*mesdire / mets d'ire*). Tantôt on met en exergue différentes significations d'un terme unique. Ainsi, dans le couplet d'octosyllabes *Qui le bien conte et retrait / De mal affaire se retrait*,¹⁰ la répétition du verbe *retraire* active une première signification, « raconter », qui est aussitôt concurrencée à la rime par une seconde, que prend le même verbe dans sa forme réfléchie, « se retirer ».¹¹

Baudouin de Condé, actif à la cour de Flandres entre 1240 et 1280 ou un peu plus tard, ne fait pas mystère de la dépendance du poète à l'endroit de son ou ses mécènes. Il lui faut être partout *mieux venu* (bienvenu) en proposant de « mettre en rime de plaisant dits » (« Olifant », v. 26 et 28). Et cette mise en rime se place en réalité au cœur même de la légitimité du métier d'auteur. Il faut appairer les

3 Scheler (note 2), p. 438.

4 Ibid., p. 490.

5 Ibid., Contes d'amour, v. 246, notes, p. 436.

6 Article « Baudouin de Condé » par Jean Charles Seigneuret dans : Dictionnaire des lettres françaises. Le Moyen Âge, éd. par Bossuat, Robert et alii, révisée par Hasenohr, Geneviève et Zink, Michel, Paris 1964, p. 131.

7 Pour des formulations proches, associant *dire* ou *mesdire* à *ire*, voir Conte du Pel, v. 355–356, Scheler (note 2), p. 13, Conte d'envie, v. 165–204, pp. 113–115.

8 Lausberg, Heinrich, *Elemente der literarischen Rhetorik*, München 1963, §277–279, pp. 90–91.

9 Pour Quintilien, la paronomase a la vertu d'« attire[r] l'oreille de l'auditeur et [de] suscite[r] l'intérêt » « par la ressemblance, ou la parité ou l'opposition des mots. » (*aut similitudine aliqua vocum aut paribus aut contrariis convertit in se aures et amimos excitat.*) Quintilien, *Institution oratoire*, éd. par Cousin, Jean, Paris 1978, v, livre IX, 3, 66–67, pp. 220–221.

10 Scheler (note 2), *Dit de l'Olifant*, v. 61–62, p. 235.

11 Sur les usages français et latins de l'*annominatio* dans la tradition littéraire médiévale, on pourra se reporter à Faral, Edmond, *Les Arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle : recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Âge*, Genève/Paris 1982, pp. 93–97.

mots dans les couplets d'octosyllabes, les faire résonner les uns avec ou contre les autres, développer cet effet sonore par des allitérations qui le renforcent ; ouvrir et renouveler le sens des mots en s'appuyant sur l'homophonie, à la rime, mais aussi à l'intérieur du vers. Par la confusion des significations qu'introduit l'équivoque, il s'agit de produire un effet de dépaysement. Mais le procédé permet aussi un surplus de sens : le mets inscrit dans l'envenimement de la médisance permet d'opposer ce plat empoisonné à la saveur de la mise en rime. Tisser une toile sonore et signifiante, voilà comment Baudouin conçoit ce qui fait l'auteur et ce que c'est de faire l'auteur.

Notre propos est donc de montrer que la paronomase ou *l'annominatio* et les rimes équivoques ne sont pas une afféterie, qu'il s'agit d'une pratique concertée. Bien plus, celle-ci est indissociable de l'émergence de la notion d'auteur dans le champ de la poésie rimée. Si le fin mot de la poésie moderne, c'est la métaphore, figure de pensée qui propose une condensation langagière au niveau des signifiés, on pourrait dire que celui de certaines formes de la poésie médiévale en vers, c'est la paronomase, qui pratique un effort de concentration du signifiant, que le poète se doit de mettre en œuvre pour le bien de son dire.

I. Un corpus basé sur la paronomase :

Baudouin de Condé et les abécédaires poétiques en français

Cette histoire littéraire des jeux de mots qui « font l'auteur » dans la poésie manuscrite, nous aurions pu la constituer à partir d'une réflexion sur des écrivains célèbres, sur les grands écrivains de la littérature française médiévale, à commencer par Chrétien de Troyes, qui dérive son nom de son statut de « chrétien » et l'arrime à la promotion de son premier roman, « Érec et Énide » :

Des or comancerai l'estoire
 Qui toz jorz mes iert an mimore
 Tant con durra crestiantez :
 De ce s'est Crestiens vantez.¹²

Trad. : Je commence ici mon récit. Chrétien se vante que le souvenir de cet arrangement durera aussi longtemps que la Chrétienté.

Nous aurions pu, mais David Moos et Thibaut Radomme nous ont précédées dans cette tâche,¹³ réaliser cette histoire littéraire en nous fondant sur les chantres de *l'annominatio* que sont au XIII^e siècle Rutebeuf et Gautier de Coinci. Chez le premier, le nom de l'auteur, ou plutôt son pseudonyme « parlant », *rude boeuf*, émerge du poème lui-même, dé-composé pour être mieux explicité :

12 Chrétien de Troyes, *Erec und Enide*, dans : *Œuvres complètes*, éd. et trad. par Poirion, Daniel et alii, Paris 1994, v. 23–26.

13 Voir leur contribution au présent volume.

A Rutebuef le raconta
 Et Rutebuez en .I. conte a
 Mise la choze et la rima.
 Or dit il que c'en la rime a
 Chozë ou il ait se bien non,
 Que vos regardeiz a son non.
 Rudes est et rudement huevre:
 Li rudes hom fait la rude huevre.
 Se rudes est, rudes est bués;
 Rudes est, s'a non Rutebuez.
 Rutebuez huevre rudement,
 Souvent en rudesce ment.¹⁴

Trad.: Il le raconta à Rutebeuf, et Rutebeuf a fait un conte de la chose et l'a mise en rimes. Il dit maintenant que s'il y a dans la rime quelque chose à reprendre, vous devez prendre garde à son nom. Il est rude et œuvre avec rudesse: l'homme rude fait une œuvre rude. S'il est rude, le bœuf est rude aussi; il est rude et a nom Rutebeuf. Rutebeuf œuvre rudement, souvent dans sa rudesse il ment.

L'auteur est ainsi le *rude* – soit le maladroit, l'ignorant, l'inculte –, et le *bœuf*, c'est-à-dire l'animal lourd du labour, pesant et épuisé, qui subit le joug, mais qui est aussi l'adorateur du Christ, l'animal de la crèche. De leur combinaison naît l'œuvre, puisque *Li rudes hom fait la rude huevre*. Mais ironiquement, les vers au service de cette affirmation élevée au rang de projet littéraire témoignent aussi d'une virtuosité sans pareille qui, au gré de brillantes paronomases, nous convainquent du fait qu'il s'agit aussi d'une posture d'auteur et que Rutebeuf *Souvent en rudesce ment*. Quant à Gautier de Coinci, c'est moins sa personne que l'objet de sa louange qui connaît sous sa plume des déclinaisons acrobatiques: Marie, Notre-Dame, cœur palpitant des <Miracles> à elle dédiés, est l'«inépuisable puits» auquel «puiser» toute vertu, ainsi que l'encre de la poésie:

La mere Dieu tel sens me doigne
 Ou aucun bien puisse puisier.
 Ma povre science espuisier
 Et essorber assez tost puis
 Se j'en son parfont puis ne puis
 Qu'espuisier ne puet nus puisieres,
 Tant soit espuisans espuisieres:
 C'est mers c'onques nus n'espuisa.
 Veez son nom: M et puis A,
 R et puis I, puis A, et puis
 Mers troverés, ne mie puis:
 Marie est mers que nus n'espuisse;
 Plus i trueve qui plus i puise.¹⁵

14 Rutebeuf, *Le Miracle du sacristain*, dans: *Œuvres complètes*, éd. et trad. par Zink, Michel, Paris 2001 [1989], pp. 588–633, ici v. 749–760.

15 Gautier de Coinci, *Les Miracles de Nostre Dame*, éd. par Koenig, Victor Frédéric, Genève 1955, 1 Pr., v. 38–50.

Trad. : Que la Mère de Dieu me donne une sagesse telle que je puisse y puiser des biens. J'aurai tôt fait d'épuiser et de ruiner ma pauvre science si je ne puis pas en son puits profond qu'aucun puisatier ne peut épuiser, quelque effort que cet épuiseur mette à épuiser : elle est la mer que jamais personne n'épuisa. Voyez son nom : M et puis A, R et puis I, et puis A, et vous trouverez toute la mer, et non pas un puits. Marie est la mer que nul n'épuise ; plus on y puise, plus on y trouve.

Les lettres de M-A-R-I-A nourrissent l'octosyllabe pour devenir elles-mêmes syllabes, investies d'un constat d'interminabilité identique à celle qu'elles nomment : *M et puis A, / R et puis I, puis A [...]* / *Plus i trueve qui plus i puise*.

Le corpus sur lequel nous aimerions nous pencher revêt des propriétés similaires et se prête partant à des investigations du même ordre, tout en présentant l'avantage de conjoindre deux terrains de recherche qui nous sont chers. Il comprend d'une part la poésie de Baudouin de Condé, dont les jeux de mots pour le moins ciselés ont plus haut servi d'exorde et dont il sera à nouveau question un peu plus loin. De l'autre, deux des sept poèmes abécédaires en français des XIII^e et XIV^e siècles dont l'étude et l'édition critique forment l'un des pans du projet de recherche « Jeux de lettres et d'esprit dans la poésie manuscrite en français (XII^e–XVI^e siècles) » financé par le Fonds national suisse de la recherche scientifique.¹⁶ L'« ABC Plantefolie » et l'« ABC Nostre Dame » de Ferrant, tous deux composés au XIII^e siècle et très élaborés en termes de métrique et de figures, empruntent la disposition alphabétique pour louer la Vierge et attribuent une signification symbolique aux lettres de l'alphabet en fonction des mots dont elles sont l'initiale et des jeux paronomastiques qu'elles suscitent.¹⁷

Dans un article sur la cartographie des poèmes abécédaires, Olivier Collet relève dans les deux pièces en question des points de contact lexicaux avec les « Dits » de Baudouin de Condé.¹⁸ En effet, la rime peu commune *agensi* : *acensi* proposée par la strophe N de l'« ABC Plantefolie »,¹⁹ où le participe passé *acensi*, « soumis à un tribut », rare dans les textes de l'époque, rime avec le participe adjectivé *agensi*, « paré de beauté », d'usage un peu plus répandu, se retrouve chez Baudouin de Condé, dans le « Conte d'amours », à propos de la supériorité de l'amour élitaires sur celui des

16 Jeux de lettres et d'esprit dans la poésie manuscrite en français (XII^e–XVI^e siècles), dir. Marion Uhlig, Olivier Collet, Yan Greub, Pierre-Marie Joris, David Moos, Thibaut Radomme, rejoints à partir du 1^{er} septembre 2021 par Hélène Bellon-Méguelle, Fanny Maillet et Brigitte Roux, Projet de recherche financé par le Fonds national suisse de la recherche scientifique (n° 100012-178882), (2019–2023).

17 L'« ABC Plantefolie » et l'« ABC Nostre Dame » de Ferrant, éd. par Collet, Olivier et Uhlig, Marion sont dans : Poèmes abécédaires français du Moyen Âge (XIII^e–XIV^e siècles), sous la dir. de Uhlig, Marion, éd. et trad. par Collet, Olivier, Greub, Yan, Joris, Pierre-Marie, Moos, David, Radomme, Thibaut, et Uhlig, Marion, Paris 2023.

18 Collet, Olivier, Pour une cartographie des abécédaires ?, dans : French Studies (2021), pp. 325–335, voir 331–332.

19 ABC Plantefolie, v. 113–122.

vilains: *Li plus preu, li plus agensi, / Sont a li de cuer acensi*.²⁰ Quant à la rime *adamee*: *adamee* de l'«ABC Nostre Dame» de Ferrant,²¹ aux deux sens de «soumise» et de «mise à mal», ainsi que l'emploi du verbe «desporter» dans l'acception très spécifique «enlever la porte de»,²² ils figurent tous deux dans l'«Ave Maria» de Baudouin de Condé, de surcroît dans des contextes thématiquement proches (*Quant cascune ame ert adamee / Sus la mort, qui tous nous adamee*²³ et *Dame, vo fil qui desporta / Infier, dont il nous desporta*).²⁴ Ainsi donc, que ces lexèmes peu courants de l'«ABC Plantefolie» et de l'«ABC Nostre Dame» de Ferrant se retrouvent dans les «Dits» de Baudouin de Condé suggère que la poésie de ce dernier pourrait de ce fait, pour reprendre les mots d'Olivier Collet, «constituer un «aimant» ou un pivot autour duquel, d'une manière ou d'une autre, auraient circulé [l]es représentants les plus précoces [des abécédaires], que l'on pourrait alors localiser en Flandres, ou aux abords de cette région, et situer dans le troisième quart du XIII^e siècle».²⁵

Sur la base de ces constats lexicaux qui suggèrent un rapport d'ordre linguistique entre la poésie de Baudouin de Condé et les abécédaires poétiques, nous nous demandons si des résonances du même type s'avèrent également sur le plan poétique. En d'autres termes, l'objet de notre enquête est de nous pencher sur les pratiques poétiques qui, dans les cours du Nord de la France entre 1250 et 1300, visent à «faire l'auteur», à travers les «Dits» de Baudouin de Condé et deux des premiers témoins de la poésie abécédaire en français.

II. Le dit fait l'auteur

Cette rencontre, mise en évidence par Olivier Collet, est d'un grand intérêt parce qu'elle nous met en contact avec un auteur qui compte parmi ceux que leurs livres nous présentent, peut-être pour la première fois dans le domaine de la poésie non chantée en langue d'oïl, comme une personnalité individualisée par des éléments biobibliographiques²⁶. Le nom «Baudouin de Condé» devient le marqueur d'autorité, non pas seulement d'une pièce ou d'une série de pièces disparates ou détachables, mais d'une œuvre constituée comme telle. Nous connaissons de lui vingt-quatre ou vingt-cinq dits que les témoins manuscrits rassemblent le plus souvent

20 Baudouin de Condé, *Li Contes d'amour*, dans: Scheler (note 2), I, pp. 119–131, ici v. 225–226.

21 Ferrant, *ABC Nostre Dame*, P¹ v. 26–27.

22 *Ibid.*, P¹ *desporta*, v. 48.

23 Scheler (note 2), *Li Ave Maria*, I, pp. 183–186, ici v. 27–28.

24 *Ibid.*, v. 82–83.

25 Collet, *Pour une cartographie*, p. 332.

26 Dans sa thèse de doctorat soutenue à l'Université de Montréal en 2020, Julien Stout montre ce que la conception médiévale de l'auteur doit à une approche biobibliographique de cette notion, héritée de l'antiquité (*L'auteur au temps du recueil. Repenser l'autorité et la singularité poétiques dans les premiers manuscrits à collections actoriales de langue d'oïl [1100–1340]*).

en collections de pièces reliées entre elles par la référence à leur auteur. La tradition manuscrite de Baudouin se conforme donc à l'usage moderne qui fait du nom de l'auteur l'emblème langagier de l'œuvre. Si certaines pièces circulent de manière indépendante des principales collections manuscrites à notre disposition,²⁷ leur nombre est relativement restreint; il s'élève à moins d'un tiers des pièces répertoriées.²⁸ En tête de ces recueils des œuvres de Baudouin, des enluminures représentant des figures de poètes viennent souligner cette conception autoriale.²⁹ Ailleurs, les indications fournies par les rubriques insistent sur l'identité de l'auteur :

B (ms. Paris, Arsenal, 3524), fol. 50^v : *Ci finent li dit Bauduin de condeit*

D (ms. Paris, BnF, fr. 1634), fol. 58^f : *Ci commencent li dit de Baudouins de Condet et premierelement des preudoumes*

À cela vient s'ajouter, dans les textes eux-mêmes, une personnalisation circonstanciée du <je> d'autorité qui se définit comme ménestrel, (*Dit des hérauts*) et signe ses œuvres (*Pel*, v. 363 et 412, *Pelican*, v. 315, *Mantel*, v. 338, *Hérauts*, v. 173, *Aver*, v. 195, *Olifant*, v. 291).

Et surtout, dans le ms. B et dans un dit de Jean de Condé, Baudouin de Condé est désigné comme le père de Jean de Condé, un poète du début du XIV^e siècle, ménestrel à la cour du Hainaut :

27 Principales collections des dits de Baudouin de Condé (les sigles indiqués sont ceux proposés par Willy van Hoecke [L'œuvre de Baudouin de Condé et le problème de l'édition critique, thèse de doctorat, Université catholique de Louvain 1970]) :

C Paris, BnF, fr. 1446, fol. 115^r-150^v 21 dits, à la suite desquels sont copiés les <Dits> de Jean de Condé. Le manuscrit est composite, les deux collections de Jean et Baudouin forment la troisième et dernière section du codex.

B Paris, Arsenal, 3524, fol. 1^r-50^v 21 pièces, à la suite desquelles sont copiés les <Dits> de Jean de Condé selon le même ordre que dans C (sauf en ce qui concerne la première pièce); ne contient que les œuvres de Baudouin et de Jean de Condé. La collection de Jean est enrichie par rapport à ce que l'on trouve dans C.

A Paris, Arsenal, 3142, fol. 300^v-320^r, 20 dits. L'<Ave Maria> ouvre la collection des <Dits> de Baudouin de Condé. Contient aussi l'<ABC Plantefolie> et l'<ABC> de Ferrant.

E Paris, BnF, fr. 12467, fol. 54^{va}-54^{vb}, 55^{vc}-58^{vb}, 59^{vc}-63^{vc}, 65^v 8 dits dans un ordre discontinu l'<Ave Maria> est la première pièce contient aussi l'<ABC Plantefolie> et l'<ABC> de Ferrant.

Br Bruxelles, Bibliothèque Royale de Belgique, 9411-26, fol. 110^r-140^r 18 dits L'<Ave Maria> ferme la collection.

D Paris, BnF, fr. 1634, fol. 58^r-83^r, 90^r-95^r 11 dits.

[T Turin, Biblioteca Nazionale Universitaria, L V 32, manuscrit perdu].

28 Pour ne citer que les poèmes les plus connus, rappelons que l'on trouve le <Dit de gentillesse>, (la pièce la plus copiée) isolée dans le manuscrit de Paris, BnF, fr. 837 où sont conservés aussi des <ABC> et certaines pièces mariales. La <Prison d'amours> est une œuvre dont la tradition manuscrite est distincte de celle des dits rassemblés en collections compactes. Elle est conservée dans deux mss. : Dijon, Bibliothèque municipale, 0526 (0299) où l'on trouve aussi le <Dit de la rose> et Vienne, Österreichische Nationalbibliothek, 2621, fol. 21^r-45^v, où elle est associée avec des poèmes sur l'amour.

29 Voir Br, fol. 110^r et A, fol. 300^v.

B (ms. Paris, Arsenal 3524), fol. 50^v *Ci fnent li dit Bauduin de condeit et commen-
cent après li Jehan son fil.*

Jean de Condé, <Dit du lévrier>:³⁰

Et par ytant mes cuers s'acorde
A commenchie, se jel sai faire,
Et dire aucun plaisant affaire
Nature en a mon cuer fondé
Fius fui Baudüin de Condé,
S'est bien raisons k'en moi apere
Aucune teche de mon pere
Et .i. petitet de son sens
[...]
Et à ce est bien mes asens
K'en ce chemin le voel poursivre
[...]
Car apriés ciaus cui les blés cuellent
En awost, vont cil qui recuellent
Ce qui lor ciet, et si rassamblent,
Et teil messonneur me resamblent,
K'apriés lui vois pour recueillir
Chou qui li remest au cuellie. (v. 36–60)

Trad.: Et ainsi mon cœur s'accorde à commencer, si je sais le faire, et à dire quelque plaisante affaire. Ma naissance y a prédisposé mon cœur: je suis le fils de Baudouin de Condé. Il est logique qu'en moi se montrent quelques qualités de mon père et un peu de son savoir [...] car après ceux qui coupent le blé, au mois d'août, viennent ceux qui recueillent et rassemblent ce qui a échappé aux premiers. Ces moissonneurs me ressemblent car je marche derrière lui pour recueillir ce qui reste à cueillir.

Si on le compare à Rutebeuf dont il est le contemporain, dont on croise les œuvres dans Br, D et T ainsi que dans les ms. Paris, BnF, fr. 837 et f. fr. 25545, et dont l'œuvre a aussi tendance à se présenter sous forme de collection,³¹ Baudouin de Condé est un auteur qui, par son engagement dans la vie de cour et par la reconnaissance de paternité que lui accorde Jean de Condé, prend dans ses livres une consistance bien plus grande que celle du poète parisien.

Bien plus, le ms. B, celui qui précisément affirme le lien de filiation entre les deux poètes, est entièrement dévolu aux œuvres de Baudouin et Jean de Condé. Ce codex présente donc un traitement des textes qui donne lieu à la conception d'un

30 Jean de Condé, *Dits et contes de Baudouin de Condé et de son fils Jean de Condé*, éd. par Scheler, Auguste, Bruxelles 1866, II, p. 304.

31 Azzam, Wagih, *Un recueil dans le recueil: Rutebeuf dans le manuscrit BnF f. fr. 837*, dans: *Mouvances et jointures, du manuscrit au texte médiéval*, éd. par Mikhailova, Milena, Orléans 2005, pp. 193–202. Voir aussi la thèse en préparation de David Moos, <Émergence de la figure d'auteur de Rutebeuf au regard de la compilation manuscrite et de la réception moderne>, sous la dir. de Marion Uhlig et Olivier Collet, Université de Fribourg, Université de Genève.

livre au sens moderne du terme, dont la cohérence est offerte par la personne des auteurs. La collection contenue dans ce manuscrit n'est pas unique : elle est en partie la jumelle de celle que présente le ms. C (Paris, BnF, fr. 1446). L'organisation en est semblable, si ce n'est que B complète la collection de Jean de Condé par douze dits supplémentaires.³²

Le ms. C a été étudié par L. Foulet dans le contexte de son édition du « Couronnement de Renart ». C'est un codex composite, mais l'assemblage curieux qu'il présente semble avoir été constitué très tôt. À l'exception des « Fables » de Marie de France qui se présentent dans un lien étroit avec le « Couronnement de Renart », tous les textes qu'il contient appartiennent à une aire septentrionale et sont liés, sauf dans le cas de Jean de Condé, à la cour des comtes de Flandres.³³ Baudouin de Condé appartient à la même génération et au même milieu que l'auteur du « Roman de Kanor » et de Baudouin Butor. L'auteur du « Couronnement de Renart » dédie son texte au fils aîné de Marguerite de Flandres, Guillaume III de Dampierre, fils de Guillaume de Dampierre et frère de Gui de Dampierre qui lui succèdera à sa mort en 1251. Pour leur part, le « Roman de Kanor » et les brouillons de Baudouin Butor copiés à la suite de « Kanor » et dans les marges du « Couronnement de Renart » sont dédiés à Gui de Dampierre (et à Hughes de Châtillon pour « Kanor »).

À cette première partie viennent s'ajouter les fol. 115–164 sur lesquels sont copiés les dits de Baudouin et de Jean, puis les fol. 165–196 qui contiennent des pièces de Jean, puis encore les fol. 197–210 qui complètent la collection. Les fol. 164 et 196 restent blancs, ce dont Foulet déduit que le manuscrit a été constitué en plusieurs étapes. Nous sommes donc en présence, dans cette partie du manuscrit, de trois collections consécutives, la première associant Baudouin et Jean, la seconde et la troisième dévolues à Jean. Les rubriques des fol. 165 et 197 attestent de la volonté de faire recueil de ses œuvres.³⁴

32 Nous renvoyons à Foehr-Janssens, Yasmina, *La génération du dit : Baudouin et Jean de Condé au prisme de la généalogie poétique*, dans : *Le dit du berceau au tombeau (XIII^e–XV^e siècles)*. Pour une réflexion plurielle, éd. par Delage, Isabelle et Salamon, Anne, Paris 2022, pp. 69–92.

33 Contenu de C : « Roman de Kanor » (fol. 1^r–70^v) ; « Couronnement de Renart » (71–88^d) ; « Fables » de Marie de France (fol. 88^v–108^v) ; « Roman des fils du roi Constant », quatre brouillons copiés à la suite de « Kanor » et dans les marges du « Couronnement de Renart » et des « Fables » (fol. 70^v–114^v), « Dits » de Baudouin et de Jean de Condé (fol. 115–164, 163–196, 197–210).

34 Julien Stout (note 26), p. 173, n. 470, compte trois copistes pour la première section (fol. 115^r–164^v) en se basant sur la présence de ces changements de mains, mais la présentation des textes copiés aux fol. 115^r à 145^v ressemble beaucoup à celle des fol. 151^r à 163^v. Un examen de la copie numérisée effectué par Olivier Collet (que nous remercions vivement pour sa collaboration) nous amène à constater des similitudes dans le tracé de certaines lettres, abréviations ou mots qui donnent la nette impression que nous pourrions avoir affaire au même copiste. Si cette hypothèse se confirme, il faudrait considérer que deux copistes ont travaillé sur cette première section de dits, l'un prenant en charge l'ensemble des textes à l'exception de la « Voie de Paradis », copiée par l'autre main.

Malgré son caractère factice, ou justement, grâce à lui, C se présente comme un véritable *work in progress*³⁵ qui pourrait être considéré comme une première édition, cumulative, une mise en ordre de la collection de dits de Baudouin et de Jean. Ce dispositif trouve sa cohérence dans B (Paris, Arsenal 3524) dans lequel s'affirme la filiation de Jean et où se poursuit l'expansion du corpus de ce dernier.

Baudouin de Condé a donc une existence d'auteur construite dans les manuscrits à l'occasion de son avènement comme figure paternelle et à la faveur de la promotion qu'en fait son fils Jean.

III. Quand dire, c'est faire ... l'auteur

À la lumière d'un colloque récent tenu à Québec sur le genre du dit,³⁶ nous aimerions insister ici sur le fait que cette montée en puissance de l'autorité de Baudouin peut être directement imputée aux caractéristiques génériques du dit.

Le dit est une catégorie littéraire difficile à circonscrire. Le terme a une vraie consistance dans le vocabulaire littéraire notamment à partir du XIII^e siècle, mais les textes qui se dénomment comme tels peuvent différer grandement les uns des autres par leur esprit et leur contenu : didactique amoureuse, poésie mariale, récits, enseignements au prince ou encore leçons morales prenant appui, dans l'esprit des Bestiaires, sur des comparaisons animalières.

Les contributions du colloque ont révélé la pertinence de la définition du dit donnée par Jacqueline Cerquiglini³⁷ qui souligne la présence insistante d'une marque énonciative de première personne du présent de l'indicatif. Les poèmes versifiés qui s'affilient à cette forme fondent leur légitimité sur la présence nécessaire de celui qui <dit>. Le dit est avant tout un acte de langage, qu'il se réalise ensuite comme leçon, récit, comparaison ou prière. En tant qu'il renvoie fondamentalement à une diction, le dit suppose la figure de l'auteur, il l'exige même. La voix qui s'y exprime a pour mission de valider le propos tenu par un acte de parole assumé et délibéré. C'est pourquoi le dit, même s'il est anonyme, ne saurait rester entièrement impersonnel, parce qu'il est performatif. De plus, la voix qui s'y fait entendre n'est jamais neutre ni indifférente. Le *je* est engagé par ses émotions dans un acte de parole vigoureux, mode de communication qui s'apparente parfois à la position thymique du satiriste, ou celle du prophète, selon une typologie mise en évidence par Jean-

35 Sur les rapports entre les deux manuscrits, voir Ribard, Jacques, *Un ménestrel du XIV^e siècle Jean de Condé*, Genève 1969, pp. 32–38. Ribard reconnaît une parenté assez étroite entre les deux manuscrits, lesquels « doivent remonter à un archétype commun » (p. 35). Il s'appuie sur son « étude comparative systématique sur le texte commun aux trois manuscrits » de Jean de Condé pour ne pas ne retenir l'hypothèse selon laquelle le manuscrit de l'Arsenal pourrait être « une reprise francisée quant à la langue et enrichie de nouvelles productions » de C.

36 Le dit du berceau au tombeau (note 32).

37 Cerquiglini-Toulet (note 1), pp. 86–94.

Claude Mühlethaler.³⁸ Ailleurs encore, le dit repose sur l'élan de foi de l'orant, le désir de se faire entendre du maître ou encore le désarroi de l'amant. Les dits s'originent donc *a minima* dans la présence d'un personnage qui dit, et qui dit <je>.

Le commentaire de quelques passages tirés du <Conte d'amour> de Baudouin³⁹ permet de montrer combien le jeu des voix marque la technique poétique du dit. Cette œuvre se présente comme une réflexion sur la définition du bon amour. Elle affirme la dimension discursive de cette question morale: le bon amant doit bien parler d'amour et s'interdire, quels que soient les maux qu'il endure, de maudire d'amour ou de sa dame :

[...] C'est d'amors li comans
A tous amans, tiés, romans,
Que de son mal ne soit clamors.
Ki el en fait, ce dist amours,
C'est contre son comandement,
U en çou que coumande ment
Fine amors, qui ne doit mentir.⁴⁰

Trad. : C'est le commandement d'amour à tout amant, qu'il soit flamand ou roman, de ne pas clamer sa douleur. Celui qui en agit autrement, dit amour, agit contre son ordre, ou alors fine amour, qui ne doit mentir, ment en commandant.

Le dit de l'auteur et le commandement d'amour se superposent très exactement. Le poème se construit autour de cette redite. Le <je> s'oppose à ses contradicteurs qui prennent le risque de fait mentir Amour. Il dit, mais il redit aussi la sentence d'amour :

Partant di, ne sai que j'en mente :
Qui dou mal d'amor se gaimente
Fors a celi dont sent le mal,
Ce dist amours, k'il aime mal.⁴¹

Trad. : Donc je dis – je ne pense pas mentir : « Celui qui se lamente du mal d'amour, à part auprès de celle qui cause son mal, amour le dit, il aime mal ».

Cette ventriloquie, qui fait de Baudouin l'interprète de la volonté et des commandements d'Amour, confère à la voix du ménestrel des accents prophétiques, voire évangéliques: *c'entende qui m'ot* (v. 28). Le poète répand la bonne nouvelle d'amour.

38 Mühlethaler, Jean-Claude, *Fauvel au pouvoir : lire la satire médiévale*, Paris 1994; La présente description des dynamiques énonciatives du dit est reprise de Foehr-Janssens (note 32), pp. 70–71.

39 Scheler (note 2), *Conte d'Amours*, pp. 119–131.

40 Ibid., v. 39–54.

41 Ibid., v. 80–84.

Sous la pression de ce feuilletage des voix, l'instance d'énonciation s'ouvre parfois à la première personne du pluriel :

Se li faus a fauser i tendent,
 En samblant d'amor, nous disons:
 N'est mie amors, mais traïsons
 De toutes autres plus vilaine
 [...]
 Pour çou di que nus qui vilaint
 En amour, il n'a loi qu'il aint,
 Ne c'on l'aint, car trop est vilains,
 Et mius desiert c'on l'avilie ains
 C'on l'ouneurt.⁴²

Trad. : Si les faux (amants) tendent à fausser leur semblant d'amour, nous disons : « Ce n'est pas de l'amour, mais une trahison, la plus vilaine de toutes. [...] ». C'est pourquoi je dis que quiconque se montre vil en amour, il n'est pas juste qu'il aime, ni qu'on l'aime, car il est trop vilain et mérite plutôt d'être avili qu'honoré.

Cette voix prend aussi en charge les objections de détracteurs d'amour, afin de les contrer :

Se je di qu'amours fause soit,
 Je menc, car cil n'ont fain ne soit
 D'amer, ne bien ne mal ne sentent,
 Li faus ki a fauser s'asentent.⁴³

Trad. : Si je dis qu'amour est fausse, je mens, car ils n'ont ni faim ni soif d'aimer et ne sentent ni le mal ni le bien, les faussaires qui consentent à fausser.

Et elle s'affirme finalement comme autorité qui tranche la question :

[...] Amors, ki tout est fausse et vaine.
 Amors, voire, a elle ensi non?
 Qui ke die amour, je di non:
 Car en amour n'a fausseté,
 Vilounie ne lasceté.⁴⁴

Trad. : « [...] Amours qui est entièrement fausse et vaine. » Amour, en vérité, a-t-elle ce nom ? Qui que ce soit qui dise : « amour », je dis : « Non. Car en amour, il n'y a ni fausseté, ni vilenie, ni lâcheté. »

Avant de revenir aux jeux de mots et de lettres, il nous paraissait important de mettre ainsi en exergue le contexte énonciatif tout à fait particulier qui caractérise le dit. La formule « faire l'auteur » que nous avons choisie comme titre pour cette étude tente de résumer de deux manières les principes de la diction du dit. La dynamique énonciative qui caractérise ce genre conduit à faire de la voix du récitant une

42 Scheler (note 2), *Conte d'Amours*, pp. 119–131, v. 148–150, 159–163.

43 Ibid., v. 139–142.

44 Ibid., v. 273–276.

instance centrale de la communication poétique: c'est elle qui « fait l'auteur », qui le fabrique. Mais en s'investissant comme personne dans le dit, le < je > « fait » aussi l'auteur, au sens où il joue le rôle de l'auteur, il donne une performance de la parole autoriale.

L'un des traits qui rapprochent les poèmes abécédaires des compositions de Baudouin de Condé tient justement au fait qu'ils se présentent eux aussi comme des < dits > et qu'ils sont, de fait, eux aussi animés par une urgence de < dire >. C'est par les termes < dire > et < retraire > que s'exprime leur exigence poétique.⁴⁵

Les abécédaires de < Plantefolie > et de Ferrant nous ont été transmis par six manuscrits aujourd'hui conservés à la Bibliothèque nationale de France.⁴⁶ Trois d'entre eux sont particulièrement intéressants pour notre propos, à commencer par le manuscrit 837 du fonds français de la Bibliothèque nationale (c. 1278–1285, Nord de la France) dont il a été question plus haut et qui a l'intérêt de préserver les deux abécédaires avec un troisième lui aussi composé au XIII^e siècle, l'< ABC par ekivoche > de Huon le Roi de Cambrai (n°42 < ABC par ekivoche > ou < Senefiance de l'ABC > de Huon le Roi de Cambrai, fol. 125^v–128^r; n°66 < ABC Nostre Dame > de Ferrant, fol. 170^v–171^v; n°89 < ABC Plantefolie >, fol. 186^r–187^r). Les poèmes de Plantefolie et de Ferrant cohabitent encore dans les recueils Arsenal 3142 et fonds français 12467. Ces deux manuscrits jumeaux, datés des années 1285–1292, contiennent pour le reste de nombreuses pièces d'inspiration mariale, mais aussi et surtout la quasi-totalité des compositions attribuées à Baudouin de Condé, ainsi que les œuvres complètes d'Adenet le Roi:⁴⁷

Paris, Arsenal 3142⁴⁸

Adenet le Roi, < Cléomadès >

Adenet le Roi, < Les Enfances Ogier >

Adenet le Roi, < Berte as grans piés >

Adenet le Roi, < Buevon de Conmarchis >

< ABC Plantefolie >

45 Voir par exemple, dans l'< ABC Plantefolie >, les vers 1 (*Ce dist uns clers, Plantefolie*), 10 ([...] *celui qui le dit trova*) et 126 (*Ce dist cil qui le dit rima*) et, dans l'< ABC Nostre Dame >, les vers 40A (*Qui bien set dire et fere bien s'en puet aperçoivre*, lequel résonne avec l'impératif éthique et esthétique énoncé par Baudouin), 57A (*Precieuse et benigne plus que l'en ne puist dire*), et 89 (*Zedes vueil encore dire, s'iert mes abeez fais*).

46 Sur le contexte manuscrit des poèmes abécédaires, voir Radomme, Thibaut, *Le contexte manuscrit des poèmes abécédaires français du XIII^e siècle*, dans : *French Studies* 75 (2021), pp. 366–380.

47 Sur les textes d'Adenet le Roi dans ces manuscrits, voir Azzam, Wagih et Collet, Olivier, *Le manuscrit 3142 de la Bibliothèque de l'Arsenal. Mise en recueil et conscience littéraire au XIII^e siècle*, dans : *Cahiers de civilisation médiévale* 175 (2001), pp. 207–245.

48 La liste complète des œuvres préservées par ces deux recueils est disponible sur le site d'Arlima, https://www.arlima.net/mss/france/paris/bibliotheque_nationale_de_france/arsenal/3142.html#F291 et https://www.arlima.net/mss/france/paris/bibliotheque_nationale_de_france/francais/12467.html (consultés le 29 juillet 2021).

<ABC Nostre Dame> de Ferrant
 Baudouin de Condé, <Uns Salus de Nostre Dame>
 Baudouin de Condé, <Li Dis d'envie>
 Baudouin de Condé, <Li Dis dou bachelier>
 Baudouin de Condé, <Li Dis dou gardecors>
 Baudouin de Condé, <Li Mantiaus d'onnour>
 Baudouin de Condé, <Li Dis dou preudome>
 Baudouin de Condé, <De gentillece>
 Baudouin de Condé, <Li Dis dou dragon>
 Baudouin de Condé, <Li Dis de Tunes>
 Baudouin de Condé, <Des trois mors et des trois vis>
 Baudouin de Condé, <Li Lais dou pellican>
 Baudouin de Condé, <Uns Dis d'amours>
 Baudouin de Condé, <Li Dis de la rose>
 Baudouin de Condé, <Li Dis des hirus>
 Baudouin de Condé, <Dou preu avaricieus>

Paris, BnF, fr. 12467

Adenet le Roi, <Les Enfances Ogier>
 Baudouin de Condé, <Li Ave Maria>
 Baudouin de Condé, <Li Dis dou bachelier>
 Baudouin de Condé, <Li Dis d'envie>
 Baudouin de Condé, <Li Dis dou gardecors>
 Baudouin de Condé, <Li Mantiaus d'honneur>
 Baudouin de Condé, <Li Dis dou preudomme>
 Baudouin de Condé, <Li Dis de gentillece>
 <ABC Plantefolie>
 <ABC Nostre Dame> de Ferrant
 Adenet le Roi, <Berte as grans piés>

Parmi les critères de rassemblement de ces deux manuscrits, on relèvera celui de l'identité autoriale. Le thème de la noblesse prédomine aussi dans la poésie des deux auteurs, en particulier chez Baudouin, dont les réflexions sur la *prudhommie* et la *gentillesce* ont été mises en évidence par Yasmina Foehr-Janssens dans son article sur la noblesse des lettres.⁴⁹ Comment s'articulent alors nos abécédaires avec ces thèmes ? Tout indique qu'un même principe de <dignité> régit les conditions de l'écriture abécédaire. À bien examiner l'importance des paronomases et des jeux de

49 Foehr-Janssens, Yasmina, La noblesse des lettres autour de 1300 (Baudouin de Condé et Dante), dans : La Moisson des Lettres. L'invention littéraire autour de 1300, éd. par Bellon-Méguelle, Hélène, Collet, Olivier, Foehr-Janssens, Yasmina et Jaquiéry, Ludivine, Turnhout 2012, pp. 213–232.

mots dans les «Dits» de Baudouin, on constate que ce sont ces figures qui garantissent et mettent en œuvre la noblesse du propos ; la maîtrise du discours, partant sa «noblesse», dépend de la virtuosité formelle qui lui sert de caution esthétique, mais également éthique. Il n'en va pas autrement dans la poésie abécédaire. Faut-il alors s'étonner que, dans le manuscrit 12467, l'«ABC Plantefolie» suive le *Dit de gentillesce*, qui est le lieu privilégié de ce manifeste poétique ? Non, puisque le raffinement de l'expression y cautionne de la même façon la légitimité du discours, quoiqu'en exploitant – dans le cas de l'abécédaire marial – le versant spirituel de la revendication certes cléricale, mais aussi curiale, de Baudouin.

En tant que dits, les «ABC Nostre Dame» et «Plantefolie» sont investis d'une dimension d'oralité et d'immédiateté qui est de l'ordre de la «performance» ils sont en outre émaillés de *topoi* d'ineffabilité centrés sur le constat de l'insuffisance ou de l'incapacité de «dire» ou à «dire». Prenons l'exemple de la strophe O de l'«ABC Plantefolie», qui présente justement la seconde occurrence du participe *acensi*, ce terme rare offrant un point de contact vraisemblable avec «Li Contes d'amour» de Baudouin de Condé. Les deux pièces se côtoient notamment dans le manuscrit Arsenal 3142, et associent toutes deux l'expression du «dire» à des jeux phoniques de répétition. Dans l'ABC, l'*annominatio dis/dist/dit* est redoublée à l'intérieur de la strophe par des allitérations en *n*, en *s* et surtout en *d*, des assonances en *e* et en *i*, et la répétition de la séquence *doi* dans la strophe :

Or ne argent ne doi donner
 A cele qui acensi m'a
 Et si me doi tous dis pener
 De lui servir, qu'ele don a
 De tous les pechiez pardonner.
 Ce dist cil qui le dit rima:
 Je doi bien joie demener
 Pour la virge qui gari m'a.⁵⁰

Trad. : Or ou argent, je ne dois rien donner à celle à qui j'appartiens, mais je dois m'efforcer chaque jour de la servir, puisqu'elle a le pouvoir de pardonner tous les péchés. Voici ce que dit celui qui a composé ce dit : je dois bien exprimer ma joie car la Vierge m'a guéri.

On constate bien le cumul des contraintes formelles dans cette strophe carrée d'octosyllabes à rimes croisées qui, outre qu'elle doit débiter par la lettre déterminée selon l'ordre de l'alphabet, est traversée par des jeux de répétitions sonores et des paronomases, telles que *donner/don/pardonner*, ou *doi donner / doi tous dis pener / doi bien joie demener*, ou encore *pechiez pardonner*, etc.

Cette attention aux lettres et aux mots dans des strophes qui font référence au «dire» est plus prégnante encore dans l'«ABC Nostre Dame» de Ferrant. Le poème est en quatrains d'alexandrins monorimes à rimes brisées, c'est-à-dire que non seulement les mots à la fin des vers riment entre eux, mais également les mots se trou-

⁵⁰ ABC Plantefolie, v. 121–128.

vant à la césure. Or l'un des exemples les plus probants de la référence constante à la *diction* dans ce texte, au *dit* en train d'être performé, s'accompagne précisément de la signature de son auteur :

Zedes vueil encor dire, s'iert mes abeez fais.
Sachiez qui l'orra lire que Henris sans mesfais
De ces vers a eslire entreprist tout les fais
Et les rima sans ire, en joie et sans forfais.⁵¹

Trad. : Je veux encore dire Z, et mon ABC sera terminé. Sachez, vous qui l'entendrez lire, que Henri a assumé la lourde tâche de choisir ces vers sans se tromper et qu'il les a agencés de bon gré, avec joie et sans faute.

La strophe consacrée à la dernière lettre de l'alphabet, même si elle est suivie d'autres strophes dédiées aux signes abrégatifs, est pour le poète l'occasion d'exprimer un sentiment d'achèvement et de le corroborer en apposant sa signature. Soucieux de la complétude des lettres, le poète de l'«ABC Nostre Dame» semble n'accorder au Z que l'attention nécessaire à l'achèvement de la suite alphabétique. Ce faisant, néanmoins, il délivre une information aussi capitale que rare, et du reste absente des autres textes du corpus, comme l'a relevé Yan Greub:⁵² le nom de la lettre. Tracé en toutes lettres, *zedes* devient partie prenante de l'alexandrin dont il occupe deux syllabes ; ainsi Z est *dit*, à proprement parler. Quant à la signature, elle porte le nom d'Henri selon le manuscrit 3142, celui de Ferrant dans le manuscrit 837, désigné comme l'auteur du poème. En soi, le nom d'Henri, très commun, ne nous délivre pas de renseignement en dehors du fait que sa présence participe à l'effet sonore, dominé par l'assonance en *i* qui paraît renvoyer de façon autoréférentielle à l'activité poétique (*orra lire* ; *Henris* ; *vers a eslire entreprist*, et *rima sans ire*). Le nom de Ferrant, pour sa part, paraît remplacer ce jeu sonore par un jeu d'ordre sémantique qui place l'activité de l'auteur dans un registre métaphorique et en souligne la consistance littéraire : *Ferrant* évoque en effet le travail du fer, que les cheveux du poète soient d'un gris de fer en signe de son âge avancé ou qu'il associe son art d'écrire au métier du forgeron et du maréchal-ferrant, selon le *topos* rendu célèbre par le «Roman de la Rose». À la rigueur, on pourrait encore imaginer qu'à l'image de Rutebeuf, Ferrant compare son labeur à celui d'un animal dur à la tâche, en l'occurrence un cheval ferré que le participe présent substantivé *ferrant* peut désigner par métonymie.⁵³ Ferrant, par ailleurs, évoque aussi le comte de Flandre et du Hainaut Ferdinand de Portugal (1188–1233), dit Ferrant de Flandres, dont la littérature du temps fait une figure de l'orgueil puni. L'allusion à peine déguisée du «Roman de Fauvel» de Gervais du Bus (XIII^e siècle) à ce personnage rappelle en

51 Ferrant, ABC Nostre Dame, v. 89–92.

52 Greub, Yan, Les abécédaires : les besoins en matière éditoriale, dans : French Studies 75 (2021), pp. 313–324, voir 320–321.

53 Altfranzösisches Wörterbuch, éd. par Tobler, Adolf et Lommatzsch, Erhard, Berlin/Wiesbaden 1925–2018, III, 1754–1755.

outre que Ferrant est encore un nom de cheval célèbre dans la littérature épique, notamment dans la « Chevalerie Ogier de Danemarche » (fin du XII^e siècle).⁵⁴

IV. *Recorder et retraire* : la paronomase comme outil métatextuel chez Baudouin de Condé

Au moment de proposer une rapide analyse des jongleries verbales de Baudouin, nous prendrons nos exemples dans des textes thématiquement proches du propos des abécédaires : la poésie mariale, mais aussi la réflexion amoureuse. Les liens entre la figure de Marie et celle de la dame sont très forts chez ce poète qui, dans « Le Conte d'Amour », assimile la fine amour à la charité :

Tout ensi, sachiés purement,
Que de Dieu et de charité
Est une chose a verité,
Tout ensi est il une chose
De Dieu et d'amor fine; ch'ose
Jou bien dire, et pour voir l'afine,
K'en Dieu la fine amors s'affine.⁵⁵

Trad. : De même, sachez-le, que Dieu et charité sont une seule chose en vérité, de même, il n'est qu'une seule chose de Dieu et de l'amour parfait. J'ose bien dire cela et l'affirme comme vrai : en Dieu, la fine amour s'affine.

La poésie mariale et la poésie amoureuse sont travaillées par des apories de la pensée : celle de l'incarnation et celle de la douleur dans le bonheur ou du bien dans la douleur. En examinant les hypothèses de Collet sur la présence de paranomases semblables dans les deux corpus, nous avons surtout été frappées par le fait que Baudouin, lorsqu'il développe ces *annominations* sur plus de deux vers, y inscrit fréquemment un terme, le plus souvent un verbe, dont une des acceptions a une valeur métatextuelle. Nous nous concentrerons ici sur deux termes qui ressortent de ces sondages : *recorder* et *retraire*.

Rien d'original dans l'usage virtuose de ces mots. Il est commun à nombre de textes semblables, sur la longue durée. Pas plus que les jeux sur *amer* (aimer) et *amer* (l'amertume), déjà cités par Faral, à propos de *l'ornatus* dans son étude sur les arts poétiques,⁵⁶ ces tours de force verbaux ne sont pas spécifiques à la langue française. Le latin connaît des figures de mots fondées sur le même type de lexèmes. De plus, ces paronomases sont aussi sollicitées par les grands rhétoriciens. Néan-

54 *Ferrant fina, aussi fera / Fauvel*, dans Gervais du Bus, *Le Roman de Fauvel*, éd. par Långfors, Arthur, Paris 1914–1919, v. 3269–3270 et [...] *Ydelons fait Ferrant radoner*, dans *La Chevalerie d'Ogier de Danemarche*, éd. par Eusebi, Mario, Milano 1963, v. 2458.

55 Scheler (note 2), *Conte d'Amours*, p. 130, v. 330–336.

56 Faral (note 11), pp. 96–97.

moins, partant de rimes équivoques présentes dans les abécédaires, nous nous sommes interrogées sur le traitement qu'elles reçoivent chez Baudouin.

La première strophe de l'«ABC Ferrant» se construit autour des échos formés à la rime par le trio sonore et en partie antinomique *misericorde, acorde, descorde* :

C'est une priere de Nostre Dame
Ave, sainte Marie de grant misericorde,
Com cil bel se marie qui trait a vostre acorde.
Ja n'iert ame esmarie se vers vous n'a descorde
Ne fors dou sens marie s'a vous servir s'acorde.⁵⁷

Trad. : Ave, sainte Marie très miséricordieuse. Quel beau mariage fait celui qui s'unit à vous. Jamais aucune âme ne sera troublée si elle reste en accord avec vous, ni ne sera accablée par la folie si elle accepte de vous servir.

Dans le «Dit du Pelican» de Baudouin, à la faveur de l'anagramme parfaitement topique entre *Eve* et *Ave*, la topique mariale s'appuie sur le même vocabulaire, incluant l'adjectif *marri*, homonyme du nom de la Vierge :

Par la nous fumes tout lavé
De l'ort infier, qui nous orda
Par Eve, qui tout descorda;
Mais Avé fist tout racorder.
Dont por voir vous puis recorder
Que s'Avé Maria ne fust,
Ja par le fier ne par le fust
N'ississiés de voie marie.⁵⁸

Trad. : Par là nous fumes tout lavés de l'ordure d'enfer qui nous souilla à cause d'Eve qui sema la discorde. Mais l'Avé mit tout d'accord.⁵⁹ Je peux donc vous rappeler que sans l'Avé Maria vous ne quitteriez ni par le bois ni par fer la voie de l'amertume.

L'adjectif *ort* et le verbe *order* (« sale, souillé » et « salir, souiller polluer »), contaminent de leur référence à la salissure et la souillure le verbe *descorder*, dont le sens renvoie à la division des cœurs, *cor, cordis*.

La rime *racorder / recorder* oppose à la flétrissure et à la dissension le *raccorde-ment*, l'accord des cœurs offert par le salut marial, mais elle se nourrit aussi du procédé allitératif pour, à la faveur du changement d'une lettre, inscrire le *recort* (latin *recordari*) du poète, c'est-à-dire le fait de rappeler, de remettre en mémoire, de réciter, mais aussi de rapporter, d'évoquer, de déclarer, en résonnance avec le *raccord* de la Vierge. En écho à l'action miséricordieuse de la Vierge, la concorde est le but poursuivi par le ménestrel : il tend à *racorder* les cœurs, à les accorder par le *recort*, le rappel, du salut. À la faveur d'une topique certes largement partagée, se met en place un imaginaire de l'acte poétique inscrit dans le fonctionnement de la figure de

57 Ferrant, ABC Nostre Dame, v. 1-4.

58 Scheler (note 2), Dit du Pélican, p. 39, v. 206-213.

59 Le champ sémantique de la paire *descorder / acorder* permettrait aussi une traduction qui filerait la métaphore musicale : « Eve qui imposa la discordance, mais l'Avé rétablit l'accord ».

mots. Baudouin se sert de la paronomase, non seulement dans le but de magnifier son sujet, mais aussi dans une stratégie de mise en avant de la figure de l'auteur.

L'«ABC Ferrant» propose quant à lui une strophe construite autour de la série verbale *traire*, *atraire*, *retraire* :

Flor de rose et de lis, a t'amour m'estuet traire
 Car plus as de delis c'on ne porroit retraire.
 Tant est cis mons mellis as luxures atraire
 Qu'il n'est peudons eslis qui les fous puist retraire.⁶⁰

Trad. : Fleur de rose et de lys, je dois m'efforcer de t'aimer, car tes délices sont plus nombreuses qu'on ne pourrait l'exprimer. Ce monde s'acharne tant à entraîner à la débauche que le plus sage des hommes ne saurait en éloigner les insensés.

La reprise du verbe *retraire* (v. 22 et 24), s'autorise d'une pluralité de sens qui rend licite la rime du même au même. Retraire, c'est « tirer, retirer » (v. 24) et « reculer, faire retraite, se replier, se réfugier, se tenir en retrait, se dérober », mais aussi « dire, exposer, représenter par le discours » (v. 22).⁶¹ Cette polysémie est également au cœur du jeu paronomastique qui caractérise un long passage d'exorde dans le « Conte de l'Olifant », poème encomiastique à la gloire de Marguerite de Flandres :

Pour ce fait bon le bien retraire

 Car qui le bien conte et retrait,
 De mal afaire se retrait.
 Cil fait une bone retraite,
 Mais cil qui dit une retraite
 Qui a felonnie retrait,
 Il jue mal, s'il ne retrait;
 Et cil qui le gieu, par mestrail
 Pert, dont il fait s'arme mal trait.
 Li arme qui pour ce mal trait,
 Puet bien dire: « Cil a mal trait! »
 Pour ce vous veil tout a trait dire
 Que mal faire atrait à mal dire,
 Et li biens mout de joie atrait
 A ceus qui bien font leur atrait.
 Dont fait bon le bien a retraire,
 Més je auroie trop a traire
 Et trop me cousteroit cius trais,
 Ains qu'eüsse tous les maus trais
 Hors du monde ou il sont repris;

60 Ferrant, ABC Nostre Dame, v. 21–24.

61 ATILF, Dictionnaire du moyen français, DMF, s.v. *retraire*. <http://www.atilf.fr/dmf/definition/reprendre>. Tobler-Lommatzsch (TL), s.v. *Retraite*: « dire une retraite », « Vorwurf, (üble) Nachrede », TL 8, col. 1178, 46–1179, 4.

Je n'auroie ja mais repris
Le mal ne le douleur qui regne.⁶²

Trad. : C'est pourquoi il est bon de rapporter le bien [...] car qui raconte et rapporte le bien, s'éloigne des mauvaises affaires. Celui-là négocie une retraite habile, mais celui qui rapporte un fait (fait un reproche) qui à trait à une félonie, il joue mal, s'il ne recule pas. Et celui qui perd au jeu par un mauvais coup, il porte un trait malheureux à son âme. L'âme qui souffre de ce mauvais coup peut bien dire : « il a mal joué ! ». C'est pourquoi je veux vous dire tout à trac que mal faire attire à mal dire et que le bien attire beaucoup de joie sur ceux qui jouent de bons coups. Il fait bon de rapporter le bien, mais j'aurais trop à faire et ce coup me coûterait trop cher, à tirer tous les maux hors du monde où ils sont nombreux. Je n'aurai jamais repris le mal ni la douleur qui règne.

Si, aux vers 63 et 64, la *retraite* au sens d'« action de se retirer »⁶³ puis de « récit » relève d'une logique semblable à celle que l'on peut lire dans l'« ABC Ferrant », la référence au « jeu » des vers 66 et 67 situe la scène dans le contexte d'une partie d'échecs ou de dés où les coups ou « traits » avèrent le pouvoir du langage et la puissance renversante de l'homonymie.

Retraire le bien ou le mal, c'est donc, pour Baudouin, engager un combat symbolique entre le bien et le mal au moment de faire sur le parchemin l'éloge de la souveraine Marguerite. « Je » aspire à *tous les maux trai[re] / hors du monde ou il sont repris* (v. 78–79) et adhère ainsi au projet qu'il assigne à la comtesse, *qui est tenue a la meilleure dame du monde* (v. 222–223). Bien plus, il se présente comme l'une des instances capables de porter ce projet. Notons que l'usage redoublé du verbe *reprendre* (v. 79–80) repose sur la même bascule entre un sens qui qualifie une action physique en un second qui se réfère à un acte de parole, « blâmer, réprimander ». ⁶⁴ En outre l'expression *les maux sont repris* que Scheler propose de traduire par « les maux sont nombreux », offre aussi la possibilité de percevoir une métaphore végétale, comme celle qui anime l'« ABC Plantefolie ». On traduirait alors « ils sont enracinés » : ⁶⁵ le poète faisant alliance avec la souveraine douée de force et de prudence éléphantine, se peint en arracheur de mauvaise herbe.

La louange de Marguerite, éléphant de vertu, devient donc le coup gagnant de cette partie d'échec morale et poétique à la fois. L'auteur est un joueur engagé dans une partie entre le bien et mal, dans laquelle le jeu sur les mots qui magnifie son sujet devient, comme élément constitutif du bien dire, le trait gagnant d'une bataille dans laquelle le poète se revêt de la puissance de la comtesse.

62 Scheler (note 2), Conte de l'Olifant, pp. 235–236. v. 59–81.

63 Ibid., p. 493.

64 DMF, *reprendre* III B.– 1, Au fig. : Reprendre qqn. « Blâmer, réprimander, admonester qqn ».

65 DMF, *reprendre* I. C.– 1. : [d'un végétal] Part. passé en empl. adj. « Qui est bien fixé, enraciné, qui a bien poussé, qui est pleinement développé ». Voir aussi Tobler-Lommatzsch (TL) 8, 939, 5–18.

V. Le coup gagnant du jeu de lettres dans les abécédaires poétiques

Les auteurs des abécédaires poétiques n'ont pas, tant s'en faut, l'envergure de Baudouin de Condé. Pourtant, ils ne se distinguent pas moins par des allusions et des représentations de soi qui, émergeant de la matière poétique, dessinent une instance d'autorité.

Les dits de Baudouin de Condé abondent en métaphores végétales, telles qu'on les trouve à l'œuvre dans la rime *planté*: *plenté*, fréquente sous sa plume, et dans les réflexions généalogiques et lignagères exprimées en termes de *plante*, *racine* et *arbre*, *bone ente* et *bon fruit* (nous ne traduisons pas les citations qui suivent, dont nous retenons essentiellement les métaphores végétales):

Li Contes dou pel:
Par foi, il sont bien clair planté
Mais de ciaux i voi grant plenté.⁶⁶

Li Contes dou dragon:
En cele plante ot mout d'ordure,
K'anemis au monde planta
D'orguel, u si male plante a,
De put estoc pute rachine,
Dont venins vient sans medechine.⁶⁷

Li Contes d'envie
Envie, partout desrachines
Le bien, et le mal tu i plantes.⁶⁸

Li Contes dou mantiel
Ki de boins est, si mete entente
A boins estre, car de bone ente
Vient bons fruis, u nature ment
Tout ensi sachiés purement
Que boins fruis de bone ente vient.⁶⁹

On se souvient aussi de l'emploi réservé par Jean de Condé à ces images végétales, notamment au moment de déclarer sa filiation spirituelle avec Baudouin. Or dans l'«ABC Plantefolie», la métaphore de la racine et du fruit se soumet à une axiologie et prend place dans la rhétorique de la bonne et de la mauvaise lignée. Un niveau de sens supplémentaire s'ajoute, de surcroît, du fait qu'on se situe dans le contexte chrétien de la prière: le système généalogique devient le support d'une réflexion morale sur la vertu et le péché – la branche est celle de l'anemis, du diable, tandis que l'*ente*, c'est le Christ:

66 Scheler (note 2), Contes dou pel, pp. 1–16, ici v. 85–86.

67 Ibid., Contes dou dragon, pp. 63–77, ici v. 320–324.

68 Ibid., Contes d'envie, pp. 107–188, ici v. 108–109.

69 Ibid., Contes dou mantiel, pp. 79–93, ici v. 1–5.

Ce dist uns clerks Plantefolie
Qui moult a lons tans foloïé.⁷⁰

Trad. : Un clerc, Plantefolie, qui a longtemps mené une existence dissolue.

En mon cuer a planté tel branche [li anemis]
De pechié qui mon cuer enlache.⁷¹

Trad. : Il [le diable] a planté en moi une branche de péché qui emprisonne mon cœur.

Obedience prendrai,
Pacience et humilité.
Ces .iiij. en mon cuer planterai
Et Diex avra de moi pitié.⁷²

Trad. : Je ferai désormais preuve d'obéissance, de patience et d'humilité. Ces trois vertus, je les planterai dans mon cœur, et Dieu aura pitié de moi.

[...] je sui entrez en la sente
Qui m'avera tost assené
A la virge qui porta l'ente
Par cui tout bien sont ordené.⁷³

Trad. : Je me suis engagé sur la voie qui m'aura bientôt conduit à la Vierge, celle qui porta l'ente, par laquelle tous les biens sont attribués

Titre pour ce que tel son a
En escriture comme lettre,
Plantefolie raison a
En son a.b.c. le volt metre.⁷⁴

Trad. : *Titulus*, comme une lettre, vaut pour un son à l'écrit, Plantefolie a donc bien raison de le mettre dans son alphabet.

Le tour de force du poète consiste, dans cette série d'extraits, à assigner à la métaphore un troisième sens, cette fois pour lui-même, en tant qu'auteur. Le dit du *clerc Plantefolie*, parce qu'il est une prière à la Vierge, constitue un acte de parole qui l'implique comme énonciateur dès le premier vers, *Ce dist uns clers Plantefolie*. Quant au nom même de Plantefolie, autrement dit « celui qui s'est enraciné dans la folie » et qui a pour éloquent paronyme le *tans foloïé* du vers 2, on n'en saisit pleinement la signification que plus avant dans le texte. C'est aux vers 37 et 38 qu'est en effet glosé le nom, au moyen d'une explication étiologique qui établit un rapport direct entre la désignation (*Plantefolie*, c'est la branche de péché plantée dans le cœur) et la volonté de rédemption du pécheur qui sert de motivation à la prière. Le programme de l'oraison, donc du texte, est donné : faire fructifier l'œuvre, selon le lieu commun rendu célèbre par le prologue des <Lais> de Marie de France, en

70 ABC Plantefolie, v. 1–2.

71 Ibid., v. 37–38.

72 Ibid., v. 53–56.

73 Ibid., v. 213–216.

74 Ibid., v. 217–220.

arrachant le mal à la racine, en désherbant les herbes folles pour semer, dans le terreau fertile du cœur, les vertus évangéliques d'obéissance, de patience et d'humilité. Telle est la bonne résolution prise par le poète aux vers 53 à 56, celle de se tourner vers le bien, qui touche à son nom même et à celui de son « ABC » éponyme. C'est ainsi que s'effectue la mutation de *uns clers Plantefolie*, indéterminé et égaré, à la revendication pleinement assumée *Plantefolie raison a* située à la fin de son alphabet (v. 219) : l'achèvement du parcours de conversion qui sert de cadre dynamique au poème est signifié par ce retour du nom Plantefolie, dont la *raison* contraste avec le thème de la folie développé à l'ouverture. Au fil des lettres, le nom programmatique est devenu le signe de la rédemption.⁷⁵

Les premiers vers de l'« ABC Nostre Dame » de Ferrant, cités plus haut, corroborent eux aussi l'homologie entre le sujet du poème et son auteur :

Ave, sainte Marie de grant misericorde,
Com cil bel se marie qui trait a vostre acorde.
Ja n'iert ame esmarie se vers vous n'a descorde
Ne fors dou sens marie s'a vous servir s'acorde.⁷⁶

Trad. : *Ave*, sainte Marie très miséricordieuse. Quel beau mariage fait celui qui s'unit à vous. Jamais aucune âme ne sera troublée si elle reste en accord avec vous, ni ne sera accablée par la folie si elle accepte de vous servir.

Le nom de Marie, qui est la destinataire de l'oraison, se prête à une dérivation onomastique dans les rimes intérieures de la première strophe ; quant aux rimes en fin de vers, elles consonnent avec les paronymes *corde* : *acorde* qui, on l'a vu, sont également exploités par Baudouin de Condé. Le nom de Marie, en effet, entre dans une relation d'homonymie avec des termes qui l'enrichissent de plusieurs sèmes pour signifier le consentement du poète à un mariage garantissant le salut de son âme. Le premier sème, à partir de la forme verbale « se marie », se greffe sur le *topos* du mariage avec la Vierge (v. 2) : inversant le motif traditionnel de la *sponsa Christi*, il assimile le poète à un *sponsus Mariae* et sa louange à un chant d'amour à Notre-Dame. Le démonstratif *Cil*, cependant, ne désigne pas exclusivement l'écrivain, mais tout chrétien désireux de s'unir à la Vierge ainsi que de la *servir*, si on croit les précisions apportées par les vers 3 et 4. Le service à Marie a vocation à faire rempart contre la folie et le désespoir, comme en témoignent les attributs *esmarie* et *marie*

75 Voir aussi les observations de Arthur Långfors, dans sa Notice du manuscrit français 24436 de la Bibliothèque nationale, dans : *Romania* 41 (1912), pp. 206–246, voir 237, et son renvoi à celles de Achille Jubinal, ainsi que Gros, Gérard, *Le Poète marial et l'art graphique. Étude sur les jeux de lettres dans les poèmes pieux du Moyen Âge*, Caen 1993, p. 19. Gros considère Plantefolie comme un « pseudonyme de jongleur » et, l'envisageant comme le surnom de celui qui plante des feuilles, suggère de « traduir[e] par « Plantefeillée » ce nom imagé de jardinier, ou d'architecte-horticulteur ». B est le seul manuscrit qui s'éloigne ici de la tradition en introduisant le nom d'un écrivain par ailleurs inconnu, Gautier de Rome, sans qu'on puisse comprendre les raisons de cette substitution.

76 Ferrant, ABC Nostre Dame, v. 1–4.

qui, à l'intérieur de propositions négatives, qualifient le désarroi de toute âme privée de Notre-Dame. Quant aux mots en *-corde* en fin de vers, ils associent l'un des attributs les plus emblématiques de Marie, sa *misericorde*, aux dérivés d'*acorder* et, par la négative, de *descorder*, pour suggérer la générosité et la compassion de Notre-Dame envers les égarés revenus à elle. On s'aperçoit à lire ces premiers vers du poème que l'identité de l'auteur ne dépend pas tant de son nom – qu'il s'agisse d'Henri ou de Ferrant, dont l'un comme l'autre renvoie avant tout à la consistance littéraire de l'écrit – mais bien davantage de la *persona* d'orant de la Vierge qui se dégage de la poésie.

Les poèmes abécédaires, donc, ne se limitent en rien à des fins pédagogiques; loin de servir à l'apprentissage de la lecture pour les petits enfants, ils relèvent d'une poésie cléricale, savante, dont la maîtresse d'œuvre est la Vierge; quant au poète qui trace ce chemin de lettres, il s'en remet à l'alphabet comme à un *vadémécum* de la conversion. De la *folie* à la *raison*, du *péché* à sa *rémission*, l'auteur oscille entre le pécheur et la Vierge elle-même, le feuilletage énonciatif le situant tout à la fois dans la parole des pécheurs et dans celle de la Vierge. Dans un corpus où l'auteur est avéré, comme celui de Baudouin de Condé, quand bien même la figure de mot peut être considérée comme un outil topique, caractéristique d'une poésie formelle peu accessible à une poétique de la subjectivité autoriale, cela n'empêche pas l'auteur de chercher dans la paronomase la mise en valeur d'une parole poétique qui est singulière, sans être pour autant d'ordre purement référentiel (cette remarque se veut un écho modeste à la belle démonstration de Jean-Claude Mühlethaler dans le présent volume). La forme du dit permet de puiser dans la figure de mots les ressources pour affirmer la puissance d'une création langagière fondée sur la force performative de l'aveu ou du témoignage personnel. Inversement, la paronomase <fait l'auteur> dans un corpus où celui-ci n'est pas avéré: l'ABC poétique, en tant que leçon et prière, suscite l'auteur.

L'auteur Charles d'Orléans dans les éditions manuscrites et imprimées

Sylvie Lefèvre (Paris)

Les trois derniers poèmes reçus dans le corpus de François Villon sont ceux qui étaient restés cachés dans deux manuscrits de Charles d'Orléans (Paris, BnF, fr. 25458, sigle O, et Paris, BnF, fr. 1104, sigle O²). Il s'agit du texte écrit pour célébrer la naissance le 19 décembre 1457 de Marie, premier enfant du prince et de Marie de Clèves, signé *Vostre povre escolier François*, mais aussi de la ballade sur l'incipit *Je meurs de seuf auprès de la fontaine* désignée comme de Villon par une rubrique, en partie rognée dans O (p. 163), mais complète dans O² («Ballade Villon», fol. 30). Ces deux pièces figurent pour la première fois dans l'édition de l'abbé Prompsault de 1832.¹ La troisième pièce, la ballade franco-latine «Parfont conseil, eximium / En ce saint livre exortatur» copiée à la suite de l'autre ballade par une main identique (p. 164), entre en dialogue avec deux ballades mixtes, construites sur le même modèle – strophes en septains d'octosyllabes et envoi de quatre vers – mais situées plus loin dans le volume (p. 233 et 234 dans O); l'une est de Charles d'Orléans (inc. *Bon regime sanitatis*) et l'autre d'un certain Fredet (*Du regime quod dedistis*). Cette ballade, sans attribution, ne sera définitivement donnée à Villon que lorsqu'on aura accepté le caractère autographe des trois poèmes copiés dans l'album du duc.² Elle figurera dans les œuvres complètes seulement à partir de 1977 avec l'édition de Jean Rychner et Albert Henry.³

Cependant, François Villon n'a cessé d'être connu et reconnu comme poète, à partir du volume monographique publié à Paris par Pierre Levet en 1489, puis de l'édition expurgée et amendée par Clément Marot en 1533, travail dédié à François I^{er}, petit-neveu de Charles d'Orléans et successeur de son propre fils, Louis XII. Tout autre a été le sort du duc : entre le XVI^e et le XVIII^e siècle, seul le prince est resté dans les mémoires⁴ tandis que son identité poétique s'est trouvée effacée.

1 Oeuvres de maistre François Villon, corrigées et complétées d'après plusieurs manuscrits qui n'étoient pas connus [...], éd. par Prompsault, Jean-Henri Romain, Paris 1832.

2 Sur le travail pionnier de Willem G. C. Bijvanck et l'étude décisive de Sergio Cigada, je me permets de renvoyer à *Manu propria*. Les enjeux de l'écriture autographe, dans : CRAI (2014, avril-juin), pp. 611–640, voir 621–627.

3 Le Lais Villon et les poèmes variés, éd. par Rychner, Jean et Henry, Albert, Genève 1977.

4 Ainsi dans le Sommaire des grandes annales et croniques d'Angleterre, manuscrit offert en 1567 à Charles IX par son auteur, Jean Bénard, secrétaire de la Chambre du roi, ne trouve-t-on que la mention de la prise du duc à Azincourt (Paris, BnF, fr. 5575, p. 436), puis sa délivrance en 1440

I. Historique de la redécouverte et des éditions modernes

Des érudits redécouvrent Charles comme poète au moment où ils s'attachent à la lecture de manuscrits de grandes collections bibliophiliques. L'abbé Sallier,⁵ lors d'une séance de janvier 1734 de l'Académie des Inscriptions, présente l'actuel manuscrit BnF, fr. 1104 (O²), entré dans les collections royales avec les manuscrits provenant de Colbert en 1732.⁶

Le manuscrit dont il s'agit, n'est pas un des moins précieux. M. Colbert l'avait acquis avec plusieurs autres de M. Ballesdens. Le Monogramme de Catherine de Médicis, dont la couverture du livre est toute semée, ne permet pas de douter qu'il ait appartenu à cette Reine; & les armes de Charles d'Orléans, qui sont empreintes sur la première feuille du / manuscrit avec celles de Valentine de Milan sa mere, insinuent assez que Catherine de Médicis, qui en faisoit usage, l'avait tiré de la Librairie du Roy Henry II. petit-neveu de Charles d'Orléans.

L'abbé Goujet⁷ en 1745, tout en partant du travail de Claude Sallier, analyse et donne de plus longs extraits que lui,⁸ à partir d'un autre volume, que j'ai identifié avec l'actuel BnF, fr. 25458 (O):⁹

(p. 467), avec force détails: *Audict an, le duc d'Orleans fut remis en liberté, après avoir payé trois cens mil escuz pour sa rançon, au roy d'Angleterre: duquel il avoit esté detenu prisonnier l'espace de vingt cinq ans. Quand il fut arrivé en France, s'en alla vers le duc de Bourgogne, son especial et singulier amy, pour le remercier du bien et de l'honneur qu'il luy avoit fait, d'avoir si bien procurer de le faire jouyr de sa pristine liberté. Ou depuis il fut marié selon la promesse qu'il avoit faite audict duc. De sa femme il engendra ung filz: qui fut nommé Loys: lequel succeda à la couronne de France et fut appellé le roy Loys douzième.*

- 5 Claude Sallier, philologue, membre de l'Académie des Inscriptions depuis 1715, est élu à l'Académie française en 1729; professeur d'hébreu au collège royal depuis 1719, il est depuis 1726 garde des imprimés de la bibliothèque du roi dont il rédigea le catalogue. Toutefois il participa aussi comme orientaliste à celui des manuscrits, et avec les abbés Targny et Sevin s'occupa du traitement des manuscrits de Colbert entrés dans la bibliothèque royale. En 1761, avec Anicet Melot, il publie l'« Histoire de saint Louis » de Joinville à l'Imprimerie royale. Voir Portes, Laurent, Claude Sallier (1685–1761) dans la république des lettres, dans: *Revue de la BnF* 38 (2011), pp. 57–63.
- 6 Sallier, Abbé, Observations sur un recueil manuscrit de poésies de Charles d'Orléans, *Mémoires de l'Académie des Inscriptions* 1740, pp. 580–592, ici 581–582. Cet extrait figure aussi sur une feuille copiée à la main et collée en tête du manuscrit O², avec les références bibliographiques.
- 7 L'abbé Goujet (1697–1767), comme janséniste, n'obtint pas la reconnaissance institutionnelle que ses nombreux travaux auraient pu lui mériter. Il figure pourtant dans le Dictionnaire de Moréri, auquel il collabora pour les suppléments. Quant à sa « Bibliothèque française ou Histoire de la littérature française depuis l'origine de l'imprimerie jusqu'à aujourd'hui », elle lui aurait été inspirée par le comte d'Argenson (1696–1764), protecteur des philosophes.
- 8 Goujet, Claude-Pierre, *Bibliothèque française ou Histoire de la littérature française*, Paris 1740–1759, 9, 1745, pp. 230–287, ici 232–233.
- 9 La preuve de l'usage de ce ms. O et non de O² par Goujet tient à une variante de la Ballade 13, v. 1: *tristesse* dans O et dans la citation par Goujet p. 240, contre *destresse* dans O², fol. 17^{ra}.

Dans le manuscrit de ses poésies, écrit sur velin, & intitulé *Balladiez* (sic) du Duc d'Orléans, que j'ai eu l'occasion d'examiner dans le Cabinet de M. de Bombarde,¹⁰ & qui est presque du tems même de l'Auteur, j'ai bien vu des poésies de Jean, Duc de Bourbon, de Philippe le Bon, Duc de Bourgogne, de René d'Anjou, Roi de Sicile, de Jean de Lorraine, Duc de Calabre, du Duc de Nevers, du Comte de Clermont, & et de Jean, Duc d'Alençon; mais quoique ces Princes traitassent pour l'ordinaire les mêmes sujets qui font l'objet des vers du Duc d'Orléans, il s'en faut beaucoup que leurs poésies ayent, à mon avis, la même délicatesse, les mêmes graces, la même naïveté que j'ai admirées dans celles du dernier.

Les deux savants mettent l'accent sur des éléments différents des deux volumes qui sont aujourd'hui considérés comme frères, à défaut d'être de parfaits jumeaux: du point de vue matériel, la généalogie princière puis royale de l'un, l'ancienneté originelle de l'autre; du point de vue textuel, l'abbé Goujet relève la présence d'autres grands seigneurs poètes dans son manuscrit, pour mieux souligner la qualité et l'autorité en poésie du seul duc d'Orléans, présent dans l'intitulé.

Toutefois la première édition des «Poésies de Charles d'Orléans» en 1803 s'est fondée sur un autre manuscrit (Grenoble, Bibliothèque municipale, U. 1091 Rés., sigle G). Elle est due à un Grenoblois, professeur d'histoire et bibliothécaire dans cette ville: Pierre-Vincent Chalvet (1767–1807). La singularité de ce témoin tient à la présence sur la même page des textes français du prince et de leur version latine due à Antonio Astesano (1412–1468). Ramené d'Italie, avec son frère Niccolò, secrétaire et copiste pour le duc,¹¹ Antonio demeura en France entre 1450 et 1453 environ.¹² Son travail, copié par son propre frère, fut terminé après la mi-1461 puisqu'il conserve trois épitaphes latines pour Charles VII. En 1463, la veuve de Jean Fouquère de Blois reçoit un paiement parce qu'a été relié de cuir vermeil *en grant volume, ung livre de parchemin, enquel livre sont contenus le livre des ballades de Monseigneur le duc d'Orleans, tant en françois comme en latin, et autres*

10 Pierre-Paul Bombarda ou Bombarde de Beaulieu (1698–1783), conseiller au Grand Conseil, surintendant de l'Opéra depuis 1741, épousa la fille de la salonnière Mme Doublet. Il put ainsi rencontrer Lacurne de Sainte-Palaye ou Barbazan. Il avait constitué un Cabinet de manuscrits (dont nombre venaient de la collection d'Urfé) que le duc de La Vallière racheta en 1776. Voir Coq, Dominique, *Le parangon du bibliophile français: le duc de La Vallière et sa collection*, dans: *Histoire des bibliothèques françaises*, II, sous la dir. de Jolly, Claude, Paris 2008 (1989'), p. 417 sur ce point précis; et sur le personnage de Bombarde, Martin, Henry, *Histoire de la bibliothèque de l'Arsenal*, Paris 1900, pp. 282–284. Le ms. acquis par La Vallière fut acheté en 1784 par la bibliothèque du roi (Catalogue de la vente La Vallière, 1783, n°2788).

11 Pierre Champion lui attribue la copie de ces manuscrits: Paris, BnF, lat. 6166 (en 1448), lat. 11230, lat. 1865 (partim, en 1453), Hamilton (Valère Maxime) (La Librairie de Charles d'Orléans, Paris 1910, pp. xxxvi–xxxvii); à quoi il ajoute le BnF, lat. 479 («Tractatus super Cantica canticorum» de Gerson) (Ibid., pp. 47–48).

12 Voir Vergano, Lodovico, notice dans le *Dizionario biografico degli Italiani*, 4, Roma 1962, pp. 465–466.

livres en icellui,¹³ soit des œuvres originales latines d'Antonio Astesano qui terminent le volume.¹⁴ Chalvet considérait que:¹⁵

l'ordre dans lequel ces poésies ont été transcrites, est celui même que leur avait donné leur auteur: et comme Astezan n'a pas mis en vers toutes les poésies de son maître, qu'il ne s'est attaché qu'aux meilleures, il nous a paru vraisemblable qu'une édition faite d'après lui, pourrait être considérée comme celles des œuvres choisies de Charles d'Orléans.

En 1842 encore, Aimé Champollion-Figeac, neveu de l'égyptologue, alors qu'il connaît onze manuscrits en tout, continue pour sa propre édition de privilégier, devant O et O², le ms. G car selon lui:¹⁶

[il] a conservé aux poésies qu'il renferme l'ordre chronologique dans lequel Ch. d'Orléans dut les composer ou du moins les fit ranger, et de manière à retracer l'histoire de sa vie. Aucun autre manuscrit n'offre aucune trace d'un si utile renseignement.

L'argument du meilleur choix de textes, ou bien de leur meilleur ordre, choix et ordre qui respecteraient ce qu'aujourd'hui on pourrait nommer un biographème, avait été balayé par Jean-Marie Guichard dans son propre travail la même année 1842.¹⁷ Guichard, en effet, avait reconnu le caractère partiel de G et l'absence de presque tout autre nom que celui du duc: il « ne contient qu'une partie des poésies composées par Charles d'Orléans et ses collaborateurs: les textes offrent de fâcheuses lacunes; et une imperfection plus fâcheuse encore est l'absence du nom des auteurs en tête des pièces ». ¹⁸ Au contraire, O est « sans contredit le plus ancien et le plus correct de tous », aussi lui sert-il de base de transcription, même si « pour la distribution et le classement des textes », il se réfère encore à O².

13 Comte de Laborde, *Les ducs de Bourgogne. Etudes sur les lettres, les arts et les industries pendant le xv^e siècle et plus particulièrement dans les Pays-Bas et le duché de Bourgogne. Preuves*, Paris 1849-1852, III, n°7026.

14 Sur ces autres œuvres, voir Revest, Clémence, *La France décrite par Antonio Astesano, secrétaire de Charles d'Orléans*, dans: *Humanisme et politique en France à la fin du Moyen Âge*, éd. par Bozzolo, Carla, Gauvard, Claude et Millet, Hélène, Paris 2018, pp. 159-170. Disponible sur Internet: <http://books.openedition.org/psorbonne/40756>; Rosso, Paolo, *Marchesi e letterati a Saluzzo nel Quattrocento: a sessant'anni dalle ricerche di Gustavo Vinay*, dans: *La cultura a Saluzzo fra Medioevo e Rinascimento*, éd. par Comba, Rinaldo et Piccat, Marco, Cuneo 2008, pp. 59-105, trois p. sur Astesano et deux poèmes édités en annexe.

15 *Poésies de Charles d'Orléans, père de Louis XII et oncle de François 1^{er}, rois de France*, éd. par Chalvet, Pierre-Vincent, Grenoble 1803, pp. XIV-XV.

16 *Les Poésies du duc Charles d'Orléans publiées sur le manuscrit original de la Bibliothèque de Grenoble conféré avec ceux de Paris et de Londres*, éd. par Champollion-Figeac, Aimé, Paris 1842, p. XXVI.

17 *Poésies de Charles d'Orléans [...] d'après les manuscrits des bibliothèques du Roi et de l' Arsenal*, éd. par Guichard, Jean Marie, Paris 1842. Le travail de Guichard parut en deux livraisons: le texte d'abord, peu avant l'édition de Champollion-Figeac, l'introduction ensuite, où Guichard put critiquer certains choix et quelques interprétations de Champollion (pp. IV-V en note).

18 *Ibid.*, p. XIX (citation suivante également).

Enfin, après avoir établi en 1907 que Charles d'Orléans avait en partie copié ou corrigé le manuscrit O,¹⁹ Pierre Champion a donné l'édition de référence du poète en 1923–1927, avec cet original pour base, tout en fournissant une *varia lectio* finale, même légère et partielle.²⁰ Depuis, les éditeurs – Jean-Claude Mühlethaler seul en 1992²¹ et avec Virginie Minet-Mahy en 2010,²² Mary-Jo Arn et John Fox en 2010²³ – ont tous eu recours au seul O comme au manuscrit personnel du duc.²⁴ Pourtant chacun en offre une vision et une version différentes, en raison de l'histoire assez longue et complexe de l'élaboration de ce volume. En 1987, Patricia Stirnemann a de fait montré que le premier fonds en avait été réalisé en Angleterre, donc avant la fin 1440 et le retour d'exil.²⁵ Dans les inventaires faits après ce retour, il faut donc très certainement l'identifier comme elle avec:²⁶ *Plusieurs quaiers de parchemin nouvellement escrips et enluminés apportés d'Angleterre qui ne sont point reliés* plutôt qu'avec:²⁷ *Le Livre des Balades de monseigneur, a ung fermouer a ses armes*, ainsi que le faisait Pierre Champion. Ce dernier avait pourtant bien vu que le manuscrit O était fait de plusieurs strates : au fonds primitif et uniforme ont été ajoutés des cahiers supplémentaires, tandis que certaines pièces plus récentes

19 Champion, Pierre, *Le Manuscrit autographe des poésies de Charles d'Orléans*, Paris 1907.

20 Charles d'Orléans, *Poésies*, éd. par Champion, Pierre, Paris 1923–1927.

21 Charles d'Orléans, *Ballades et rondeaux*, éd. par Mühlethaler, Jean-Claude, Paris 1992.

22 Charles d'Orléans, *Le Livre d'Amis. Poésies à la cour de Blois (1440–1465)*, éd. par Minet-Mahy, Virginie et Mühlethaler, Jean-Claude, Paris 2010.

23 *Poetry of Charles d'Orleans and His Circle*, éd. par Arn, Mary-Jo et Fox, John, Turnhout 2010.

24 On considèrera comme d'autant plus remarquable la part importante qu'Anne Coldiron a consacrée au manuscrit G « a remarkable and largely unread and unstudied manuscript » dans son livre : *Canon, Period, and the Poetry of Charles of Orleans. Found in Translation*, Ann Arbor 2000.

25 *Manuscrits enluminés d'origine insulaire VII^e–XX^e siècles*, éd. Stirnemann, Patricia et Avril, François, Paris 1987, pp. 180–181, pl. xcviij.

26 Inventaire dressé à Saint-Omer entre le 5 nov. et déc. 1440 par deux secrétaires du duc (Hugues Perrier et Etienne Le Gout). Il n'en reste qu'une copie du xviii^e siècle par Jean Boivin dans son histoire de la bibliothèque du roi (Paris, BnF, fr. 22571, fol. 173–179 et BnF, nafr. 1328; voir aussi Fossier, François, Jean Boivin et l'histoire de la bibliothèque du roi, Paris 2019). Léopold Delisle en avait fait une transcription dont P. Champion s'est aidé (*Librairie de Charles d'Orléans* [note 11], pp. xxv–xxix). Sur les 68 notices, les *quaiers* sont le n°65. Sous le n°39, on trouve aussi : *Deux quayers de plusieurs balades*.

27 C'est dans l'Inventaire dressé à Blois (1442 ? Paris, Archives Nationales, K500 n°7) que l'on trouve pour la première fois le « Livre des Balades » armorié (n°6545 de Laborde [note 13]). On y retrouve aussi les cahiers nouvellement écrits (n°6564 de Laborde). Dans l'édition commune de ces deux inventaires que donne Gilbert Ouy, les cahiers ont bien deux numéros : 118 pour le texte des Archives, 65 pour celui de Saint-Omer, tandis que le Livre n'en a qu'un : 99 (*La Librairie des frères captifs. Les manuscrits de Charles d'Orléans et Jean d'Angoulême*, Turnhout 2007, pp. 48–49).

se sont trouvées copiées dans des espaces restés blancs du premier fonds.²⁸ Le travail de Mary-Jo Arn en 2008 est venu préciser encore l'histoire de l'écriture d'un volume,²⁹ qui, déjà ouvert au dialogue de manière ponctuelle, s'est au tournant des années 1445–1450 transformé en un véritable album, où le duc a permis l'inscription de textes autres que les siens, comme on l'a vu à l'énumération des noms faite par Claude Goujet.

II. Le Poète et le prince : une seule identité marquée

Le fonds primitif, ou le *livre d'Inglant*, comme le nommera Martin Le Franc dans son « Champion des dames » dès 1441–1442 et comme des manuscrits pourtant bien postérieurs en gardèrent le souvenir,³⁰ se caractérise d'abord par la volonté de rassembler son œuvre lyrique commencée avant Azincourt en 1415, date de sa capture et du début de son exil anglais, en l'insérant dans un dit narratif. Ce dernier s'ouvre par le récit de la *Retenue*, soit son entrée au service d'un dieu Amour qui énoncera dix commandements,³¹ et s'achève par la *Departie*, sa sortie de ce service amoureux, une fois sa dame morte, ainsi que par un congé qu'il demande dans la *Requeste* et dont Amour lui donne *Quittance*. À l'intérieur de cette structure, dans O et O², on trouve uniquement des ballades, au nombre de 71, d'où certainement les intitulés de « Livre des balades » que l'on relève dans certains inventaires ou autres pièces documentaires.

Ce dispositif quasi officiel et documentaire permet au poète de transformer sa condition réelle d'otage politique en prisonnier amoureux³² et d'apparaître en nom propre face à des allégories. Jeunesse le présente ainsi à Compagnie, portier de la résidence d'Amour (*Retenue*, éd. Champion, p. 5, vv. 112–114) :

28 Je me permets de renvoyer à mon article, *Au blanc de cest escript. Vertiges de la page et d'un autre langage*, dans : *Sens, Rhétorique et Musique. Etudes réunies en hommage à Jacqueline Cerquiglioni-Toulet*, éd. par Albert, Sophie et alii, Paris 2015, pp. 311–327.

29 Arn, Mary-Jo, *The Poet's Notebook. The Personal Manuscript of Charles d'Orléans* (Paris BnF MS fr. 25458), Turnhout 2008, p. 131.

30 Il s'agit des volumes A (Paris, Arsenal 2070, papier, vers 1465–1470) et B (Paris, BnF, fr. 19139, papier, milieu xv^e) : *S'ensuit le livre que fist monseigneur d'Orleans / lui estant prisonnier en Angleterre* [...], fol. 1 de A. Pierre Champion ajoutait à ces deux témoins conservés la description d'un volume répertorié en 1490 dans l'Inventaire du château de Chambéry : *Ung livre de papier moyen escript a la main, en vers, tractant de Monseigneur d'Orleans estant en prison en Angleterre* (note 19, p. xi).

31 Auxquels le « Champion des dames » de Martin Le Franc renvoie précisément : *Lisiez ou escoutez le livre / Du bon duc d'Orleans ou dis / Commandemens Amours lui livre*. (éd. Deschaux, Robert, vv. 14170–14172, Paris 1999).

32 Voir, par ex., l'envoi de la ballade 40 (éd. Champion, note 20, p. 61) : *De balader j'ay beau loisir, / Autres deduis me sont cassez ; / Prisonnier suis, d'Amour martir. / Helas ! et n'est ce pas assez ?*

[...] J'ay cy un estrangier
 Avecques moy ; entrer nous fault leans :
 On l'appelle Charles, duc d'Orlians.

La copie de la lettre de retenue de Cupidon et sa mère Vénus fait savoir à tous amants (p. 14, v. 405-408) :

[...] que le duc d'Orlians,
 Nommé Charles, a present jeune d'ans,
 Nous retenons pour l'un de noz servans,
 Par ces presentez

tandis que la quittance en lui rendant son cœur mentionne les années de bons et loyaux services (p. 112, v. 375) *De Charles, le duc d'Orlians*. Cette fois une date apparaît, celle de la fête des morts de 1437. Enfin, l'homme libéré du service amoureux date et signe la lettre qu'il adresse à Amour pour lui donner de ses nouvelles (p. 118, vv. 547-550) :

Esript ce jour troisieme, vers le soir,
 En novembre, ou lieu de Nonchaloir.
 Le bien vostre, Charles, duc d'Orlians,
 Qui jadis fut l'un de voz vrais servans.

En dehors de ce cadre, toujours dans O et O²,³³ le prince inscrit encore son propre nom à l'occasion de la première *Complainte* (inc.: *France, jadis on te souloit nommer, / En tous pays, le tresor de noblesse*, pp. 258-261, éd. Champion, dernière strophe, vv. 82-90), où son histoire personnelle rejoint cette fois celle de la France :

Et je, Charles, duc d'Orlians, rimer
 Voulu ces vers ou temps de ma jeunesse,
 Devant chascun les vueil bien advouer,
 Car prisonnier les fis, je le confesse ;
 Priant a Dieu, qu'avant qu'aye vieilliesse,
 Le temps de paix partout puist avenir,
 Comme de cueur j'en ay la desirance,
 Et que voye tous tes maulx brief finir,
 Trescrestian, franc royaume de France !

Le manuscrit O, en son vers initial, celui de la *Retenue d'Amours*, affiche dès la première lettre les armes du poète : le O de *Ou temps passé...* enferme l'écu d'Orléans,³⁴ soit les armes de France, dotées d'un lambel d'argent (ill. 12). Le choix

33 Le cadre du dit offre, en effet, un nombre et une configuration de pièces insérées qui varient beaucoup dans les manuscrits A et B déjà cités, mais aussi dans G ou bien P (Arsenal 3457, parchemin, vers 1460-1470). Ainsi la première *Complainte* figure-t-elle à l'intérieur du dit dans A et P. Mes recherches sur l'ensemble de la tradition textuelle de Charles d'Orléans sont toujours en cours.

34 J.-M. Guichard a édité «Au temps passé» et s'en corrige dans son introduction donnée postérieurement (note 17, p. xx) : « Quoique le poète ait dit lui-même dans un de ses rondels : *Au temps passé*, il faut néanmoins signaler cette petite infidélité ; tous les manuscrits portent *ou.* »

de la forme contractée *ou* plutôt que *au* pourrait révéler un soupçon d'archaïsme, mais comme du XIV^e au XVI^e siècle les deux formes tendent en fait à se confondre et s'utilisent souvent l'une pour l'autre,³⁵ un jeu de lettre se manifeste peut-être ici. Car si graphiquement un O n'est pas plus apte qu'un A majuscule pour accueillir un blason, en revanche, il évoque immédiatement l'initiale française d'Orléans.³⁶ La formule *ou temps passé* revient d'ailleurs de loin en loin, de ballade en rondeau : ballade 80, v. 1 *Je fu en fleur ou temps passé d'enfance* (éd. Champion p. 130, ms. O p. 207); rondeau 381, v. 3 *Ou temps passé de ma jennesse* (éd. p. 511, ms. O, p. 501).³⁷ Le dernier rondeau du prince dans son album n'en est que plus singulier:³⁸

Salués moy toute la compaignie
Ou a present estez a chiere lye,
Et leur dites que volentiers seroye
Avecques eulx, mais estre n'y pourroye
Pour Viellesse qui m'a en sa baillie.

Au temps passé, Jennesse sy jolie
Me gouvernoit; las! or n'y suy ge mye,
Et pour cela, pour Dieu, que escuzé soye;
Salués...

Amoureux fus, or ne le suy ge mye,
Et en Paris menoye bonne vie;
Adieu bon temps, ravoit ne vous saroye!
Bien sanglé fus d'une estrete courroye,
Que, par Age, convient que la deslie:
Salués moy toute la compaignie!

puisqu'il porte au premier vers du couplet (v. 6) *Au temps passé*, comme une micro-révolution lettrée au regard de l'incipit du livre; et la même initiale A met en valeur trois termes du second couplet: *Amoureux*, *Adieu* et *Age*, dans un texte qui propose

35 Voir Marchello-Nizia, Christiane, *Histoire de la langue française aux XIV^e et XV^e siècles*, Paris 1979, pp. 114 et 278-279. Elle remarque qu'on trouve *ou lit* et *au lit* dans les rondeaux réunis par Charles d'Orléans (éd. Champion, p. 496, soit *au lit d'amertume* chez le duc de Bourbon jadis Clermont et p. 537, *ou piteulx lit de pleur* chez Simmonet Caillau).

36 En latin, bien sûr, c'est A qui commence *Aurelianensis*. D'autre part, un manuscrit de piété vernaculaire (« Passion Isabeau et Lamentations »), le Paris, BnF, fr. 966, copié peu après le mariage en 1440 du duc avec Marie de Clèves, représente au premier folio les époux au pied de la Croix. L'incipit *A la loenge de Dieu* [...] enserre dans l'initiale A les armes simples de Charles, tandis que dans la marge on trouve l'écu parti d'Orléans d'un côté, des héritages paternels de l'autre de son épouse. Au fol. 107, se lit la signature de la duchesse (n° 10 dans son inventaire à Chauny en 1487; il porte ensuite trace de son entrée dans la bibliothèque royale de Blois).

37 Voir aussi la ballade 85 au duc Jean de Bourbon, prisonnier comme lui en Angleterre et qui y mourra en 1434, vv. 26-27: *Car faiz avons noz devoirs grandement / Ou temps passé: vers Amours me tiens quicte* (éd. Champion, p. 136); le rondeau 235: *Des amoureux de l'observance, / Dont j'ay esté ou temps passé* (éd. Champion, p. 425).

38 Rondeau n° 435, éd. Champion, note 20, p. 544; mss. O, p. 535 et O², fol. 111^v.

de refermer le livre-album ouvert aux amis et poètes sur ce refrain: *Salués moy toute la compaignie*.

Après 1440, on l'a vu, Blois conservait un *Livre des Balades de monseigneur, a ung fermouer a ses armes*. C'est encore un exemplaire *aux armes* qui figure dans l'inventaire de Bourgogne en 1469 et qui fut certainement offert, toujours après 1440 par Charles d'Orléans au duc Philippe le Bon, comme «son» livre:³⁹

Ung petit livre en parchemin couvert de couverture de parchemin, intitulé au dos: «C'est le livre de monseigneur d'Orleans», escript en rime a deux coulombes, commençant ou second feuillet «si alames en ce point jusques au lieu» [v. 155 de la *Retenue*] et le derrain feuillet «ballade de Nostre Dame»,⁴⁰ armoyé ou premier feuillet en bas des armes de monseigneur d'Orleans.⁴¹ [du duc d'Orleans in *margin*.]

Personnalisé (il porte ses armes) et personnel (il porte son nom), ce livre est donc distribué comme tel à des personnes choisies. Son contenu pouvait ne pas être identique à celui du fonds primitif de O (d'où le problème de l'explicit-repère cité ci-dessus), ni O se présenter comme aujourd'hui, s'il est bien longtemps resté en cahiers non reliés. Il y eut donc d'autres modèles contemporains et concurrents, même si Pierre Champion a eu tendance à partir de son travail d'éditeur à faire de O l'étalon à quoi confronter tous les autres témoins.⁴²

39 The Medieval Booklists of the Southern Low Countries, v Dukes of Burgundy, éd. Falmagne, Thomas et Van Den Abeele, Baudouin, Leuven/Paris/Bristol 2016, dans l'Inventaire du duc Philippe le Bon de 1469, n°623, p. 242. Cela correspond au n°1400 de la Bibliothèque protypographique, de Joseph Barrois, en 1830.

40 Ce que Barrois avait lu et transcrit «ballade de me dame» et qui pouvait renvoyer à une ballade amoureuse, devient selon la dernière édition une ballade mariale et, sauf erreur, il n'en est pas d'autre que la 76: *Priés pour paix, douce Vierge Marie*. Seul, à ma connaissance, le ms. C se termine presque par cette ballade; elle n'y est suivie que par la Chanson 50 (Londres, BL, Reg. 16 F 11, parchemin, commencé pour Edouard IV qui meurt en 1483, et achevé pour Henri VII). Pierre Champion considérait bien ce volume tardif comme reflétant un état de l'œuvre aurélienne antérieure à 1441 (note 20, p. XI).

41 Dans leur introduction, Thomas Falmagne et Baudouin Van Den Abeele signalent la rareté des mentions héraldiques présentes dans le corps même des volumes décrits dans les différents inventaires des ducs de Bourgogne. Le manuscrit de Charles d'Orléans fait partie de ces 14 exceptions (note 39, pp. 72 et 84).

42 Auparavant, il était plus nuancé ou prudent: «Les compositions de Charles d'Orléans furent connues et estimées en France dès le retour du captif: Charles avait adressé un exemplaire de ses poésies à Philippe le Bon. C'est cet exemplaire, aujourd'hui perdu, que dut connaître Martin Le Franc [...]», (Champion, Pierre, Du succès de l'œuvre de Charles d'Orléans et de ses imitateurs jusqu'au XVI^e siècle, dans: *Mélanges Emile Picot*, Paris 1913, 1, pp. 409-420, ici 412; et p. 417: «L'intérêt du ms. Lansdowne [sigle L] pour l'établissement du texte de Charles d'Orléans demeure fort secondaire. C'est un simple extrait fait vraisemblablement sur les manuscrits du duc qui circulèrent vers 1441: l'auteur a surtout recueilli les ballades, les chansons, les complaintes.» C'est la dernière position de Pierre Champion que semble suivre Mary-Jo Arn lorsqu'elle écrit: «Charles had a succession of copies of his poetry made from his own manuscript, each (according to the usual terminology) a «livre de Ballades de MS».» (note 29, p. 131).

En 1874, Charles d'Héricault publie à son tour les poésies du prince, en se fondant directement sur O parce qu'il y voit bien un manuscrit personnel, alors que O² ne serait qu'un volume destiné à la famille:⁴³

Il porte à la première page, non pas comme le suivant, les armes d'Orléans et de Milan qui indiquaient un livre destiné à la famille du duc d'Orléans, mais un seul écusson, aux armes du prince, et qui lui donne un caractère plus personnel. [...]

En sa qualité de manuscrit de famille, ce volume [O²] renferme le discours prononcé par Charles d'Orléans en faveur du duc d'Alençon, son gendre.

Ce texte du 8 octobre 1458, pour le procès en trahison du duc Jean, où Charles évoquera sa longue prison anglaise, sert par ailleurs à situer dans le temps la réalisation de ce manuscrit. Cependant Charles d'Héricault se trompe dans son interprétation des signes héraldiques : d'une part, l'exemplaire bourguignon prouve que l'on pouvait offrir un livre aux armes du donateur ; d'autre part, les armes écartelées Orléans-Visconti n'ouvrent pas le cercle de réception, mais marquent un nouveau temps politique de la vie du prince. En effet, à partir du voyage italien⁴⁴ et de la prise de possession d'Asti (1447-1448), soit l'héritage de sa mère Valentine, Charles d'Orléans s'est mis à user de cet écu écartelé dans ses livres, de la même manière que lorsqu'il battit monnaie en Italie.⁴⁵

Dans O², il est d'ailleurs patent que les quartiers Visconti sont des repeints sur un écu simple Orléans (ill. 13), tandis que dans G – dont nous avons vu qu'il dut être réalisé entre 1453 et 1463 –, l'introduction que l'Astésano rédige en latin à l'œuvre du prince s'ouvre avec un écu écartelé porté par un bel ange dans un C (fol. 9, ill. 14). Autre indice identitaire rare et propre à O² : dans la marge haute du premier folio, une banderole avec la devise du duc : *Ma volenté*, rappelle sa commande en 1445 d'un cachet d'agate où ces deux mots devaient être ponctués par le chiffre 40,⁴⁶ date de sa libération et chiffre que l'on retrouve, dans certains de ses ex-libris, répétée en chiffres romains et arabes.⁴⁷

Autre volume proche de O, le ms. Carpentras, Bibl. Inguimbertaine 375 (sigle M), exemplaire fait pour l'épouse du duc, porte les armes propres de Marie de Clèves, parties de celles du duc et de celles de sa propre ascendance.

43 Poésies complètes de Charles d'Orléans revues sur les manuscrits, éd. par Héricault, Charles d', Paris 1874, II, pp. 288 et 289 dans la Notice bibliographique.

44 Voyage dont témoigne de façon légère et fugitive le rondeau 81, str. 1 (O, p. 349 bas, autographe) : *Combien qu'il soit hors de France, / Par deça le mont Senis, / Il vit en bonne espérance*. Pierre Champion date cette pièce précisément de 1448 (note 20, p. xxv).

45 Voir les pièces conservées à la BnF (un gros et un quart de gros) reproduites sur sa Banque d'images : AF.ITL.3070, AF.ITL.3071.

46 Cité par P. Champion d'après Laborde (note 13, III, n°6729) : *A lui [Jehan Lessayeur, orfèvre] pour avoir fait un signet d'or à la devise de Monseigneur, ouquel est assis une agathe et escript à l'entour XL et ma volenté, III l. t., et pour la façon, XIII s. IX d. t.* (note 11, p. XLIII).

47 Ibid., pp. XLII-XLIII.

Enfin, outre le volume connu par l'inventaire de Bourgogne, on sait que fut offert le *livre des balades de mondit seigneur* à d'autres proches, comme en 1449 à sa nièce, la fille de sa sœur Marguerite, Catherine de Bretagne ou Mme d'Argueil.⁴⁸ Encore en janvier 1460 (a. st.), une quittance de Bertrand Richart, valet de chambre et copiste du duc, nous apprend que fut offert à une certaine *mademoiselle de Roygny* [...] *ung livre de Ballades* qu'on peut imaginer être celui de Charles d'Orléans.⁴⁹ Forte est donc la présence historique de l'auteur comme prince dans ces volumes, à côté de sa présence poétique. Les marques héraldiques et emblématiques, qui ailleurs désignent le possesseur ou le dédicataire d'un livre, et qui sont rares dans les volumes lyriques,⁵⁰ disent ici son origine et affirment ainsi une autorité double : celle du prince et du poète.

III. *Salués moy toute la compaignie* : un souci de l'attribution effacé dans une partie de la réception des textes.

Très tôt, Charles d'Orléans a pratiqué le dialogue poétique avec Jean de Garençières sur les droits de Cupidon († 1415) (Ballades 77–77a), ou plus tard avec le duc de Bourgogne à propos de sa libération (Ballades 87–89 : 1439–40). Ces échanges étaient assez facilement attribuables en ce qui concerne les auteurs dialoguant avec le prince puisque leurs noms sont mentionnés dans les vers eux-mêmes. Mieux, dans un unique couple de rondeaux du duc et de son secrétaire, le premier raconte une mésaventure comique qui serait arrivée au second. Déclinant à la rime des termes de grammaire en *-if* et *-ive*, le duc prend pour incipit et donc refrain un vers qui donne l'identité de *Maistre Estienne Le Gout, nominatif*; lequel répond sur les mêmes rimes, en s'adressant avec un extraordinaire respect à *Monseigneur, tressuppellatif* (R. 19–20, pp. 350 bas–351 haut dans O).

Cependant dans cette partie primitive du manuscrit O, le duc prit la peine de les identifier de sa main à une date postérieure (par ex. *Responce de Garençieres* p. 204, ill. 15), sans doute autour et à partir de 1453, si l'on se fie à G qui ne transcrit aucune pièce datable plus tardivement et qui ne donne pas d'attributions en rubrique.⁵¹ Ce soin dans l'identification des auteurs se poursuit jusqu'à la fin du volume, dans

48 Quittance de « Jehan bastart Fricon » pour avoir fait copier ce livre de ballades, éd. par Croÿ, J. de, Un portrait de Charles d'Orléans, dans : Mémoires de la Société des Sciences et Lettres du Loir-et-Cher 19 (1909), pp. 100–110, ici 109–110.

49 Pierre Champion (note 11), p. LXXVIII (BnF, Pièces originales 2475, Richart, 20). Le même Bertrand Richart est responsable d'une partie de la copie du manuscrit de la duchesse (M) : voir éd. Champion, p. XVIII.

50 Le BnF, fr. 9223, dont on sait qu'il fut commandé par Jacques de Luxembourg, ne porte par exemple aucune marque héraldique.

51 Voir le fol. 76^{r-v} pour l'échange Orléans-Garençières : <https://pagella.bm-grenoble.fr/ark:/12148/btv1b10663989z/f156.item>.

une collaboration entre le duc lui-même, ses copistes, voire les auteurs autorisés à inscrire leurs textes eux-mêmes, comme Villon.

En l'absence de ces mentions hors texte dans le volume de Grenoble, il fut impossible à Chalvet dans son édition de 1803 d'attribuer des pièces datables de 1443-1444 comme les rondeaux 13 et 14, l'un à *Secile*, l'autre à *Orlians* comme cela est fait dans O, de la main du copiste (O pp. 325-326; G fol. 82^v; éd. Champion, pp. 297-298);⁵² ou bien les rondeaux 1 et 2, l'un [*Rondel d'Orleans*], de la main du copiste] adressé à *Nevers* et l'autre donné comme *Responce de Nevers*, de la main du duc (O pp. 318-319; G, fol. 109^v; éd. Champion p. 291, ill. 16).⁵³

En revanche, tout en préférant G encore, comme « exécuté du vivant du prince (le plus ancien de tous) », ⁵⁴ Champollion-Figeac reconnut que lui manquaient les pièces de ce qu'il qualifie de « troisième époque » du duc; pour elles, il suivit le volume de Colbert (O) et plus généralement sut s'appuyer sur les informations fournies par d'autres manuscrits afin de défalquer des œuvres de Charles d'Orléans celles qui lui avaient été adressées. Ainsi la réponse de Garençières est-elle donnée seulement en note.⁵⁵ Champollion-Figeac alla même un peu plus loin puisqu'il rejeta du corpus sûr les ballades dont l'envoi commence par *prince*, au titre que « cette marque de respect » exigible de la part des amis ou serviteurs du duc était « inutile » de sa part.⁵⁶ Cinq textes seulement seraient, en ce cas, tous donnés en notes. Un seul, dit-il, a été exclu « pour de bonnes raisons » : c'est la ballade « Bon regime sanitatis », mentionnée dans notre introduction (Ballade 104, p. 233 de O). Sa « versification lourde et ampoulée la rend indigne du génie de Charles d'Orléans, et bonne, par exemple, pour Villon; ensuite, parce que contradictoirement avec le manuscrit de Colbert [O²], celui de Carpentras [M] ne l'attribue point au duc d'Orléans: et dans le ms même de La Vallière [O], cette indication se présente comme une addition postérieure au texte de la pièce. »⁵⁷

Il s'agit du drôle d'échange entre *monseigneur* (v. 3 de la réponse) en conseiller matrimonial et Fredet en jeune marié,⁵⁸ qui suscita l'émulation de Villon pour sa troisième pièce inscrite dans l'album, à distance des deux autres (p. 164 de O). Champollion a donc du flair lorsqu'il évoque Villon, même s'il le fait de manière péjorative et qu'il passe à côté de la facette humoristique de ces textes comme du

52 Poésies de Charles d'Orléans, père de Louis XII et oncle de François I^{er}, rois de France, éd. par Chalvet, Pierre-Vincent, Grenoble 1803, pp. 275-276.

53 Ibid., pp. 364-365.

54 Les Poésies du duc Charles d'Orléans publiées sur le manuscrit original de la Bibliothèque de Grenoble conféré avec ceux de Paris et de Londres, éd. par Champollion-Figeac, Aimé, Paris 1842, p. 465.

55 Ibid., note 32 pp. 428-430, lorsque la ballade du duc figure pp. 134-135.

56 Ibid., pp. 470-472, pages où l'éditeur répond aux reproches formulés par son rival Jean-Marie Guichard.

57 Ibid., p. 471.

58 Le ms. M conserve le nom de *Fradet* (fol. 53^v); voir l'article *Manu propria* (note 2), pp. 625-626.

caractère générique du mot *Prince* en début d'envoi. Enfin, s'il a bien vu le caractère d'ajout de l'attribution dans O, il se trompe tant sur la qualité originelle de ce manuscrit qu'il est injuste à son égard sur ce point comme sur bien d'autres.

Cet exemple montre comment certains textes dans l'album se répondent de manière immédiate ou bien plus éloignée, certainement pour des raisons de disponibilité d'espaces blancs où insérer un nouveau poème. De ce point de vue, Villon arrive bien en tiers. Mais il a aussi suffisamment de distance pour percevoir clairement et dire ce qu'est le manuscrit du prince : un *saint livre* (v. 2 de la ballade franco-latine). Ainsi que l'a suggéré Jacqueline Cerquiglini-Toulet, autant qu'à un volume sacré et respectable, avec ou sans ironie, cette désignation renvoie à la pratique de ce qu'on appellera plus tard livre de raison,⁵⁹ sorte de livret de famille mêlant comptabilité et relevé d'événements mémorables tels que naissances ou morts, mais aussi recettes culinaires ou médicales. En France, ce sont souvent les pages de garde de livres de dévotion personnels qui ont accueilli ces mentions. Le manuscrit O en a d'ailleurs les dimensions. Au moment où Villon fait sa cour au duc en inscrivant dans son livre l'éloge de sa fille Marie tout juste née, il trouve aussi l'occasion dans une ballade de commenter les bons conseils de santé sexuelle du duc et leur mauvaise réception par leur destinataire. En acte, enfin, il désigne cet album comme un livre d'heures pour une famille toute poétique, un ouvrage à la fois précieux et vivant. Pourtant la nécessité de noter le nom des différents intervenants ne s'y est sans doute imposée qu'au moment où Charles d'Orléans a imaginé que ce livre ne serait plus un jour celui de sa seule mémoire, que s'il devait servir de modèle à d'autres volumes, il fallait qu'il y reconnaisse à chacun son dû. À partir de là, la règle se sera imposée de donner en titre l'auteur de chaque pièce, sauf lorsque l'anonymat est censé renvoyer par défaut à monseigneur d'Orléans.

Ainsi d'une autre *Recepte*, cette fois en rondeau (R. 119, p. 441 haut de O, datable entre 1445–1455):⁶⁰

Pour tous voz maulx d'amours guerir,
Prenez la fleur de Souvenir
Avec le just d'une ancollie,
Et n'obliés pas la soussie,
Et meslez tout en Desplaisir.

L'erbe de Loing de son desir,
Poire d'Angoisse pour refreschir,
Vous envoye Dieu, de vostre amye,

Pouldre de Plains pour adoucir,
Feille d'Aultre que vous choisir,

59 François Villon, *Œuvres complètes*, éd. Cerquiglini-Toulet, Jacqueline, Paris 2014, p. 807.

60 Nous poncturons autrement que Pierre Champion et ne restituons aucun refrain à la fin du premier couplet, en conséquence et parce que O n'y invite pas. Sur la question du refrain dans le rondeau, voir *Le Rondeau entre XIII^e et XVI^e siècles. Une forme lyrique en liberté surveillée*, éd. par Cerquiglini-Toulet, Jacqueline, Dauphant, Clotilde et Lefèvre, Sylvie, Paris 2021.

Et racine de Jalousie.
 Et de tretout la plus partie
 Mectés au cuer, avant dormir,
 Pour tous etc. [voz maulx d'amours guerir.]

Doté d'un titre plutôt que d'un nom, ce rondeau est copié de la même main que celui qui figure en face de lui à la page 440 et qui, lui, a reçu le même titre mais aussi l'attribution <Orleans> : *Des malades cueurs amoureux / Qui ont perdu leurs appetits* [...] (ill. 17). Mais ce rondeau 118 a eu moins de succès que le rondeau 119 que l'on retrouve, outre dans O² (fol. 92^v), M (fol. 54^v) et H (Londres, British Library, Harley 6916, fol. 181^v), dans quatre autres manuscrits : Paris, BnF, fr. 1719 (fol. 75 et 120^v), le chansonnier de Rohan de Berlin (fol. 202^v), BnF, nafr. 7559 (fol. 68) et BnF, nafr. 15771 (34).⁶¹ Dans cette dernière anthologie poétique, on lui donne un titre plus long : <Recepte de la raine>. Cela a poussé l'éditrice du manuscrit, Barbara Inglis, à ôter cette pièce à Charles d'Orléans, représenté dans le volume par cinq autres pièces, pour l'attribuer soit à la dernière épouse de René d'Anjou, roi de Sicile : Jeanne de Laval, soit à celle de Charles VII, Marie d'Anjou, sœur du même René.⁶² À moins, dit-elle, que derrière la mention *de la raine*, on ne doive entendre « de lorraine » puisque dans l'album du duc la *recepte* est à proximité d'un rondeau de Jean de Lorraine, fils de René (R. 117). Il faut ajouter que ce dernier est un poète reconnu, tandis que ni Jeanne de Laval, ni Marie d'Anjou n'ont jamais eu semblable réputation. Et dans le ms. O tel qu'il a été copié, il est patent que les deux rondeaux qualifiés de *recepte* doivent être attribués au seul <Orleans> (l'attribution vaut pour les deux textes en vis-à-vis), mais que la proximité du rondeau de Jean de Lorraine – et dans O² qui copie les textes de O à la file, sans distinguer les strates d'écriture, il se retrouve inséré entre les rondeaux 118–119 – peut avoir créé l'attribution à la reine suivant l'hypothèse de Barbara Inglis.

Le dialogue entre les ducs d'Orléans et de Sicile, évoqué plus haut au regard de l'édition Chalvet, ne s'arrête pas à un seul couple de rondeaux mais s'étend sur six pièces en tout (rondeaux 9–14). Le duc d'Orléans se plaint d'Amour qui le fait souffrir (R. 9), René d'Anjou lui conseille de ne pas abandonner son service pour autant (R. 10); Orléans répond dans le R. 12 que son mal *n'est pas faint* et le débat se clôt par les R. 13–14 sur l'incipit choisi par Sicile *Bien defendu, bien assailly* (R. 13),

61 Dans un autre manuscrit de la fin du xv^e siècle (BnF, Rothschild 2798), on lit sur le même incipit : *Pour tous les maulx d'amours guerir*, non le rondeau 119 mais le rondeau 116, attribué à Simmonet Caillau dans O (p. 439, éd. Champion, p. 356), avec des variantes : *Il te fault ton esgrun fuir, / Les piez de veau te sont contraires / Quant les fleurs des plaisans viaires / Sont dedans mises au vouloir. // L'oubliete te peut servir / Et l'erbe de mon [sic] souvenir / A faire bons electuaires / Pour tous [...] // Du triacle de repentir / Pour tes accès faire sortir / Prendras chez les appoticaire / Avecques cirops necessaires. Faiz en sucre de repentir / Pour tous [...].*

62 Une nouvelle collection de poésies lyriques et courtoises du xv^e siècle. Le manuscrit B.N. nouv. acq. fr. 15771, éd. par Inglis, Barbara L. S., Paris 1985, notes p. 206 sur la pièce LXV : « Dans O ce rondeau [...] est transcrit sans nom d'auteur. Les critiques l'attribuaient donc au duc Charles. Le témoignage de notre manuscrit écarte cette hypothèse. »

renversé par Charles d'Orléans dans sa réponse en *Bien assailly, bien defendu*. Reste à déterminer l'attribution du rondeau 11, qui ne porte aucune mention hors texte. Mary-Jo Arn le donne à Charles d'Orléans, sans doute parce que les pièces non attribuées sont censées lui revenir par défaut, comme on l'a vu.⁶³ Cependant Pierre Champion la donne, lui, à René d'Anjou et l'imprime en italiques comme toutes les pièces qui ne seraient pas du duc. De fait, le rondeau 11 s'articule au précédent pour que Sicile après le conseil donné se plaigne à son tour et même surenchérisse sur son interlocuteur (vv. 1-4):

Se vous estiez comme moy,
Las! vous vous devriez bien plaindre,
Car de tous mes maulx le moindre
Est plus grant que vostre ennoy.

A quoi Orléans rétorque dans le rondeau 12 (vv. 1-4):

Chascune vielle son dueil plaint;
Vous cuidez que vostre mal passe
Tout aultre; mais ja ne parlasse
Du mien, se n'y feusse contraint.

Le sens du dialogue impose donc de choisir comme Pierre Champion. En ce cas, l'attribution <Secile> inscrite dans la marge haute se révèle valoir pour les deux rondeaux 10 et 11 disposés sur la même page 324 (ill. 18).

Des manuscrits aux éditions modernes, on décèle un intérêt partagé pour l'attribution de ces textes, y compris en cas de désaccord ou de difficulté. Mais on sent peut-être un intérêt tout aussi fort pour leur circulation, même anonyme, dans d'autres manuscrits ou imprimés anciens. Ainsi la *recepte* du rondeau 119 se retrouve-t-elle dans l'imprimé rarissime de 1535 du <Triumphe de l'amant vert> de Jean Lemaire de Belges.⁶⁴ Ces deux épîtres en vers écrites en 1505, qui furent éditées en 1510-1511, sont ici suivies de quelques pièces lyriques dont dix-huit rondeaux présents dans O et O². La *recepte* n'y est plus qu'un rondeau anonyme (fol. Fv verso), alors que d'autres pièces conservent les noms de Fredet (Rondeaux 175, 227, 115, mais le 102 est devenu anonyme), du comte de Clermont (R. 212), de Jean Caillau (R. 216), de Monsieur de Lorraine (R. 122, tandis que le 117 est anonyme) et de George [Chastellain] (R. 106). Le nom d'Orléans y figure par deux fois (R. 176 et 228), dont une fois comme *Responce* (à Fredet, R. 176), mais quatre pièces de lui se retrouvent anonymisées (R. 35, 225, 83, 338).

63 Poetry of Charles d'Orléans and His Circle, éd. par Arn, Mary-Jo et Fox, John, Turnhout 2010, p. 404.

64 *Le Triumphe de l'amant vert compris en deux Epistres fort joyeuses envoyees a madame Marguerite [...] composees par Jehan Le Maire de Belges [...] Avecques plusieurs lettres missives amoureuses, Plusieurs balades et Rondeaux nouveaux [...]*, Paris, chez Denis et Simon Janot, 1535 (exemplaire de la BnF numérisé sur Gallica).

Pareille alternance de noms et d'anonymat n'est pas usuelle dans les anthologies qui gardent des pièces <sorties> de l'album de Charles d'Orléans, quelle que soit leur importance. Le plus souvent, soit elles donnent toutes les attributions: ainsi dans les BnF, fr. 9223 et BnF, nafr. 15771;⁶⁵ soit elles effacent ou ignorent tous les noms: ainsi du chansonnier de Rohan, des BnF, fr. 1719, BnF, fr. 25553, du Turin, Biblioteca della Deputazione Subalpina di Storia Patria xxxv, mais aussi du <Jardin de Plaisance et Fleur de Rhétorique> publié par Vérard en 1501.⁶⁶ Dans un cas comme dans l'autre se pose pour nous la question des voies de diffusion des textes qu'elles recueillent: copie prise directement sur un manuscrit, sur un brouillon ou un cahier en feuilles, copie de mémoire? Mais aussi de leur passivité ou activité dans le domaine des attributions. Si l'on peut imaginer que les noms d'auteur sont sans grand intérêt dès lors que les livres s'éloignent d'un cercle de sociabilité restreint, de réseaux élitistes, la conservation de celui de Fredet n'en est que plus étonnant, puisqu'aujourd'hui encore nous peinons à identifier avec sûreté l'individu auquel il se rapporte. Faut-il croire en ce cas que le nom d'auteur, qui appartient au domaine de la communication littéraire, se transforme en simple embrayeur, renvoyant à une situation d'énonciation devenue irrécupérable?

Un cas bien particulier s'offre avec la <Chasse et départ d'amours ... mis sous les noms d'Octovien de Saint Gelais et Blaise d'Auriol>, parue à Paris, pour Antoine Vérard, en 1509. Non seulement on y retrouve ballades et rondeaux du duc et de sa compagnie poétique (plus de 250 pièces en tout) mais encore la fiction remaniée de la *Retenue* et de la *Departie*. Cette fois, comme Arthur Piaget l'a montré en 1892, l'anonymisation relève clairement d'un acte volontaire et non d'un accident dans la tradition.⁶⁷ Par exemple, les vers finaux de l'Épître à Amour (vv. 547-550)⁶⁸

Escript ce jour troisieme, vers le soir,
En novembre, ou lieu de Nonchaloir.
Le bien vostre, Charles, duc d'Orlians,
Qui jadis fut l'un de voz vrais servans.

deviennent dans <La Chasse et Départ d'Amours>, Paris, Vérard, 1509:⁶⁹

Escript ce jour troiziesme sans douloir,
En novembre, a lieu de Nonchaloir.

65 Taylor, Jane, *The Making of Poetry. Late-Medieval French Poetic Anthologies*, Turnhout 2007: de ce livre important, le chap. 3 est en grande partie consacré aux BnF, fr. 9223 et nafr. 15771, manuscrits où le souci d'attribution servirait à la définition de coterie poétiques et de cercles de sociabilité.

66 *Le Jardin de Plaisance et Fleur de Rhétorique*, éd. par Droz, Eugénie et Piaget, Arthur, Paris 1925. Les éditeurs dénombrèrent 8 pièces de Charles d'Orléans, 3 de Fredet, 1 de René d'Anjou, etc. toutes anonymes.

67 Piaget, Arthur, *Une édition gothique de Charles d'Orléans*, dans: *Romania* 21 (1892), pp. 581-596.

68 Ed. Champion, p. 118.

69 Une demi-douzaine d'éditions furent publiées entre 1509 et 1526.

Le tout vostre, le vray Amant parfait,
Qui fut jadis de vos servans de fait.

Cependant une partie de l'ordre dans lequel sont données les ballades au regard de O fait penser que le remanieur de la <Chasse et Depart d'Amours> a bénéficié de modèles différents qui peut-être ne possédaient pas toutes ses attributions.⁷⁰ La place de la ballade 74, prise entre deux groupes de ballades (B. 2–6, puis 7–8), fait en effet ressurgir le souvenir d'un ordre initial semblable dans les manuscrits A et B (B. 1–4, 74, 7), mais aussi G (B. 1–8, 74, 9) et P (B. 1–6, 74, 7–17). L'analyse de cet ordre curieux menée littérairement par Jean-Claude Mühlethaler doit donc être complétée philologiquement.⁷¹ Si l'ensemble de la <Chasse> fait bien, comme il le montre, une relecture idéalisante et conservatrice de l'album aurélien, cette tendance était peut-être déjà inscrite en germe dans les témoins manuscrits parvenus dans l'atelier du libraire. Encore une fois se repose la question des sources, de leur confluence et de leur maniement, une question encore trop peu abordée.⁷²

La plus grande partie de l'œuvre du prince passée à l'impression, avec certains textes de poètes de sa compagnie, a donc permis une diffusion au-delà de son premier cercle, mais elle a vu son autorité effacée presque irrémédiablement. Quant au destin des volumes manuscrits qui affichaient son nom et ses armes, ils ne sont pas restés dans le trésor familial. D'autres livres hérités par son fils Louis, devenu Louis XII en 1498, sont passés de la bibliothèque ducale à la bibliothèque royale de Blois, puis dans les collections déposées à Fontainebleau avant de l'être à Paris.⁷³ Ceux-là n'ont pas suivi le même destin et leurs errances demeurent en partie mystérieuses.

Le manuscrit G, s'il n'y a pas eu de double du travail des deux Astesans, relié à Blois et décoré suivant des traditions françaises, est à Grenoble dans les collections de Claude d'Expilly en 1607 (ex-libris au fol. 1^r). Avant cela, il a reçu deux fois la signature de *Symon Caillieu* (fol. 18 et 34). On a supposé qu'il pouvait s'agir du même personnage que <Simonnet Caillau>, un des serviteurs de Charles qui participe à l'occasion aux jeux poétiques sur la fontaine, les maux d'amour, le milieu

70 Arthur Piaget l'indiquait déjà : « Nous avons là 253 ballades et rondeaux exactement reproduits, – il serait peut-être facile de voir d'après quel manuscrit, – sauf, bien entendu, de nombreuses fautes d'impression » (p. 589).

71 Mühlethaler, Jean-Claude, *Inversions, Omissions and the Co-Textual Reorientation of Reading: The Ballades of Charles d'Orléans in Vérard's La Chasse et le Départ d'Amours* (1509), dans : *Book and Text in France, 1400–1600: Poetry on the Page*, éd. par Armstrong, Adrian et Quainton, Malcolm, Aldershot-Burlington 2007, pp. 31–47, ici 36–38.

72 « Quels manuscrits et quelles éditions le compilateur du *Jardin de Plaisance* a-t-il eus sous les yeux ? Question intéressante, à laquelle pour l'instant il serait difficile de répondre. [...] Nous avons dû laisser de côté l'étude de ce problème et de bien d'autres encore, bornant nos efforts à identifier une partie au moins des 672 pièces du *Jardin de Plaisance*. » Droz/Piaget (note 66), II, p. 321.

73 Sur le devenir des livres du duc et de la duchesse d'Orléans, voir *Des livres et des rois*. La bibliothèque royale de Blois, éd. par Baurmeister, Ursula et Laffitte, Marie-Pierre, Paris 1992 ; *Trésors royaux*. La bibliothèque de François 1^{er}, éd. par Hermant, Maxence, Rennes 2015.

d'espoir et de doute, le geôlier des prisons de Pensée et la maison de Douleur (B. 123m, R. 116, 277, 384, 423). S'il fut bien un parent de Thibaut Caillau, écuyer du prince qui fut capitaine du Château vieux d'Asti jusqu'à sa mort, on pourrait comprendre que le manuscrit G ait pu revenir en Astesan par son intermédiaire, puis passer à Grenoble, ville dont dépendit administrativement Asti autour de 1500.⁷⁴

Le volume de Marie de Clèves est lui aussi sorti des collections familiales pour parvenir à la bibliothèque Inguimbertaine de Carpentras. Outre les textes du manuscrit de son époux, il contient des pièces qui lui sont propres, poursuivant ainsi le jeu de l'album ducal.⁷⁵ L'accueil de textes nouveaux se vérifie également dans O² : il porte tout à la fin un rondeau de (Claude) Thomassin sur deux victoires remportées par Louis XII à Milan en 1499–1500. Cependant le volume est sorti des collections patrimoniales à une date indéterminée pour entrer dans la bibliothèque d'un grand serviteur de l'État. En effet, sa reliure attribuée à Catherine de Médicis depuis l'abbé Sallier est, selon les découvertes d'Isabelle de Conihout,⁷⁶ en fait à rendre à l'un de ses contemporains : Nicolas de Villeroy (1542–1617), secrétaire d'État mais aussi protecteur des poètes dont Ronsard et Desportes.⁷⁷ Il passa ensuite dans la librairie de l'académicien Jean Ballesdens (1595–1675), puis chez Colbert et de là dans la bibliothèque du roi en 1732. Quant à O, lui aussi a reçu trois rondeaux supplémentaires après *Salués moy toute la compagnie* : deux sont attribués à Bourbon (Jean II) et le dernier à Pierre d'Anché. Cet ultime texte, tout en entrant en résonance avec un des deux rondeaux du duc de Bourbon, apparaît assez clairement d'une typologie graphique plus récente, son auteur étant connu dans les armées royales comme seigneur de La Brosse, écuyer d'écurie du roi, entre 1469 et 1497.⁷⁸ Entre la fin du xv^e siècle et l'achat par la bibliothèque du roi des manuscrits La Vallière, sa trace se perd. Mais ce que nous apprend l'étude de Claude Goujet, c'est son passage dans le cabinet de Pierre-Paul Bombarde de Beaulieu (1698–1783), autre grand bibliophile amateur de manuscrits,⁷⁹ avant d'entrer dans les collections du duc de La Vallière.

74 Champion Pierre (note 29), p. xv, note 2. Le sujet mériterait une étude approfondie.

75 Sur ces pièces nouvelles de M, voir le début du chap. 3 de Taylor (note 65), pp. 148–164.

76 Conihout, Isabelle de, *La belle librairie évanouie* de Nicolas de Villeroy retrouvée, dans : Henri III mécène : des arts, des sciences et des lettres, Paris 2006, pp. 317sq, ici 323–324. L'erreur qu'elle attribue à Pierre Champion est déjà chez Sallier. Deux volumes furent semblablement reliés selon elle entre 1570–1575 (chiffre NDN et devise *Per ardua surguo* [sic pour *surgo*] : le Charles d'Orléans et l'Arsenal 5113, un recueil de Jacques d'Armagnac, duc de Nemours (« Danse aux aveugles » de Pierre Michault, « Purgatoire d'Amours », etc.)

77 Voir Champion, Pierre, Ronsard et Villeroy, Paris 1925 (sur le ms. BnF, fr. 1663 en partie composé et écrit par Villeroy lui-même).

78 Auteur selon d'autres manuscrits de plusieurs blasons et d'une Epitaphe pour Jean de Salazar, mort le 12 novembre 1479 de blessures de guerre. Sur son rondeau dans O, on lira : Mühlethaler, Jean-Claude, « Gardez vous bien de ce fauveau ! » Co-textualisation et symbolique animale dans un rondeau de Pierre d'Anché, dans : Reinardus 11 (1998), pp. 131–148.

79 Les volumes O, O² ou G ont pu être conservés au titre d'antiquités nationales ; en tout cas, leurs possesseurs connus comme Villeroy, Ballesdens, Bombarde ou Expilly entrent dans cette

Il fut ainsi le dernier à (r)entrer dans les collections royales en 1784 où il lui restait encore à être reconnu pour ce qu'il était vraiment, aux côtés du reste de la tradition d'un poète longtemps oublié.

histoire de la mutation du goût livresque que Jean-Marc Chatelain a retracée, de l'humanisme vers la culture d'un honnête homme qui s'attache à des objets rares et curieux (La bibliothèque de l'honnête homme. Livres, lectures et collections en France à l'âge classique, Paris 2003).

Littérature italienne

L'autore, l'opera, il libro: il caso di Guittone d'Arezzo

Lino Leonardi (Pisa)

I. Il canzoniere di Guittone

Guittone d'Arezzo ha composto un canzoniere? La domanda riassume il problema che è stato sollevato nei primi anni Novanta e che vorrei oggi ridiscutere, alla luce delle ricerche che nel frattempo si sono moltiplicate sui testi di Guittone e sulla sua tradizione manoscritta.

Contribuì forse alla posizione di quel problema il titolo che compariva, con provocazione che allora apparve opportuna (anche alla casa editrice) ma che ora risulta senz'altro eccessiva, in copertina della mia edizione dei sonetti di tematica amorosa, a indicare la coerenza complessiva di quella serie;¹ ma fu subito dopo Michelangelo Picone a definire invece «canzoniere», in senso questa volta propriamente petrarchesco, come «raccolta di rime fatta [...] dallo stesso autore», l'insieme della produzione lirica di Guittone, e in particolare quella maggiore delle canzoni, così come presentata dal codice Laurenziano Redi 9.² Anche Roberto Leporatti intervenne qualche anno dopo sulla questione, portando ulteriori argomenti per l'identificazione di quella raccolta come un «libro» di Guittone, allestito dall'autore per riunire i propri testi anche giovanili, precedenti la conversione, e presentarli in un contesto moraleggiante (anche se nell'articolo a tratti si ammette anche la possibilità che la responsabilità dell'operazione non risalga all'autore, ma a un ammiratore o sodale di Guittone);³ seguì una contestazione da parte di Claudio Giunta.⁴ La mia posizione, precisata in vari interventi precedenti e successivi, fu allora meno entusiasta, o meglio più prudente:⁵ avevo trovato argomenti per sostenere che il

1 Guittone d'Arezzo, *Canzoniere. I sonetti d'amore del codice Laurenziano*, a cura di Leonardi, Lino, Torino 1994.

2 Picone, Michelangelo, *Guittone e i due tempi del «Canzoniere»*, in: *Guittone d'Arezzo nel settimo centenario della morte. Atti del Convegno Internazionale di Arezzo (22-24 aprile 1994)*, a cura di Picone, Michelangelo, Firenze 1995, pp. 73-88 (la citazione a p. 73).

3 Leporatti, Roberto, *Il «libro» di Guittone e la Vita nuova*, in: *Nuova Rivista di letteratura italiana* 4 (2001), pp. 41-150 (le riserve circa l'autore part. alle pp. 69 e 74).

4 Giunta, Claudio, *Poesie che commentano poesie nel Medioevo. Il caso di Guittone d'Arezzo*, in: *L'autocommento. Atti della giornata di studi, Genova, 16 maggio 2002, Alessandria 2005*, pp. 1-22.

5 Leonardi, Lino, *Il canzoniere Laurenziano. Struttura, contenuto e fonti di una raccolta d'autore*, in: *I canzonieri della lirica italiana delle Origini*, iv. *Studi critici*, Firenze 2001, pp. 155-214 (già nella prima versione in: *La filologia romanza e i codici. Atti del Convegno, Messina, 19-22*

Laurenziano fosse sì il codice più autorevole, che la sua seriazione per i sonetti d'amore risalisse all'atto compositivo originario, e che fosse anche portatore di possibili varianti d'autore posteriori al resto della tradizione; ma l'analisi dei testi nella struttura del Laurenziano e nell'insieme della tradizione manoscritta, sebbene facesse emergere alcuni settori del corpus lirico come sicuramente organizzati da Guittone stesso, non autorizzava ad attribuire all'autore la confezione del libro nel suo insieme, in quanto raccolta organica.

Queste, in estrema sintesi, le posizioni di allora: per cui l'invito a questo convegno mi è parsa l'occasione per riaprire il dossier e riproporre il problema, insieme filologico e letterario, nel quale si intrecciano in forme complesse i due temi che affrontiamo in questi giorni: da una parte l'autore, e Guittone è il principale poeta prima di Dante, con una fortissima identità autoriale, esplicitata nelle sue dichiarazioni programmatiche e stilistiche, e documentata nei rapporti di magistero con i poeti contemporanei; dall'altra il suo libro, e se di Guittone non esiste un autografo, i testimoni principali sono stati comunque allestiti alla fine del Duecento o al massimo all'inizio del Trecento, forse ancora prima o comunque non molto dopo la sua morte (1294?). Non possiamo sapere se a uno di questi, per esempio al Laurenziano o al Riccardiano, si riferisse Benvenuto da Imola nel Trecento avanzato, quando nel commento a <Purg.> xxvi parla di un libro <fatto da> Guittone stesso.⁶ Non sappiamo neanche a quale libro, o se a un libro solo immaginario, alludesse Guido Cavalcanti quando sbeffeggia frate Guittone, nel sonetto <Da più a uno face un sollegismo>, dicendo di aver saputo che sta componendo *d'insegnamento / volume* (vv. 12-13).⁷

Aggiungo che il problema assume una valenza particolare ora che, insieme a Vittoria Brancato e Andrea Beretta, stiamo allestendo l'edizione critica dell'intero corpus,⁸ per la quale occorrerà una decisione circa l'ordine dei componimenti: in

dicembre 1991, Messina 1993, pp. 443-480); Leonardi, Lino, Il canzoniere Riccardiano 2533 e la tradizione delle rime di Guittone, in: Il canzoniere Riccardiano di Guittone, Firenze 2010, pp. 3-38.

6 *Iste vocatus fuit frater Guitonus de Aretio: bonas sententias adinvenit, sed debilem stilum, sicut potest intelligi ex libro, quem fecit, ut vidi.* Benvenuto da Imola, Comentum super Dantis Aldigherii Comoediam, ed. Lacaita, Giacomo Filippo, Firenze 1887, IV, 136.

7 Tra le varie ipotesi di identificazione del bersaglio cavalcantiano (la canzone <Poi male tutto è nulla inver' peccato>, o la serie dei sonetti contro l'amore carnale), a suo tempo avevo accennato all'idea che potesse trattarsi di una raccolta a monte del canzoniere Laurenziano (Canzoniere [nota 1], p. 1v) e da ultimo Frosini, Giovanna, Antologie guittoniane, in: Antologie d'autore. La tradizione dei florilegi nella letteratura italiana. Atti del Convegno internazionale di Roma, 27-29 ottobre 2014, a cura di Malato, Enrico e Mazzucchi, Andrea, Roma 2016, pp. 55-80, a p. 77, nota 42, riprende la possibilità di «intenderlo come rimando a una più generale raccolta guittoniana – di lettere, di lettere e rime – vicina a ciò che per noi sono il Laurenziano Redi 9 e il Riccardiano 2533». Vedi comunque qui oltre, paragrafo 8.

8 Cfr. Brancato, Vittoria, Per una nuova edizione delle canzoni morali, in: Guittone morale. Tradizione e interpretazione, a cura di Geri, Lorenzo et alii, Firenze 2019, pp. 25-58; Beretta,

conclusione toccherò dunque anche questo punto, a cui ci ha reso particolarmente sensibili la discussione seguita all'edizione De Robertis delle rime di Dante.

Prima di chiudere questa troppo lunga premessa devo infine aggiungere un presupposto di metodo: in una tradizione senza elementi espliciti (l'autografia o l'idiografia come per Petrarca, o le dichiarazioni delle rubriche come per Guiraut Riquier), per attribuire una raccolta di rime alla volontà del suo autore occorre individuare argomenti – che siano la coerenza interna, la serialità progressiva, la convergenza dei manoscritti – che non si possano attribuire all'opera di un compilatore:⁹ l'onere della prova spetta a chi sostiene la responsabilità dell'autore.

Entriamo dunque nel merito, e cominciamo col ricordare che l'importanza di Guittone nello scenario lirico precedente al successo di Cavalcanti e Dante è tale, da far sì che tre dei quattro canzonieri di fine Duecento che ci tramandano il suo corpus¹⁰ lo presentano come protagonista assoluto, con un totale di oltre 300 componimenti a lui attribuiti. È una cifra che non ha eguali, nella lirica romanza delle origini: il più prolifico dei contemporanei, Chiaro Davanzati, si ferma a 183, e più o meno alla stessa cifra arriva il corpus più esteso tra gli stilnovisti, Cino da Pistoia; fra i trovatori, per avere un termine di paragone, si arriva a stento al centinaio di testi.¹¹

Accanto al dato numerico, è rilevante la presenza in tutti e quattro i codici di due rubriche, che sdoppiano l'autore in *Guittone* e in *Frate Guittone*, a sancire i due periodi separati dalla conversione. La doppia etichetta risale sicuramente all'autore, che la utilizza per un gioco di parole nella *salutatio* di una lettera.¹² Su questa doppia identità, l'una contrapposta all'altra nell'atteggiamento spesso palinodico di molti testi del Frate, si è concentrata molta parte della critica guittoniana, anche alla ricerca di precedenti trobadorici in realtà incomparabili: senza quindi insistere

Andrea, I sonetti morali di Guittone d'Arezzo nella tradizione manoscritta: appunti per una nuova edizione (con un saggio in appendice), ivi, pp. 59–84.

- 9 Cfr. Brugnolo, Furio, *Il libro di poesia nel Trecento*, in: *Il libro di poesia dal copista al tipografo*, a cura di Santagata, Marco e Quondam, Amedeo, Modena 1989, pp. 9–23.
- 10 Forse non è superfluo ricordare segnature e sigle dei quattro celeberrimi testimoni: Laurenziano (L) = Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Redi 9; Palatino (P) = Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Banco Rari 218 (ex Palatino 418); Riccardiano (R) = Firenze, Biblioteca Riccardiana, Ricc. 2533; Vaticano (V) = Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 3793. Per le tavole dei canzonieri, pubblicate con le riproduzioni fotografiche nella serie della «Edizione Nazionale dei canzonieri della lirica italiana delle origini», si può ora ricorrere al repertorio in rete «LIO. Lirica italiana delle origini», nel portale www.mirabileweb.it.
- 11 La raccolta principale, il Laurenziano, trasmette di Guittone 48 canzoni e quasi 200 sonetti, ma non si pensi che sia questo manoscritto a determinare il peso del nostro autore: se il Laurenziano fosse andato perduto, gli altri tre canzonieri duecenteschi conservano comunque di Guittone 39 canzoni e 144 sonetti, per un totale appunto di 183 testi.
- 12 *Frate Guittone, guittone* [scil. «vile, meschino»] *meglio di frate* (Lettera xxvii 1), ma il gioco sul nome è presente anche in altri testi, dello stesso Guittone o di suoi corrispondenti: cfr. Leonardi, *Il canzoniere Laurenziano* (nota 5), p. 169.

sull'argomento, vorrei però sottolineare il suo rapporto col nostro tema. Lo sdoppiamento dell'autore, e l'autodenuncia del convertito contro la propria produzione giovanile, introducono nel corpus di Guittone un discrimine tra un prima e un poi in relazione tra loro, rendono cioè esplicita una dimensione autobiografica che è dentro i testi prima ancora che nella loro disposizione in un libro, investendo la fase della loro composizione prima che quella della loro seriazione in nuclei opposti nei manoscritti. Il corpus di Guittone, in quanto caratterizzato da questa duplice identità, è dunque di per sé stesso portatore di un'istanza narrativa, o meglio evolutiva, evidente a ogni lettore e a ogni compilatore.

L'articolo di Picone che invita a considerare l'opera di Guittone così come disposta in L come un canzoniere¹³ si concentra sulle canzoni, leggendone i due blocchi come contrapposti, e analizza in particolare le quattro canzoni in cui è più esplicito il tema della conversione e della palinodia (xxv <Ora parrà s'eo saverò cantare>, xxvi <Vergogna ò, lasso, ed ò me stesso ad ira>, xxvii <Ai!, quant'ò che vergogni e che dogli' aggio>, xlix <Altra fiata aggio già, donne, parlato>), mostrandone il rapporto di contraltare rispetto al corpus amoroso. Questo e altri studi più recenti hanno ormai accertato la duplice problematizzazione dell'io lirico che Guittone introduce nel nuovo contesto della Toscana comunale: prima nelle forzature del modello cortese esasperato nella produzione giovanile, poi nel rivoluzionario impiego delle forme liriche per la propaganda morale e religiosa dopo la conversione.¹⁴ Con la sua produzione bifronte Guittone costruisce in misura fino ad allora inedita nella tradizione lirica un modello autobiografico e insieme autoriale di rottura e di conversione, che può essere considerato un precedente per le diverse e più radicali concezioni macrotestuali della <Vita nova> e dei *fragmenta*¹⁵ (e ricordo tra parentesi che Guiraut Riquier potrebbe anch'egli aver conosciuto l'opera di Guittone tramite Aimeric de Narbona prima di stendere il suo *libre*, post 1292).¹⁶

Il tema che affrontiamo oggi è però un altro, se cioè a quella configurazione poetica Guittone avesse anche associato una struttura libraria (e se di essa sia giunta traccia fino a noi), se cioè avesse dato forma macrotestuale al suo itinerario esisten-

13 Cfr. Picone (nota 2).

14 Cfr. rispettivamente per il primo aspetto Leonardi, Lino, Guittone cortese?, in: Medioevo romanzo 13 (1988), pp. 421-455; Canzoniere (nota 1), passim; Leonardi, Lino, Tradizione e ironia nel primo Guittone: il confronto con i Siciliani, in: Guittone d'Arezzo nel settimo centenario della morte (nota 2), pp. 125-164; Bruni, Francesco, Agonismo guittoniano. Rismantizzazione, polisemia e colori dell'ambiguità in una sequenza di sonetti, ivi, pp. 89-124. Per il secondo aspetto posso ora rinviare ai contributi raccolti nel recente volume Guittone morale. Tradizione e interpretazione (nota 8).

15 Cfr. in particolare Antonelli, Roberto, La morte di Beatrice e la struttura della storia, in: Beatrice nell'opera di Dante e nella memoria europea. Atti del convegno internazionale (Napoli, 10-14 dicembre 1990), a cura di Picchio Simonelli, Maria, Napoli 1992, pp. 35-56; Id., Bifrontismo, pentimento e forma-canzoniere, in: La palinodia. Atti del XIX Convegno interuniversitario (Bressanone, 1991), a cura di Peron, Gianfelice, Padova 1998, pp. 35-49.

16 Cfr. Canzoniere (nota 1), pp. xxvi-xxvii.

ziale e letterario: questo intendiamo con canzoniere d'autore.¹⁷ Partiamo dunque dal libro, cioè dai quattro canzonieri antichi. Dovrò necessariamente riprendere considerazioni già fatte in passato, ma nella sintesi mi ripropongo di mettere in luce alcuni aspetti che non erano ancora emersi nel momento della discussione sul nostro tema che richiamavo all'inizio, e di aggiungere qualche nuova osservazione. In particolare è importante non limitare l'analisi al solo Laurenziano, certo il principale testimone per noi del corpus di Guittone ma anch'esso pur sempre parte di una tradizione, la cui genesi e formazione può e deve essere indagata alla luce di tutte le testimonianze, anche se ristrette in un periodo molto breve e vicinissimo all'autore. Procederei dunque non privilegiando la cronologia dei canzonieri, né la maggior consistenza in essi del corpus guittoniano, ma viceversa esaminandoli secondo una possibile cronologia delle loro fonti, e comunque secondo la posizione che i quattro manoscritti assumono nella genealogia della tradizione dell'aretino. Cominciamo dunque dalle due raccolte in cui la produzione guittoniana è più limitata e che risultano discendere da una fonte comune, Vaticano e Palatino, per proseguire con il Laurenziano e infine con il Riccardiano, stretto collaterale del Laurenziano con cui condivide anche le coordinate geo-cronologiche.

II. Guittone nel Vaticano

Il canzoniere Vaticano, ordinato cronologicamente a partire dai Siciliani, nel settore delle canzoni dedica a Guittone due fascicoli, ospitando quasi tutti i componimenti che troviamo nella sezione <giovanile> del Laurenziano (manca solo una canzone, l'ultima, xxiv <Tutto ch'eo poco vaglia>, ma ce n'è una in più, xxiii <Sì mi [de]stringe forte>, assente in L) e inserendo in questa serie assegnata a *Guittone* anche sei canzoni che in L risultano assegnate al Frate, tra cui le due iniziali palinodie della conversione (le già ricordate xxv <Ora parrà s'eo saverò cantare>, xxvi <Vergogna ò, lasso, ed ò me stesso ad ira>), mentre a *Frate Guittone* ne attribuisce solo cinque, tra cui una lettera in versi:¹⁸

-
- 17 Sul problema nella generazione dello Stilnovo cfr. la sintesi di Marrani, Giuseppe, *Macrosequenze d'autore (o presunte tali) alla verifica della tradizione: Dante, Cavalcanti, Cino da Pistoia*, in: *La tradizione della lirica nel Medioevo romanzo. Problemi di filologia formale. Atti del convegno internazionale (Firenze/Siena, 12-14 novembre 2009)*, a cura di Leonardi, Lino, Firenze 2011, pp. 241-266. Interessante il riscontro con l'emergere della concezione autoriale legata alla singola opera in ambito storiografico: cfr Bratu, Christian, «Je, auteur de ce livre»: *L'affirmation de soi chez les historiens, de l'Antiquité à la fin du Moyen Âge*, Leiden 2019.
- 18 Nella tabella (e così sarà anche nelle successive, per gli altri manoscritti) la prima colonna contiene il numero d'ordine di V, la seconda il numero romano dell'ed. Egidi (*Le Rime di Guittone d'Arezzo*, a cura di Egidi, Francesco, Bari 1940) o dell'ed. Margueron (per la lettera, V 164), la terza la rubrica attributiva di V. Le canzoni che in L risultano attribuite al frate, e che

V	fasc. VII	V	fasc. VIII	
132*	XLIII	150	XIX	Guitone del Viva d'Arezo.
133	XIV	151	VI	Guittone d'Arezo.
134	VIII	152	XXIII	Guitone d'Arezo.
135	XX	153	III	Guitone medesimo.
136	XVIII	154	II	Guittone medesimo.
137	VII	155	X	Guittone medesimo.
138*	XXVIII	156	V	Guittone medesimo.
139	XVI	157	IX	Guittone medesimo.
140	I	158	XIII	Guitone medesimo.
141	XI	159*	XXXIII	Guittone medesimo.
142*	XXV	160*	XXII	Guitone medesimo.
143*	XXVI	161*	XXXII	fFrate Guitone del Viva d'Arezo.
144	XVII	162*	XXVII	Frate Guitone medesimo.
145*	XLIV	163*	XXXIV	Frate Guitone d'Arezo.
146	XXI	164*	lett. XVII	Frate Guittone medesimo.
147	IV	165*	XLIX	Frate Guitone medesimo.
148	XII			
149	XV			

La pertinenza delle canzoni xxv–xxvi alla fase post-conversione è talmente evidente, che si sono cercate spiegazioni per la loro assegnazione al primo Guittone nella serie del Vaticano: ad esempio, che Guittone le abbia scritte quando ancora non era formalmente consacrato e non avesse dunque ancora adottato l'appellativo di Frate, in una fase ancora indistinta della sua produzione, una zona grigia tra prima e dopo, che la radicalizzazione del Laurenziano ha in seguito inglobato sotto l'etichetta fratesca. Nella sezione dei sonetti del Vaticano la presenza di Guittone è ancora più esigua rispetto al Laurenziano, ma comprende i 24 sonetti della cosiddetta *ars amandi* assenti in L (V 406–430 = Egidi 87–112), dove saranno aggiunti solo in parte da una delle mani secondarie (Lb 362–371 = Egidi 87–96).

Questo taglio molto sbilanciato sul primo Guittone, sia per le canzoni sia per i sonetti, può essere letto come una scelta «laica» del compilatore del Vaticano, poco interessato al Guittone moraleggiante, o può rispecchiare la dipendenza da una fonte limitata a una fase ancora non sviluppata della produzione dell'aretino, visto che fra i pochi testi morali di V non ve ne sono di databili successivamente al 1270.

quindi nell'ed. Egidi hanno un numero superiore a xxiv, sono contrassegnate da un asterisco dopo il numero d'ordine.

III. Guittone nel Palatino

Questa seconda ipotesi trova sostegno dal confronto con il corpus guittoniano contenuto nel canzoniere Palatino, limitato alle canzoni.¹⁹ Guittone occupa il primo fascicolo del canzoniere con sette testi, e ricompare dopo la lunga sezione antologica, nel settimo e nell'ottavo fascicolo, con altri undici testi:

P	Fasc. I	P	Fasc. VII–VIII
1*	XXIX –	89*	XXXIV Guictone d'Areço.
2	VIII Guictone d'Areço.	90	XLIX Fra' Guictone d'Areço.
3	XI Guictone d'Areço.	91	I –
4*	XXXII Fra' Guictone d'Areço.	92	XX Guictone.
5*	XXVII Fra' Guictone d'Areço.	1*	XXIX [–]
6*	XXVI Fra' Guictone d'Areço.	93*	XXV Fra' Guictone d'Areço.
7*	XLIII Fra' Guictone.	94	XVI Guictone d'Areço.
8*	sonn. Fra' Guictone.	95	VII Guictone d'Areço.
		96	XIV Quictone d'Areço.
		97	XVIII Guictone d'Areço.
		98*	L Fra' Guictone d'Areço.
		...	
		103*	XXVIII [...]

Le due rubriche, Guittone e Frate Guittone, si alternano senza evidente criterio, con un numero più o meno equilibrato di testi ciascuna (in un solo caso assegnando al primo un testo sicuramente post-conversione: P 89 = Egidi xxxiv <Tanto sovente ditt'aggio altra fiata>).²⁰ Il Palatino non ha un ordinamento storiografico come il Vaticano, né è monopolizzato da Guittone come il Laurenziano e il Riccardiano; la successione delle canzoni degli altri autori, collocate tra i due nuclei guittoniani, segue per lo più l'ordine alfabetico della vocale incipitaria, quindi un criterio puramente esterno. Certo, la collocazione di Guittone in apertura è un tributo alla sua centralità nel panorama coevo (ricordo che il Palatino è probabilmente il più antico dei tre canzonieri, attorno agli anni Ottanta del Duecento), ma non è facile trovare

19 Eccezionale il caso del testo in ottava posizione, in realtà composto da cinque sonetti morali presentati come altrettante strofe di un'unica canzone: i primi quattro sono contigui in V e (quasi) in L (nella stessa successione: L 2918, 221, 220, 222; V 473, 475, 474, 476), il quarto è solo in L 290 (rispettivamente Egidi 161, 170, 162, 171, 215): cfr. ora Beretta (nota 8), pp. 72–83. Per un caso analogo (l'inserimento di un sonetto come stanza all'interno di una canzone di Rinaldo d'Aquino) in L e V cfr. I canzonieri della lirica italiana delle Origini, III. Il canzoniere Palatino. Riproduzione fotografica, a cura di Leonardi, Lino, Firenze 2000, p. xv, nota 2.

20 La canzone xxxiv <Tanto sovente ditt'aggio altra fiata> già nell'incipit si annuncia come palinodica, ed è assegnata infatti a Frate Guittone sia da L 10 sia da V 163.

una giustificazione alla scelta di iniziare con una delle canzoni più articolate e difficili di Frate Guittone, XXIX <O vera virtù, vero amore>, dedicata alla definizione della *caritas*, ponendone l'incipit sotto la grande miniatura iniziale che raffigura la corte del dio d'amore sovrastante a quello che sembra un pellicano, simbolo di Cristo.²¹

Un dato è però significativo, se mettiamo a confronto le due serie di V e P. Tutte le canzoni guittoniane contenute in P – salvo la prima sul vero amore, la cui situazione anomala appena ricordata potrebbe risalire a una diversa fonte, e salvo la penultima che in realtà è un frammento iniziale di lauda-ballata trasmesso solo da questo canzoniere (P 98 = Egidi L <Ora vegna a la danza>) – occupano in V le prime 12 posizioni del settore amoroso e tutto il ristretto settore morale (V 132–143, 161–165, <saltata> V 164 che è la lettera XVII). Si vedano le corrispondenze, in grassetto nella tabella seguente:

V		P	
132	XLIII	Guitone del Viva d'Arezo.	1 XXIX –
133	XIV	Guittone d'Arezo.	2 VIII Guictone d'Areço.
134	VIII	Guittone d'Arezo.	3 XI Guictone d'Areço.
135	XX	Guitone d'Arezo.	4 XXXII Fra' Guictone d'Areço.
136	XVIII	Guitone d'Arezo.	5 XXVII Fra' Guictone d'Areço.
137	VII	Guitone d'Arezo.	6 XXVI Fra' Guictone d'Areço.
138	XXVIII	Guitone d'Arezo.	7 XLIII Fra' Guictone.
139	XVI	Guitone d'Arezo.	8 sonn. Fra' Guictone.
140	I	Guitone d'Arezo.	
141	XI	Guitone d'Arezo.	89 XXXIV Guictone d'Areço.
142	XXV	Guitone d'Arezo.	90 XLIX Fra' Guictone d'Areço.
143	XXVI	Guitone d'Arezo.	91 I –
144	XVII	Guitone d'Arezo.	92 XX Guictone.
145	XLIV	Guitone d'Arezo.	1 XXIX [-]
146	XXI	Guitone d'Arezo.	93 XXV Fra' Guictone d'Areço.
147	IV	Guitone d'Arezo.	94 XVI Guictone d'Areço.
148	XII	Guitone d'Arezo.	95 VII Guictone d'Areço.

21 La canzone è inoltre interrotta sul verso del primo foglio, poco dopo l'inizio del sedicesimo rigo, a metà del v. 33, anzi addirittura a metà parola, per poi riprendere dallo stesso punto sul f. 54^r, dopo qualche rigo lasciato bianco, all'interno della seconda sezione guittoniana del codice; per una spiegazione di questa anomalia con l'ipotesi di tempi diversi di copia cfr. De Robertis, Teresa, Descrizione e storia del canzoniere Palatino, in: I canzonieri della lirica italiana delle Origini (nota 5), pp. 317–350 (a p. 337). Sul rapporto tra la miniatura iniziale e la canzone guittoniana cfr. almeno Meneghetti, Maria Luisa, Il corredo decorativo del canzoniere Palatino, ivi, pp. 393–415 (alle pp. 408–409), e poi – contrario all'identificazione del pellicano, che sarebbe piuttosto un ibis – Schulze, Joachim, Die Bilder zum italienischen Minnesang im Canzoniere Palatino, Heidelberg 2018, pp. 9–20.

149	XV	Guittone d'Arezo.	96	XIV	Quictone d'Areço.
150	XIX	Guittone del Viva d'Arezo.	97	XVIII	Guictone d'Areço.
151	VI	Guittone d'Arezo.	98	L	Fra' Guictone d'Areço.
152	XXIII	Guittone d'Arezo.			
153	III	Guittone medesimo.	103	XXVIII	[...]
154	II	Guittone medesimo.			
155	X	Guittone medesimo.			
156	V	Guittone medesimo.			
157	IX	Guittone medesimo.			
158	XIII	Guittone medesimo.			
159	XXXIII	Guittone medesimo.			
160	XXII	Guittone medesimo.			
161	XXXII	fFrate Guittone del Viva d'Arezo.			
162	XXVII	Frate Guittone medesimo.			
163	XXXIV	Frate Guittone d'Arezo.			
164	lett. XVII	Frate Guittone medesimo.			
165	XLIX	Frate Guittone medesimo.			

Il dato non può essere casuale, soprattutto se lo leggiamo alla luce dello stemma (su cui tornerò più avanti), che vede V e P discendere da una stessa fonte α : ne possiamo dedurre che molto probabilmente V ha ereditato la consistenza del suo corpus – e forse anche la disposizione in serie dei testi – da tale fonte comune, almeno nella parte iniziale dei due blocchi, e che tale fonte doveva precedere P, cioè essere anteriore agli anni Ottanta: impossibile dire se il resto sia stato omissso da P o integrato da V (è comunque notevole che il primo blocco in V si concluda con le canzoni della conversione, V 142 = xxv e V 143 = xxvi, quasi a segnare una conclusione poi «oscurata» dalle canzoni successive, prima della sezione assegnata al Frate).

Traspare dunque una fase di trasmissione, rappresentata da questo ramo α , che disegna Guittone come un autore lirico, con alcuni testi moraleggianti e una breve coda attribuita al Frate, ma senza alcun rilievo speciale per i testi che caratterizzano il passaggio alla vita religiosa.

IV. Guittone nel Laurenziano

Ben diverso il quadro che presenta il canzoniere Laurenziano, la cui serie è macroscopicamente costruita su Guittone, come nessun altro canzoniere lirico precedente. I primi 5 fascicoli contengono addirittura le sue 40 lettere, per lo più in prosa, eccezione notevole alla abituale omogeneità dei canzonieri di lirica; seguono 8 fascicoli per le canzoni (4 per Guittone e poi 4 per altri autori) e 4 per i sonetti (3 per

Guittone e quello finale per altri autori). In totale dunque 12 fascicoli per Guittone, 5 per gli altri autori. Il Laurenziano è dunque <oggettivamente> una raccolta d'autore:²² discutiamo se e in che misura sia organizzata dall'autore stesso, ma non sul fatto che il codice sia funzionale a presentare in primo luogo i testi di Guittone, in un formato librario degno del principale autore della Toscana comunale duecentesca.

Significativa è poi l'organizzazione delle sezioni guittoniane: dopo le lettere, tutte attribuite a Frate Guittone (sebbene alcune appaiano verosimilmente anteriori alla conversione),²³ seguono le canzoni del Frate (24) e poi quelle di Guittone (altre 24), mentre per i sonetti quelli di Guittone (86) precedono quelli del Frate (96, di cui 6 di corrispondenti). Questa struttura chiastica, che include la produzione giovanile all'interno di quella morale, è stata facilmente interpretata come intenzionale, volta a ridimensionare quei testi che il Guittone convertito condanna a più riprese nella sua produzione successiva.²⁴ Prima di entrare nella discussione, se tale intenzione – di offrire alla lettura il primo Guittone entro la gabbia del secondo – sia necessariamente da attribuire all'autore, mi soffermerei su tre aspetti inerenti la struttura del Laurenziano.

In primo luogo, la presenza delle lettere. Non è marginale, così ampia e in posizione iniziale: si tende a trascurarla, nell'analisi della simmetria delle serie poetiche, ma configura il corpus di Guittone nel Laurenziano più come *opera omnia* che come un canzoniere lirico. Inoltre la rubrica incipitaria all'inizio della raccolta (*Qui cominciano le lettere e le [can]sone [scripte da fra]te Guittone d'Aresso*, f. 1^r) comprende sia le lettere sia le canzoni assegnate al Frate raccogliendole in un unico insieme da contrapporre alle canzoni giovanili (*Guittone. Chansone d'amore*, f. 61^r), come conferma l'assenza di una rubrica generale per le canzoni morali (semplicemente *Frate Guitton d'Aresso*, f. 41^r). Ma sulla rubrica iniziale dovremo tornare più oltre (§ 8).

In secondo luogo, la presenza delle sezioni antologiche: comprendono testi dai Siciliani ai principali contemporanei di Guittone, alcuni dei quali in corrispondenza con lui, ed essendo disposte in coda sia alle canzoni sia ai sonetti interrompono la compattezza del corpus d'autore. Canzoni e sonetti di Guittone non sono fisicamente contigui nel manoscritto, non costituiscono un'unità strutturale.

Infine, il Laurenziano è un canzoniere che ho definito <aperto>.²⁵ Non solo quasi tutte le sezioni hanno qualche pagina bianca alla fine (non sempre coincidente con

22 Per questa definizione, e per una descrizione più dettagliata dell'organizzazione del codice, mi permetto di rinviare a Leonardi, *Il canzoniere Laurenziano* (nota 5).

23 Generalmente si tratta delle lettere v alla Donna Compiuta, XII al Conte di Romena, XIV ai Fiorentini: cfr. Margueron, Claude, *Recherches sur la vie et l'œuvre de Guittone d'Arezzo*, Paris 1966, p. 95, e poi le introduzioni rispettive nell'ed. Guittone d'Arezzo, *Lettere*, a cura di Margueron, Claude, Bologna 1990. Cfr. poi Leporatti, *Il <libro> di Guittone* (nota 3), pp. 99–115 e 121–124.

24 Cfr. almeno Antonelli, *Bifrontismo* (nota 15); Picone (nota 2).

25 Cfr. Leonardi, *Il canzoniere Laurenziano* (nota 5), part. pp. 165–168.

il termine di un fascicolo), prevista per integrazioni successive; ma l'analisi paleografica ha dimostrato che in una prima fase (La¹) la raccolta era limitata a lettere e canzoni, e che in una seconda fase, omogenea graficamente e linguisticamente alla prima (La²), si sono aggiunte in fondo alle rispettive sezioni sette lettere (ff. 30^r-34^r), due canzoni di Frate Guittone (ff. 54^r-56^r) e tre di Guittone (ff. 71^r-72^r), oltre alle sezioni antologiche e ai sonetti, prima che intervenissero ulteriori mani con altre aggiunte, soprattutto rilevanti per le sezioni antologiche.²⁶

	Fasc.	Bianchi	La ¹	La ²	Altre mani	Bianchi
Lettere						
Frate Guittone	I-V		1 ^r -30 ^r	30 ^r -34 ^r	34 ^r -38 ^r	38 ^r -40 ^v
Canzoni						
Frate Guittone	VI-VII		41 ^r -54 ^r	54 ^r -56 ^r		56 ^{r-v}
Guittone	VIII-IX	57 ^r -60 ^v	61 ^r -71 ^r	71 ^r -72 ^r		72 ^{r-v}
Altri autori	X-XIII			73 ^r -98 ^r	99 ^r -104 ^v	98 ^v
Sonetti						
Guittone	XIV-XV			105 ^r -115 ^v		115 ^v -116 ^r
Frate Guittone	XV-XVI			117 ^r -128 ^v		
Altri autori	XVII			129 ^r -135 ^r	135 ^r -144 ^v	

Il corpus di Guittone così come lo leggiamo nel Laurenziano non sembra dunque riprodurre una fonte che ne comprendeva tutti i testi: anche se i due momenti distinguibili con le sigle La¹ e La² sono molto simili e del tutto omogenei tra loro, dimostrando così di appartenere allo stesso ambiente dal punto di vista paleografico, cronologico e linguistico,²⁷ e anche se La¹ si occupa delle lettere e delle canzoni e La² dei sonetti, gli spazi lasciati da La¹ in fondo alle sue sezioni e i testi aggiunti in essi da La² sono un chiaro indizio di due fasi diverse di allestimento del corpus guitoniano, e della non corrispondenza dell'insieme a un'unica fonte. Se vogliamo assegnare la composizione di quell'insieme a Guittone stesso, l'autore deve essere intervenuto nel corso dell'allestimento del codice. Ciò naturalmente in astratto non è impossibile: la datazione su base paleografica non esclude gli ultimissimi anni di vita di Guittone, e l'ipotesi che avevo avanzato, di individuare gli allestitori del canzoniere Laurenziano in un ambiente pisano molto vicino a Guittone,²⁸ potrebbe essere compatibile con un ruolo di supervisore giocato dall'autore stesso. Ma di tale

26 Per la puntuale descrizione degli interventi e della successione delle mani rinvio a Zamponi, Stefano, *Il canzoniere Laurenziano: il codice, le mani, i tempi di confezione*, in: *I canzonieri della lirica italiana delle Origini* (nota 5), pp. 215-246.

27 L'analisi paleografica di Zamponi, per cui cfr. la nota precedente, è coonestata da quella linguistica di Frosini, Giovanna, *Appunti sulla lingua del canzoniere Laurenziano*, in: *I canzonieri della lirica italiana delle Origini* (nota 5), pp. 247-299.

28 Cfr. Leonardi, *Il canzoniere Laurenziano* (nota 5), pp. 196-202.

responsabilità non abbiamo evidenza alcuna (circa la consistenza di un possibile indizio indiretto si veda oltre, § 8).

Se poi entriamo nel merito della disposizione interna alle sezioni guittoniane, un'intenzione d'autore si registra nelle serie dei sonetti: non solo in quella giovanile, che continuo a ritenere allestita unitariamente, come un solo macrotesto di 86 sonetti (L 125-210 = Egidi 1-86; anche gli scettici rispetto ai miei argomenti riconoscono comunque la presenza di diverse mini-serie d'autore),²⁹ ma anche in quella morale, dove almeno i 28 sonetti delle virtù e dei vizi (L 225-252 = Egidi 175-202) costituiscono un nucleo fortemente organico (e altri indizi di una struttura forse ancora più ampia stanno emergendo dall'analisi di Andrea Beretta in vista dell'edizione critica). È inoltre rilevante che per i sonetti d'amore abbiamo un'importante indizio che la seriazione del Laurenziano almeno in parte risale alla sua fonte, dato che la ritroviamo per i primi venti numeri in una raccolta di *excerpta* di età umanistica che si rivela collaterale e non derivata da L.³⁰ Nella parte del Frate, due ulteriori blocchi di una ventina di sonetti l'uno sono invece raggruppati in quanto hanno una struttura metrica particolare (L 253-273 = Egidi 139-159), o in quanto sono indirizzati a un destinatario (L 275-283): criteri che non implicano necessariamente l'autore, e possono rispondere a una tipologia ordinativa propria di un compilatore, o che comunque non esigono necessariamente di risalire all'autore.

Il criterio metrico del resto è presente anche nell'ordinamento delle canzoni morali³¹ (nella tabella seguente includo in un riquadro quelle trascritte da La²):

L

Fasc. VI	1	xxv	Frate Guittone d'Aresso.	Fasc. VII	11	xxxv	Frate Guittone.
	2	xxvi	F. Guittone.		12	xxxvi	Frate Guittone.
	3	xxvii	F. G.		13	xxxvii	Frate Guittone.
	4	xxviii	F. G.		14	xxxviii	Frate Guittone.
	5	xxix	F. G.		15	xxxix	Frate G.
	6	xxx	F. G.		16	xl	F. Guittone.
	7	xxxi	F. G.		17	xli	F. G.
	8	xxxii	F. G.		18	xlII	F. G.
	9	xxxiii	F. G.		19	xlIII	F. G. d'Aresso. Quivoca.
	10	xxxiv	F. G.		20	xlIV	F. G.

29 Prima della mia edizione del 1994 cfr. almeno Moleta, Vincent, *The early poetry of Guittone d'Arezzo*, London 1976 (trad. it. *Guittone cortese*, Napoli 1987); dopo, cfr. almeno Bruni (nota 14) e Giunta (nota 4).

30 Cfr. Bianco, Monica, *Quarantena guittoniana in un autografo di Domenico Venier*, in: *Medioevo romanzo* 32 (2008), pp. 85-115.

31 Un'analisi più di dettaglio si trova ora in Brancato, Vittoria, *Le canzoni morali di Guittone d'Arezzo: edizione critica e commento*, Tesi di dottorato, Università di Siena 2019, pp. 38-42.

21	XLV	F. G.		35	XI	G. d'Arezzo.
22	XLVI	F. G.	Fasc. IX	36	XII	G. d'Arezzo. Quivoca.
23	XLVII	F. G.		37	XIII	G. d'Arezzo. Quivoca.
24	XLVIII	F. G.		38	XIV	G. d'Arezzo.
Fasc. VIII		ff. 56 ^v -60 ^v bianchi		39	XV	G. d'Arezzo.
25	I	Guittone. Chansone d'amore.		40	XVI	G. d'Arezzo.
26	II	G. d'Arezzo.		41	XVII	G. d'Arezzo.
27	III	G. d'Arezzo.		42	XVIII	G. d'Arezzo.
28	IV	G. d'Arezzo.		43	XIX	G. d'Arezzo.
29	V	G. d'Arezzo.		44	XX	G. d'Arezzo.
30	VI	G. d'Arezzo.		45	XLIX	G. d'Arezzo.
31	VII	G. d'Arezzo.		46	XXI	G. d'Arezzo.
32	VIII	G. d'Arezzo.		47	XXII	G. d'Arezzo.
33	IX	G. d'Arezzo.		48	XXIV	G. d'Arezzo.
34	X	G. d'Arezzo.				

In apertura del fascicolo VII, il secondo delle canzoni morali, troviamo infatti un blocco di 5 laude in forma di ballata (L 11-15 = Egidi xxxv-xxxix), seguite da tre canzoni-lettera di due sole stanze (L 16-18 = Egidi xl-xlii), e da tre canzoni con un settenario esordiale (L 19-21 = Egidi xlili-xlv). Scontato inoltre, per l'autore ma anche per un compilatore che conoscesse appena l'opera di Guittone, l'esordio della sezione morale con la cosiddetta canzone-manifesto della conversione, «Ora parà s'eo saverò cantare» (L 1 = Egidi xxv), così come sarebbe del tutto verosimile attribuire a un compilatore della cerchia guittotoniana il fatto che alla prima canzone seguano le altre due in cui l'atteggiamento palinodico è più esplicito («Vergogna ò, lasso, ed ò me stesso ad ira» L 2 = Egidi xxvi, «Ai!, quant'ò che vergogni e che dogli'aggio» L 3 = Egidi xxvii) e poi le due in cui si contrappongono le due concezioni dell'amore, profano e sacro («O tu, de nome Amor, guerra de fatto» L 4 = Egidi xxviii, «O vera vertù, vero amore» L 5 = Egidi xxix).

Qualche aggregazione di tipologia analoga – per uniformità metrica, per affinità di incipit – si trova anche nella sezione giovanile, per cui rimando alle osservazioni fatte a suo tempo.³² Aggiungo però un dato macroscopico che se non erro è finora rimasto inosservato. A tematiche inerenti l'amore sono dedicate le prime sedici canzoni della sezione giovanile (L 25-40 = Egidi i-xvi): anche la canzone contro Arezzo, «Gente noiosa e villana» (L 39 = Egidi xv), catalogata abitualmente come canzone «politica»,³³ contiene infatti nelle due ultime stanze il riferimento al *senhal*

32 Cfr. Leonardi, Il canzoniere Laurenziano (nota 5), p. 175, dove si corregga l'affermazione che oltre alla coppia di canzoni contigue di soli settenari (L 34-35 = Egidi x-xi) nel corpus di Guittone ne esista solo un'altra (L 26 = Egidi ii), dato che ha lo stesso metro anche la canzone a Orlando da Chiusi «Ora che la freddore» (L 42 = Egidi xviii).

33 Cfr. da ultimo Inglese, Giorgio, Due canzoni «politiche» di Guittone, in: La poesia in Italia prima di Dante. Atti del Colloquio Internazionale di Italianistica (Università degli Studi di

gioia gioiosa (v. 101) e all'*amoroso desdotto* (v. 115) che il poeta deve abbandonare nel suo esilio. Il nucleo che segue è invece del tutto privo di accenni amorosi, e potrebbe apparire in effetti come l'esito di quell'abbandono: le due canzoni indirizzate a Aldobrandino di Santa Fiora (L 41 = Egidi xvii) e a Orlando da Chiusi (L 42 = Egidi xviii) e la grande canzone dopo Montaperti (L 43 = Egidi xix). Solo con la successiva <Ai lasso, che li buoni e li malvagi> (L 44 = Egidi xx) si torna a un testo inviato alla donna amata, sempre *gioia gioiosa* (v. 12), sebbene con l'impostazione del tutto singolare di una difesa delle donne che gli uomini hanno posto 'n *dispregio* e 'n *villania* (v. 15), e con l'accoppiata della seguente <Altra fiata aggio già, donne, parlato> (L 45 = Egidi xlix), in realtà dovuta alla seconda fase della lirica guittoniana, dopo la conversione (su cui subito oltre). Se dunque fin qui si potrebbe intravedere una logica interna alla successione tematica delle canzoni, le tre finali della sezione tornano invece decisamente quanto inaspettatamente alla tematica amorosa, con accenti anche sensibilmente sicilianeggianti (L 46 = Egidi xxi è sullo stesso schema metrico della prima canzone del Notaio):³⁴ bisognerà ancora una volta ricordare che queste tre canzoni sono dovute alla mano La², aggiunte quindi in un secondo momento, e la loro incongruenza con le canzoni subito precedenti, così come la somiglianza di tono e argomento con le prime della serie, costituiscono una possibile conferma del fatto che esse sono verosimilmente pervenute in un secondo momento sul tavolo di allestimento del canzoniere.

È difficile insomma far emergere elementi macro-strutturali che siano necessariamente da attribuire all'autore, e non a un esperto conoscitore, per l'organizzazione complessiva del corpus guittoniano di L. Come argomenti contrari sono stati anche adottati i casi di possibile dubbio nella distribuzione tra le due serie. Sono casi incerti, che si appoggiano su argomenti stilistici o cronologici, ma entrambi i criteri sono scivolosi, come abbiamo detto già per il Vaticano (e sono ora da riconsiderare anche alla luce dell'anticipazione dell'anno della conversione proposta da Inglese).³⁵ Soprattutto è vistoso l'affiancamento appena menzionato di <Altra fiata aggio già, donne, parlato> (L 45 = Egidi xlix), canzone del Frate in difesa delle donne, alla giovanile sullo stesso tema, <Ai lasso, che li boni e li malvagi> (L 44 = Egidi xx), nella sezione attribuita a Guittone. Si possono immaginare varie motivazioni per questa violazione del discrimine; si potrà osservare anche che le due canzoni, come abbiamo detto, sono le ultime dovute alla mano La¹, quasi a conclusione della serie

Roma Tre, 10-12 giugno 2015), a cura di Suitner, Franco, Ravenna 2017, pp. 101-114; Torregiani, Violetta, Guittone d'Arezzo: le parole della politica, in: Guittone morale (nota 8), pp. 255-280.

34 Cfr. Antonelli, Roberto, Rima equivoca e tradizione rimica nella poesia di Giacomo da Lentini, 1. Le canzoni, in: Bollettino del Centro di Studi filologici e linguistici siciliani 13 (1977), pp. 20-126, alla p. 49; Leonardi, Tradizione e ironia nel primo Guittone (nota 14), pp. 148-162; Antonelli, Roberto, Ri-pensamento guittoniano?, in: Filologia aperta, ovvero per amicizia, scritti offerti a Fabrizio Beggato, a cura di Marinetti, Sabina, Perugia 2009, pp. 1-12.

35 Cfr. Inglese, Due canzoni <politiche> (nota 33).

amorosa e a anticipazione della serie morale, prima dell'intervento della mano La². In questo caso dovremmo pensare a una struttura della fonte in cui Guittone precedeva Frate Guittone, contrariamente a quanto accade nel canzoniere; e nella stessa direzione andrebbero alcuni richiami tematici che legano la canzone conclusiva di Guittone, dopo le aggiunte di La², <Tutto ch'eo poco vaglia> (L 48 = Egidi xxiv), alla canzone iniziale di Frate Guittone, *Ora parrà s'eo saverò cantare / e s'eo varrò quanto valer già soglio* (L 1 = Egidi xxv).³⁶

Qualunque ne sia la spiegazione, e più d'una è plausibile, resta il fatto che la collocazione anomala della canzone XLIX risponde a un criterio che contraddice la contrapposizione dei due blocchi pre- e post-conversione così come si trova ora nel Laurenziano.

V. Guittone nel Riccardiano

A completare il quadro, e a fornire nuovi elementi per la sua interpretazione, contribuisce il canzoniere Riccardiano, la cui rivalutazione è recente, successiva agli interventi di Picone e Leporatti. Non è un <libro cortese>, come P e anche L, e neanche il prodotto di un <copista per passione>, come V: supporto cartaceo, scrittura di impianto documentario, ridotto a soli tre fascicoli da più mutilazioni, era stato fino a poco fa collocato nel secolo XIV, addirittura exeunte, ma lo si è ormai definitivamente retrodatato alla stessa stagione degli altri tre: fine Duecento.³⁷ Le sue caratteristiche <povere> acquistano dunque un sapore diverso: Gabriella Pomaro ne ha definito il copista come uno «che scrive in grande fretta, e non per sé», probabilmente «per inviare a qualcuno il corpus guittoniano». ³⁸ I tre fascicoli residui tramandano infatti soltanto lettere e canzoni di Guittone, queste ultime divise tra canzoni d'amore e canzoni <spirituali>, tanto da risultare pienamente assimilabile alla struttura della prima parte del Laurenziano, compresa l'apertura con le lettere, ma per le canzoni a blocchi invertiti, prima Guittone poi Frate Guittone³⁹ (a L lo avvicina anche la coloritura linguistica pisana della trascrizione). Nella tabella che segue l'asterisco segnala i testi che in L sono inseriti nell'altra sezione:

36 Cfr. Leonardi, *Il canzoniere Laurenziano* (nota 5), pp. 180–181.

37 Cfr. Pomaro, Gabriella, *Il codice e la sua struttura*, in: *Il canzoniere Riccardiano* (nota 5), pp. 39–57; l'unico a proporre una datazione ai primi del sec. XIV era stato Casini, Tommaso, *Sopra alcuni manoscritti di rime del secolo XIII*, in: *Giornale storico della Letteratura italiana* III (1884), pp. 161–191 (alle pp. 164–171).

38 Cfr. Pomaro (nota 37), p. 55.

39 È opportuno ricordare che nelle diverse ipotesi ricostruttive possibili a partire dalle condizioni dei fascicoli superstiti non è mai possibile mettere in discussione la consecuzione che vede le canzoni di Guittone precedere quelle di Frate Guittone, dato che il passaggio tra i due nuclei avviene all'interno di un fascicolo, il primo dell'attuale composizione del codice, al f. 14^v: si veda la tavola del canzoniere in: *Il canzoniere Riccardiano* (nota 5), pp. 1–6.

R

1	I	f. G. d'Aresso cansone d'amore
2	VI	f. Guilton
3	IX	f. Guilton
4	XVII	f. Guilton
5*	XLV	f. Guilton
6	V	f. Guilton
7	II	f. Guilton
8	son. 147	f. Guilton
9	XVI	f. Guilton
10	VII	f. Guilton
11	XIV	f. Guilton
12	XV	f. Guilton
13	III	f. Guilton
14	IV	f. Guilton
15	VIII	f. Guilton
16	X	f. Guilton
17*	XLVII	f. Guilton
18	XLVIII	Cansone spirituale del f. G. d'Aresso
19	XXV	fratre G. d'Aresso
20	XXVI	fratre G. d'Aresso
21	XXVII	frate G. d'Aresso
22	XXXII	fr [...] G. d'Aresso
23	XXXIV	frate G. d'Aresso
24*	XX	frate G. d'Aresso [ove dice bene delle donne]
25	XXXI	fratre G. d'Aresso
	[...]	

Ci resta intera la sezione amorosa, con 17 testi, mentre quella morale (anzi, definita <spirituale> nella rubrica) che segue è mutila a metà dell'ottava canzone, R 25 (ma il fascicolo che si è perso poteva contenere più o meno il resto del corpus presente nel Laurenziano):⁴⁰ anche il Riccardiano, come il Laurenziano, è dunque <oggettivamente> un canzoniere d'autore, anzi è un canzoniere mono-autore, almeno nella sua consistenza attuale, che alcuni argomenti codicologici indicano come probabilmente non troppo dissimile da quella originaria.⁴¹ L'ordinamento interno segue però solo in minima parte quello del Laurenziano: sono vistose soprattutto le coincidenze iniziali, per la prima sezione con la canzone d'esordio anche nel Laurenziano <Se de voi, donna gente> (Egidi 1), per la seconda con il nucleo palinodico xxv-xxvi-xxvii (= R 19-21) anch'esso ad apertura della serie di L ma in R

40 Per questo calcolo rinvio a Leonardi, *Il canzoniere Riccardiano* (nota 5), p. 5.

41 Cfr. Pomaro (nota 37), pp. 46 e 54.

preceduto da «Onne vogliosa d'omo infermitate» (R 18 = XLVIII). Per il resto però la successione di R è diversa da quella di L, a cominciare dal fatto macroscopico che – come dicevo – non ne condivide l'anticipazione del blocco di Frate Guittone a quello di Guittone. Per contro, la rilevanza del Frate anche in questo testimone è documentata dalle rubriche: se l'appellativo è esplicito solo in testa alle canzoni definite spirituali, il nome dell'autore di quelle d'amore è sempre preceduto da una *f.* puntata che non sembra poter avere altro scioglimento. E tuttavia niente autorizza a dedurre che questa estensione dell'attributo sia da leggere come un'assunzione di responsabilità da parte del Frate anche per la produzione giovanile, fatto che contraddirebbe tutte le dichiarazioni violentemente contrarie più volte ripetute dal Guittone convertito.

Un esame della sezione amorosa, l'unica completa, lascia trapelare qualche indizio di coerenza nella successione dei testi, anche qui con qualche inserto della produzione forse post-conversione: rinvio per una lettura più approfondita al mio lavoro del 2010,⁴² e mi limito a richiamare il fatto che la successione di una prima parte euforica, fino a R 9, e di una seconda disforica avviata da R 10 (VII: *Ai Deo, che dolorosa / ragione aggio de dire...*), è scandita da canzoni dedicate al *senhal Gioia*, che occupano la posizione centrale della serie amorosa (R 9) e le posizioni R 3 e R 15, mostrando una cadenza ternaria che è perfezionata dal lemma presente in apertura di R 6 e dall'evocazione del *senhal* nella parte conclusiva di R 12:

R 3 (IX) vv. 1–3	Lasso, pensando quanto meve tutto tenia en gran piacer la mia – <i>gioiosa Gioia</i>
R 6 (V) vv. 1–2	<i>Gioia</i> e allegrezza tant'ài nel mio cor data, fino amore
R 9 (XVI) v. 1	Gentil mia donna, <i>Gioi</i> sempre <i>gioiosa</i>
R 12 (XV) vv. 99–102	Solo però la partenza fumi crudele e noiosa ché la mia <i>Gioia gioiosa</i> vidila in gran despiagenza.
R 15 (VIII) vv. 1–2	A renformare amore e fede e spera e bon conforto entra noi, bella <i>Gioia</i>

Sembra difficile attribuire a coincidenza il fatto che lo stesso procedimento si ritrova anche nel Laurenziano nella serie dei sonetti d'amore, dove la parte finale che va da L 61 a L 76 vede una del tutto sovrapponibile cadenzatura ternaria (L 185 = 61 «*Gioia gioiosa* più che non pò dire», L 188 = 64 «Amore e gioia, bella *Gioia*, sento»,

42 Cfr. Leonardi, *Il canzoniere Riccardiano* (nota 5), pp. 25–29.

L 191 = 67 <Com'io più dico più talent'ò dire, / Gioia, de voi, de tutto onor gioiosa>, L 194 = 70 <Goi amorosa, amor, vostro lignaggio>, L 197 = 73 <Goi amorosa, amor, senpre lontano>, L 200 = 76 <Goi amorosa, amor, pensando quanto>, rinforzata all'inizio e alla fine da una duplicazione contigua (L 184 = 60 <Gioia d'onne goi[oso] movimento>, L 199 = 75 <Lontano son de Goi e Goi de mene>).⁴³ Mi pare un argomento non disprezzabile, per sostenere l'ipotesi che la seriazione del Riccardiano risalga all'autore. Ma è un argomento sufficiente? E più in generale, quale dei due modelli organizzativi delle canzoni, quello di L che antepone il Frate o quello di R che lo pospone, sarebbe da preferire come autoriale? o lo saranno entrambi?

Si potrebbe avanzare l'idea (adombrata, per negarla, già nell'intervento di Leporatti)⁴⁴ che fin dai più ristretti nuclei guittoniani del Vaticano e del Palatino le diverse raccolte rappresentino stadi successivi in tutto o in parte da attribuire alla responsabilità di Guittone, che avrebbe via via organizzato il proprio <libro>, se non fosse eccessivo e direi anacronistico riconoscere al nostro autore l'atteggiamento proprio di un Petrarca *ante litteram*.

VI. Il retroterra dei canzonieri

In questo quadro così diverso da un canzoniere all'altro è molto difficile individuare quale fisionomia dovessero avere i modelli ai quali essi attingono. Qualcosa in più ci può dire lo stemma, che vede L e R riuniti sotto una fonte β che si contrappone ad α (ricordo che sussistono errori comuni a tutti e quattro i testimoni che indicano la presenza di un archetipo, e che è documentata una contaminazione di P da R).⁴⁵ Tale ricostruzione genealogica è abbastanza stabile per tutto il corpus, e conferma che la maggiore disponibilità di testi di Frate Guittone non è specifica degli individui L o R, ma della loro fonte β : peraltro il fatto che non solo per numero dei componenti, ma anche per struttura le quattro raccolte siano così diverse tra loro sembra suggerire che tali materiali non dovessero avere una sistemazione organica e cogente nel retroterra dei codici sopravvissuti.

Le quattro serie condividono infatti soltanto brevi nuclei, in successione identica o inversa, che potremmo far risalire all'archetipo:

43 Cfr. Canzoniere (nota 1), p. xxxv.

44 Cfr. Leporatti, Il <libro> di Guittone (nota 3), pp. 51-52.

45 Per la dimostrazione dello stemma cfr. Leonardi, Il canzoniere Riccardiano (nota 5), pp. 8-32, e Brancato (nota 31), pp. 55-93; nel mio contributo sul Riccardiano si trova anche un'analisi più approfondita delle corrispondenze di ordinamento tra i canzonieri che qui di seguito si riassumono.

		V	P	R	L
xxv	Ora parrà s'eo saverò cantare	142	93	19	1
xxvi	Vergogna ò, lasso, ed ò me stesso ad ira	143	6	20	2
xxvii	Ai!, quant'ò che vergogni e che dogli' aggio	162	5	21	3
I	Se de voi, donna gente	140	91	1	25
xxvii	Ai!, quant'ò che vergogni e che dogli' aggio	162	5	21	3
xxxii	O cari frati mei, con' malamente	161	4	22	8
xxxiv	Tanto sovente ditt'aggio altra fiata	163	-	23	10

Abbiamo già ricordato la quasi compresenza della stessa serie di tre canzoni della conversione xxv-xxvi-xxvii all'inizio della sezione morale in L e quasi all'inizio della stessa sezione in R (sul <quasi> vengo tra poco), compresenza che si allarga anche all'altro ramo dello stemma per le prime due, contigue in V (seppure attribuite a *Guittone*; la terza, V 162, è in seconda posizione nella sezione morale), e per le seconde due, contigue seppur in ordine inverso in P. Anche il comune esordio della sezione amorosa in L e R con la canzone I risale forse più in alto del loro comune modello β , dato che in P quel testo si presenta senza rubrica attributiva, come quello iniziale della serie dello stesso P. Un terzo nucleo infine esclude L: le tre canzoni morali sulla vergogna (xxvii), sul peccato (xxxii) e sulla ritrattazione delle gioie amorose (xxxiv) si trovano contigue, anche se diversamente ordinate, sia in V sia in R, e in parte anche in P.

Se queste minime corrispondenze confermano l'impressione di uno stato non rigidamente organizzato dell'archetipo, vi è in esse un altro indizio importante: il terzo nucleo, nella sezione morale, che vede paralleli VP e R, sembra risalire all'origine della tradizione, essendo comune ai due rami dello stemma: il fatto che L non lo condivida denuncia la sua sistemazione del corpus guittoniano come non originaria, e comunque modificata rispetto alla disposizione dei testi nel suo modello β per questa porzione della serie, che invece R risulta aver rispettato.

Quanto alle coincidenze di ordinamento interne alle serie dei soli L e R, esse si limitano a tre nuclei (xiv-xv = R 11-12 = L 38-39; iii-iv = R 13-14 = L 27-28; xlvii-xlviii = R 17-18 = L 23-24). Dato che per questi testi non si rinvencono elementi di analogia 'esterna' facilmente percepibili, tali da giustificarne la giustapposizione per via poligenetica, si può pensare che le coppie risalgano a β ; e sarebbe una conferma tanto dell'esistenza quanto della natura disorganica di questo capostipite, potendosi spiegare la coincidenza di tali mini-nuclei in L e in R con la loro presenza, a monte dei due canzonieri, in altrettanti bifogli o comunque unità di scrittura sfasciolate. Questa impressione, che dietro i canzonieri superstiti non vi fosse una raccolta già strutturata, è confermata dall'assenza di alcune canzoni nella sezione amorosa di R (non deturpata da lacune meccaniche, come

quella morale) rispetto alla corrispondente sezione di L. Si tratta nel complesso di sette componimenti (su un totale in L di ventiquattro), e anch'essi nella serie del Laurenziano appaiono accorpati in tre mini-nuclei: L 36-37 = XII-XIII, accomunate dalla complessa struttura metrico-rimica (segnalata dalla definizione *quivoca* nella rubrica); L 42-43 = XVIII-XIX, prive di forti elementi comuni se non la lontananza dall'argomento amoroso (una *consolatio* e la grande canzone politica dopo Montaperti), probabilmente però da assegnare agli stessi anni 1260-1261; e L 46-47-48 = XXI-XXII-XXIV, che sono per l'appunto in L le canzoni aggiunte dalla seconda mano, La², e costituiscono un trio di argomento amoroso mentre, come abbiamo visto, la serie centrale di L era passata a tematiche politiche o morali: altro indizio di un nucleo separato dal resto, che risulta intervenuto in un secondo momento nelle fasi di allestimento del canzoniere.

Ulteriore conferma di questo stato disorganico delle canzoni nel retroterra dei canzonieri si può desumere dai due componimenti che La² aggiunge all'altra sezione, quella di Frate Guittone (L 23-24 = XLVII-XLVIII): essi sono presenti e contigui, come già detto, anche in R (R 17-18), ma vi occupano una posizione singolare: la prima canzone chiude la sezione giovanile, con una contraddizione evidente essendo la celebre esortazione del Guittone ormai anziano ai reggenti pisani dopo la battaglia della Meloria (1284), mentre la seconda, che è la canzone più lunga di Guittone, contro le tentazioni della carne, apre la sezione spirituale precedendo stranamente la programmatica canzone xxv *Ora parrà s'eo saverò cantare* (R 19). Una duplice anomalia che potrebbe anche in questo caso dipendere da una sopravvenienza tardiva della coppia di canzoni sul tavolo della fonte di L e R, che sempre più assume l'aspetto di una raccolta di materiali disorganici piuttosto che di una <forma> ben definita.

Questa fisionomia disgregata come si concilia con le prove dell'esistenza di un archetipo? Esse costellano in modo abbastanza uniforme tutta la produzione trasmessa dai canzonieri. Come prevedibile, non per tutti i componimenti gli indizi sono ugualmente probanti, e per alcuni mancano senz'altro, ma un buon numero delle canzoni di Guittone e quasi tutte quelle di Frate Guittone mostrano anomalie, quando non errori certi, presenti in tutti i testimoni, che rimandano dunque alla fase archetipica; e analoghi argomenti sono rintracciabili per i sonetti, limitatamente al rapporto tra L e V per la prima maniera, tra uno dei correttori di L e P per i pochi casi pluritestimoniati della seconda.⁴⁶ Se dunque l'esistenza di uno stadio unitario a monte di gran parte della tradizione guittoniana appare indiscutibile, ciò non implica di per sé alcuna induzione sulla forma più o meno organizzata che quel materiale doveva avere, e non costituisce dunque di per sé un'obiezione alla possibilità, di cui si sono visti vari indizi, che non dovesse trattarsi di un insieme già sistematicamente

46 I dati più aggiornati si trovano per le canzoni in Leonardi, *Il canzoniere Riccardiano* (nota 5), e in Brancato (nota 31), pp. 55-93; per i sonetti in *Canzoniere* (nota 1), p. 269 e in Beretta (nota 8).

ordinato. Inoltre alcuni luoghi testuali rivelano un probabile stato di problematicità dell'archetipo,⁴⁷ forse indicativo di una sistemazione non definitiva del testo: spie che possono essere interpretate a favore di una vicinanza alle carte dell'autore, non però di una loro compiuta disposizione d'insieme. Piuttosto questa presenza costante di un'origine archetipica comune dice qualcosa sui meccanismi di diffusione dell'opera di Guittone, che sembrano aver avuto, sia prima sia dopo la conversione, un punto di partenza unitario. È interessante a questo proposito richiamare il caso della canzone *«Tanto sovente ditt'aggio altra fiata»* (xxxiv), dove alle prove dell'esistenza dell'archetipo si aggiunge un elemento di stratigrafia linguistica che rivela in esso la probabile presenza di un tratto grafico-fonetico squisitamente pisano (VP leggono erroneamente *bella s'obria* al posto di LR *bellessa obria*, dimostrando che anche nella fonte di VP il lemma doveva comparire nella forma in -ss- che il sistema rimico di Guittone, a differenza di quello di Bonagiunta, non ammette).⁴⁸

VII. Varianti d'autore?

Siamo però così vicini all'autore, cronologicamente e geograficamente, da non poter escludere che, a partire da materiali non ordinati raccolti all'altezza di β , sia l'allestimento che troviamo in L sia anche quello che troviamo in R siano dovuti a iniziative controllate dallo stesso Guittone. Che un intervento dell'autore sul testo ci sia stato, nella trasmissione successiva all'archetipo, lo indicherebbe la valutazione di alcune varianti che oppongono i due rami dello stemma come varianti appunto d'autore. L'ipotesi riguarda due tipi di varianti. Da un lato, quelle inerenti la sezione dei sonetti d'amore, dove la soluzione offerta da L (contro V) in diversi incipit appare funzionale alla seriazione dei componimenti: è un'osservazione che avevo formulato in occasione della mia edizione di quei testi, e l'ipotesi mi pare ancora valida.⁴⁹ Dall'altro lato, già Egidi e poi Contini avevano osservato come la presenza/assenza di un congedo di canzone tra i due rami dello stemma potesse essere letta come il riflesso di una sostituzione o di un'aggiunta legate all'aggiornamento della destinazione dei componimenti,⁵⁰ fenomeno del resto già documentato presso i trovatori.⁵¹

47 Cfr. Brancato (nota 31), pp. 42-47.

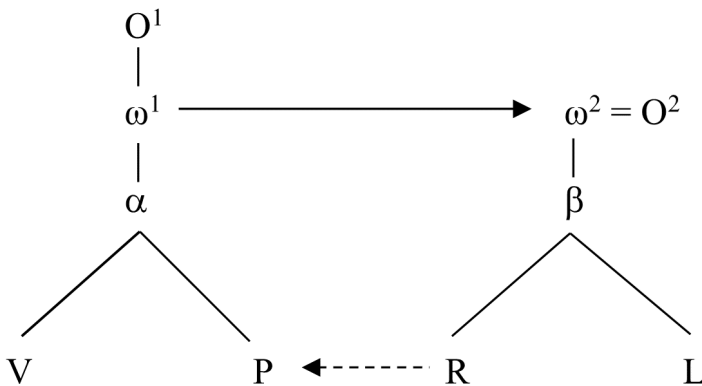
48 Cfr. Leonardi, *Il canzoniere Riccardiano* (nota 5), p. 19.

49 Cfr. *Canzoniere* (nota 1), pp. 270-273. Sull'eventuale attribuzione ad una fase redazionale di alcune varianti adiafore registrate nei sonetti morali cfr. Beretta (nota 8), pp. 67-70.

50 Per un altro caso di variante – ma verosimilmente non d'autore – che interessa i congedi, discusso più recentemente tra le canzoni del primo Guittone, cfr. Antonelli, *Ri-pensamento guittoniano?* (nota 34).

51 Sul tema cfr. Avalle, d'Arco Silvio, *I manoscritti della letteratura in lingua d'oc*, Nuova edizione a cura di Leonardi, Lino, Torino 1993, pp. 43-50, e più recentemente Marcenaro, Simone, *La moltiplicazione testuale nella tradizione dei trovatori: varianti d'autore e rifacimenti*, in: *Carte*

Lo stemma che avevo disegnato dieci anni fa⁵² presenta dunque un archetipo mobile, rivisto dall'autore senza correggerne gli errori (peraltro non numerosi):



Il tema di queste rielaborazioni d'autore era stato sviluppato in particolare da Leporatti, che aveva inoltre proposto di vedervi il tentativo di Frate Guittone di ritoccare i suoi testi giovanili in modo da renderli compatibili con la loro inclusione appunto in un libro d'autore, in un canzoniere complessivo, quale è quello rappresentato dal Laurenziano. I suoi argomenti sono stati discussi da Giunta sul piano generale della verosimiglianza storica di un tale atteggiamento nel contesto in cui operava il Guittone convertito, mentre sul piano stilistico-testuale più recentemente anche Vittoria Brancato nella sua tesi dottorale, dedicata alle canzoni morali, ha sollevato riserve circa la lettura di alcune di queste variazioni alla stregua di varianti d'autore del tardo Guittone.⁵³

Vediamo uno di questi casi, tra i più dibattuti fin dall'edizione Egidi.⁵⁴ La canzone XLIII *Sovente vèo saggio* è dedicata all'elogio dell'onore: in V apre la sezione di Guittone, in L è verso la fine della sezione di Frate Guittone, a cui è attribuita anche da P. La fisionomia metrico-rimica e tematica sembra più consona al primo Guittone, e l'invio in un primo congedo a Guido Novello suggerisce una datazione ai primi anni Sessanta, attorno alla conversione.⁵⁵ Già Egidi riteneva che l'ulteriore congedo, presente solo in L, fosse un'aggiunta posteriore, anche perché esso contiene un riferimento alla fonte divina dell'onore che è altrimenti assente nel testo

romanze 4 (2016), pp. 61–110, e Saviotti, Federico, Raimbaut de Vaqueiras e gli altri. Percorsi di identificazione nella lirica romanza del Medioevo, Pavia 2017, pp. 103–123.

52 Cfr. Leonardi, Il canzoniere Riccardiano (nota 5), p. 32.

53 Cfr. Leporatti, Il «libro» di Guittone (nota 3); Giunta (nota 4); Brancato (nota 31), pp. 93–104.

54 Cfr. Le Rime di Guittone d'Arezzo, ed. Egidi (nota 18), p. 332; Margueron, Recherches (nota 23), p. 211; Leonardi, Il canzoniere Laurenziano (nota 5), p. 172, note 72 e 76; Leporatti, Il «libro» di Guittone (nota 3), pp. 89–94; Brancato (nota 31), pp. 102–103.

55 Cfr. Margueron, Recherches (nota 23), pp. 87 e 208–211.

(*Creda ciascun ched io / parlo d'onor con Dio, / fôr cui onor ni prode / non fu già, ni om prode*, vv. 101–104). Se è plausibile che si tratti di un'aggiunta successiva, non è meno plausibile che sia invece un congedo alternativo o anche un elemento originario, per un testo redatto già negli anni attorno alla conversione. Ma anche ammettendo che sia una rielaborazione posteriore, essa potrebbe sì essere motivata dall'esigenza di Frate Guittone di ritoccare alcuni suoi testi giovanili, ma ciò non comporta necessariamente che tale revisione sia connessa all'intenzione di inserirli in una sua raccolta unitaria. Sappiamo che Frate Guittone diffidava i suoi seguaci della prima ora dal continuare ad ammirare i suoi testi di argomento amoroso (basta ricordare i sonetti al conte Gualtieri, «Alcun conto di te, conte Gualtieri», e a Monte Andrea, «A te Montuccio, ed agli altri, il cui nomo»): possiamo ammettere che ne rielaborasse alcuni per renderli meno «eterodossi» rispetto alla sua nuova maniera. Secondo Giunta è un atteggiamento inconcepibile, non solo per la radicalità dell'auto-condanna e della palinodia più volte ribadite dallo stesso Guittone, ma anche per i rigidissimi statuti della congregazione religiosa alla quale aveva aderito, che vietava ogni frequentazione di ambienti laici. È un'obiezione che meriterebbe un approfondimento, se è vero che la commistione di ciò che riteniamo laico con ciò che riteniamo religioso la dobbiamo comunque registrare in tutti i canzonieri dell'epoca, e risulta quindi difficile pensare che i due mondi fosser davvero così impermeabili. Ma, ripeto, se anche ammettiamo che sia avvenuta una rielaborazione d'autore dei componimenti giovanili (ma in questo caso il testo è in realtà sul crinale della conversione), resta indimostrabile il suo collegamento con la costruzione di un canzoniere organico.

Inoltre, questa rielaborazione testuale legata alla costruzione del libro sarebbe avvenuta per Leporatti all'altezza di L, in quanto funzionale alla costruzione di quella specifica macro-struttura. Ma un altro caso contraddice questa ipotesi. La canzone giovanile VII «Ai Deo, che dolorosa», contro la crudeltà mortifera di Amore, ha due conclusioni diverse nei due rami dello stemma. L ha infatti una stanza in più e un diverso congedo, entrambi violentemente contro Amore (*O no Amor, ma morte...*), al posto del congedo trasmesso da VP; quest'ultimo era stato giudicato «non adatto» da Contini, che lo aveva ritenuto un'aggiunta del loro modello comune,⁵⁶ e in effetti appare non del tutto congruo con il contesto precedente, a partire dall'apostrofe alla donna (*Valente donna, or par vostra valenza*, v. 105 Egidì, dopo che le stanze precedenti sono rivolte ad Amore). Picone aveva poi sostenuto la consistenza di due redazioni d'autore, con il congedo di VP come successiva dedica del testo a una specifica destinataria;⁵⁷ Leporatti viceversa legge nel testo di L un'aggiunta/sostituzione dovuta a Frate Guittone, per rendere il suo testo

56 Cfr. Poeti del Duecento, a cura di Contini, Gianfranco, Milano/Napoli 1960, II, p. 823.

57 Cfr. Picone, Michelangelo, Generalità ecdotiche sui toscani prestilnovisti, in: Actes du XIII^e Congrès international de linguistique et philologie romanes, Laval 1976, pp. 727–733, alle pp. 728–729.

giovanile più vicino alla grande canzone contro Amore scritta dopo la conversione, xxviii < O tu, de nome Amor, guerra de fatto >.⁵⁸ Infine Vittoria Brancato ha mostrato come in realtà i versi presenti in L, se analizzati dal punto di vista tanto tematico quanto stilistico, sono molto più facilmente compatibili con le stanze precedenti della canzone pre-conversione che non con i toni del Guittone convertito;⁵⁹ quindi anche in questo caso, se pure di rielaborazione redazionale d'autore si tratti, è assai dubbio che la si debba o possa attribuire al Guittone maturo. Ciò detto, dato che in questa sede, più che certificare o smentire l'esistenza di varianti redazionali, quello che ci interessa è la loro eventuale motivazione macro-strutturale, c'è un altro aspetto che è decisivo ai nostri fini: anche ammesso – ma non concesso – che strofa e congedo di L siano un'aggiunta posteriore, in questo caso è escluso che tale intervento sia da collocare all'altezza di L, cioè all'interno di un progetto di allestimento della raccolta di L, come ritiene Leporatti, perché entrambi si trovano anche in R, e quindi dovevano essere già in β .

Ma, come abbiamo già detto, non sappiamo che forma avesse la raccolta di β , e dai pochi indizi che abbiamo visto diremmo che non era uguale a L. Quindi, ancora una volta, è difficile o meglio impossibile collegare queste ipotetiche rielaborazioni testuali alla conformazione della raccolta nel suo insieme così come la leggiamo nel Laurenziano.

VIII. Un libro <scritto> da Guittone?

Al quadro che ho qui presentato posso aggiungere una importante postilla, in base a un nuovo elemento emerso dopo il convegno di Ginevra di cui qui si pubblicano gli atti, e che ho fatto in tempo a includere prima di consegnare il mio intervento scritto. Al recente convegno linceo sulla biblioteca di Dante Furio Brugnolo, in un contributo di grande interesse sulle possibilità di lettura, da parte di Dante, della lirica italiana coeva, e quindi sui suoi canali di circolazione prima della costituzione dei canzonieri antologici,⁶⁰ ha posto all'attenzione un particolare finora sfuggito a tutti noi che ci siamo occupati del canzoniere di Guittone (e in primo luogo a me, che ho scritto fin troppo sull'argomento), e cioè il fatto che la rubrica che apre il suo corpus sulla prima pagina del Laurenziano ha una formulazione degna di nota. Non solo infatti, come avevo rilevato a suo tempo, la rubrica non si limita a introdurre la sezione iniziale, quella delle lettere in prosa, ma include come in un insieme

58 Cfr. Leporatti, *Il <libro> di Guittone* (nota 3), pp. 78–88.

59 Cfr. Brancato (nota 31), p. 53.

60 Cfr. Brugnolo, *Furio, Dante e la lirica italiana del Duecento: < volumi >, libelli, corone e controverse*, in: *La biblioteca di Dante. Convegno internazionale dell'Accademia dei Lincei*, Roma 7–9 ottobre 2021, Roma 2022, pp. 239–262. Ringrazio l'amico Brugnolo per avermi consentito di leggere in anteprima il suo contributo, e per il confronto sull'argomento.

unitario anche la seguente prima sezione con le canzoni di Frate Guittone (che al suo inizio infatti è priva di intitolazione, f. 41^r, mentre all'inizio delle canzoni giovanili, f. 61^r, si legge *Guittone. Chansone d'amore*), ma sembra contenere un'informazione finora appunto trascurata: *Qui cominciano le lettere e le [can]sone | [scripte da fra]te Guittone d'Aresso (f. 1^r)*. La singolarità sta nel participio *scripte*, che giustamente Brugnolo indica come inconsueto per questo tipo di paratesto: *scripte* infatti non significherebbe «composte», atto per il quale si usa nei testi coevi semmai il verbo «fare», come conferma la rubrica che introduce le lettere aggiunte da una mano posteriore in fondo alla sezione: *Lectere che ffe' Guitton d'Aresso (f. 34^r)*. *Scrivere* significa in primo luogo «trascrivere»: e quindi, se non il Laurenziano stesso – troppi sono gli argomenti contrari a questa ipotesi, che Brugnolo non formula neanche per negarla –, il suo modello o il modello del suo modello sarebbe un autografo di Frate Guittone, che avrebbe scritto di suo pugno una raccolta di lettere e canzoni morali.

La novità è dunque di massima rilevanza per il nostro assunto. Preme però fin da subito rilevare che l'ipotesi dell'autografia riguarderebbe soltanto la sezione delle lettere e canzoni di Frate Guittone, non l'insieme del corpus guittoniano e forse neanche di tutte le sue canzoni, visto che quelle giovanili sono introdotte dall'altra rubrica.⁶¹ Il che semmai confermerebbe la volontà di Frate Guittone di dare una sistemazione alla propria produzione «morale», non di includervi anche quella «amorosa» più volte rinnegata, la cui integrazione potrebbe piuttosto essere dovuta, secondo l'ipotesi alternativa, allo zelo di qualche seguace. Ma prima di trarre le conclusioni che ci interessano è bene procedere a due verifiche.

L'inchiostro della rubrica in questione è infatti gravemente danneggiato, tanto che alcuni caratteri risultano non più leggibili, in particolare proprio quelli all'inizio della seconda riga, dove si collocerebbe il participio *scripte da*. Zamponi nel 2001 proponeva la ricostruzione che ho riportato qui sopra, ma in nota precisava che «le prime lettere [*scil.* della linea] sono molto rovinate: sembra di poter individuare *scp* + spazio per due lettere, che con segno abbreviativo su *c* potrebbe restituire *scripte*; *d* + spazio per una lettera, da leggersi *da*».⁶² Una lettura dunque opportunamente presentata con grande cautela e molti dubbi, e con in più la singolarità di un'abbreviazione, per quanto non peregrina, proprio nella posizione più in vista del codice. Ho chiesto all'amico Zamponi la gentilezza di un rinnovato sopralluogo in Laurenziana, e abbiamo insieme constatato che ciò che resta dell'inchiostro consente poco più che di indovinare quelle prime lettere. Abbreviazione per abbreviazione, gli ho sottoposto l'ipotesi che la rubrica possa essere analoga a quella che nel collaterale Riccardiano introduce le canzoni di Frate Guittone (*Cansone spirituale*

61 Nella sua analisi paleografica Zamponi ritiene di poter attribuire le rubriche di questa prima parte del canzoniere a una delle due fasi pisane, La¹ o La², ma senza poter decidere con sicurezza tra l'una e l'altra: cfr. Zamponi (nota 26), p. 233 e nota 79.

62 Ibid., p. 240, nota 114.

del f. G. d'Aresso, f. 14^v), così come sono analoghe quelle che nei due codici introducono le canzoni giovanili (f. G. d'Aresso *cansone d'amore*, f. 3^v): non sarebbe possibile che dietro l'inchiostro evanido del Laurenziano ci sia un'abbreviazione come *spl* per *spirituali/e*, da intendere così: *Qui cominciano le lettere e le [can]sone* | [*spirituale di fra*]te Guittone d'Aresso? Impossibile escluderlo, è stato il responso di Zamponi, come anche non si può escludere qualche altra formula più consueta, del tipo di quella che si trova nella citata rubrica seguente di altra mano (ad es. *... [*che fece*] Guittone d'Aresso). Un controllo sulle stampe delle lettere di Guittone che paiono riprodurre nel titolo queste rubriche, e che potrebbero derivare da una lettura del codice in condizioni non ancora così deteriorate, non è conclusivo: Bottari nel 1745 legge « Qui cominciano le lettere e canzone che fe' frate Guittone d'Arezzo », Meriano nel 1922 legge « Qui cominciano le lettere e le cansone (i)scripte da frate Guitton d'Aresso: »⁶³ quest'ultima conferma la ricostruzione di Zamponi del 2001, l'altra la contraddice.⁶⁴

Non possiamo dunque affermare con certezza che la formula *scripte da* sia davvero presente nella rubrica, e ciò basterebbe a scoraggiare ogni speculazione in merito. Ma anche assumendo che lo sia, sussiste un secondo dubbio, che riguarda il significato del verbo *scrivere*. Ha senz'altro ragione Brugnolo a rilevare che in antico il verbo è usato per l'atto fisico di « scrivere/trascrivere » piuttosto che per quello di « comporre/creare »: gli esempi abbondano nei contesti più diversi, dai documenti alle opere letterarie,⁶⁵ e lo stesso Brugnolo ricorda emblematicamente le celebri occorrenze della « Vita nova », a partire dal prologo dove per l'appunto si parla della « rubrica » (« Sotto la quale rubrica io trovo *scritte* le parole le quali è mio intendimento d'assemblare in questo libello » I [I] I) agli altri contesti dove è in questione l'inserimento materiale nel libro in quanto distinto e contrapposto per l'appunto alla composizione poetica (compuosi *una pistola sotto forma di serventesse, la quale io non scriverò*, VI 2 [2 II]). Tuttavia non mi pare si possa del tutto escludere che già nel Duecento il verbo preveda un'accezione che comporta non solo l'atto fisico della scrittura, ma anche l'atto intellettuale della concezione, o meglio della composizione letteraria.⁶⁶ Nella stessa « Vita nova » troviamo occorrenze con questa accezione (*mi giunse volontade di scriverne parole rimate; e dissine*

63 Cfr. Lettere di Fra Guittone d'Arezzo con le note, a cura di Bottari, Giovanni Gaetano, Roma, nella stamperia di Antonio de' Rossi, 1745, p. 1; Le lettere di Frate Guittone d'Arezzo, a cura di Meriano, Francesco, Bologna 1922, p. 1.

64 Zamponi (nota 26), p. 240, nota 113, riferisce di aver controllato, senza esiti rilevanti, i descrittivi di L; resterebbe da verificare – ma non sono riuscito a rintracciarla – la copia tratta dal bibliotecario della Laurenziana Anton Maria Biscioni, sulla quale dichiara di aver lavorato Bottari per la sua edizione delle lettere (vedi nota precedente).

65 Una sintesi di riferimento in Saenger, Paul, *Silent Reading: Its Impact on Late Medieval Script and Society*, in: *Viator* 13 (1982), pp. 367-414.

66 Per il retroterra francese di può ricorrere a Delsaux, Olivier, *Qu'est-ce qu'un « escripvain » au Moyen Âge. Étude d'un polysème*, in: *Romania* 132 (2014), pp. 11-158.

*allora questo sonetto, lo quale comincia Tutti li miei penser, XIII [6] 7; e in un contesto in cui si alternano i due significati: E se alcuno volesse me riprendere di ciò, ch'io non scrivo qui le parole che seguitano a quelle allegate, escusomene, però che lo intendimento mio non fue dal principio di scrivere altro che per volgare; onde, con ciò sia cosa che le parole che seguitano a quelle che sono allegate siano tutte latine, sarebbe fuori del mio intendimento se le scrivessi. E simile intenzione so ch'ebbe questo mio primo amico a cui io ciò scrivo, cioè ch'io li scrivessi solamente volgare, xxx 2-3 [19 9-10]), confermata dalle parole rivolte da Virgilio alle fiamme di Ulisse e Diomede (s'io meritai di voi assai o poco / quando nel mondo li alti versi scrissi, Inf. xxvi 81-82) e poi dai prologhi di alcuni volgarizzamenti (dell'*Ars amandi* ovidiana, datato 1313: *Publio Nasone Ovidio, poeta nobilissimo, scrisse questo libro in versi*;⁶⁷ dell'«Eneide» dello pseudo-Lancia, datato – ma non senza forti dubbi – 1316: *I cui casi e fortune marine e terrestre Virgilio, il cui libro scrivere intendo, a perpetua ricordanza, versificando, iscrisse*;⁶⁸ di Boezio da parte di Alberto della Piagentina, datato agli anni Venti del Trecento: *Io, che compuosi già versi e cantai / con studio fiorito, son costretto / di scriver canti di tristizia e guai, 1, 1, 3*).⁶⁹ Se queste poche occorrenze – ma altre se ne potrebbero verosimilmente rintracciare con uno spoglio più analitico – testimoniano un uso che fa la sua comparsa con Dante e che è documentato prevalentemente in riferimento ai classici, è pur vero che la rubrica del canzoniere Laurenziano è da collocare in anni non precedenti la stesura della «Vita nova», quindi cronologicamente compatibili con un'interpretazione non solo «materiale» del lemma in questione.*

È infine da aggiungere, a conferma dello statuto incerto di tale rubrica, che la presenza del participio *scripte* risulterebbe assai singolare. Se la rubrica fosse copiata pari pari dal modello, si deve pensare che in esso, un autografo, l'autore-copista abbia inteso esplicitare nella rubrica incipitaria la propria autografia: il che non avviene di norma negli autografi che conosciamo, da Petrarca a Boccaccio, tanto da apparire come un fatto anomalo se non inverosimile. Se invece la rubrica del Laurenziano fosse stata apposta da un copista che intendesse esplicitare e valorizzare l'autorevolezza della propria fonte, la formula sarebbe comunque incongrua: ci si aspetterebbe piuttosto qualcosa di analogo alla celebre rubrica incipitaria del già menzionato corpus di Guiraut Riquier nel canzoniere provenzale C, dove è sì impiegato il verbo «scrivere» per l'azione autografa, ma in forma indiretta: *Aissi comensan lo cans d'en Guiraut Riquier de Narbona enaissi cum es de cansos e de*

67 I volgarizzamenti trecenteschi dell'«*Ars amandi*» e dei «*Remedia amoris*», a cura di Lippi Bigazzi, Vanna, Firenze 1987, I, p. 222.

68 Compilazione della Eneide di Virgilio fatta volgare per Ser Andrea Lancia notaro fiorentino, a cura di Fanfani, Pietro, «*L'Etruria*», I (1851), p. 166; per l'attribuzione cfr. la sintesi di Vaccaro, Giulio, I volgarizzamenti di Andrea Lancia, in: Tradurre dal latino nel Medioevo italiano. «*Translatio studii*» e procedure linguistiche, a cura di Leonardi, Lino e Cerullo, Speranza, Firenze 2017, pp. 295-352, alle pp. 307-309.

69 Il Boezio e l'Arrighetto nelle versioni del Trecento, a cura di Battaglia, Salvatore, Torino 1929.

*verses e de pastorellas e de retroenchas e de descortz e d'albas e d'austras diversas obras enaissi adordenadamens cum era adordenat en lo sieu libre, del qual libre escrig per la sua man fon aissi tot translata. E ditz einaissi cum de sus se conten.*⁷⁰ Non «canzoni scritte da», ma «canzoni derivate dal libro scritto da», come si conviene a una rubrica non autografa.

Queste considerazioni indurrebbero a una qualche cautela nell'interpretazione della rubrica, nonché a diminuire la plausibilità dell'ipotesi che essa sia effettivamente da decifrare nel modo suggerito da Zamponi nel 2001: ma dobbiamo purtroppo constatare, con lo stesso Zamponi, che lo stato della pergamena non consente alcuna certezza. Ai fini del nostro discorso, circa il grado di corrispondenza tra la raccolta guittoniana del Laurenziano e un insieme allestito dall'autore, direi che restiamo dunque nell'ambito delle congetture.

Per completare il quadro degli elementi che entrano in gioco, in questo difficile equilibrio di argomenti, occorre ricordare un ultimo aspetto rilevante per farci un'idea della natura delle fonti del Laurenziano. Mi riferisco al fatto che il testo di L, in genere molto corretto, presenta non solo alcuni errori, che non sarebbero in linea di principio incompatibili con la copia di un autografo (e a rigore neanche con un autografo, se solo pensiamo agli errori di Boccaccio), ma diversi spazi lasciati bianchi verosimilmente per l'assenza di uno o più versi nel modello, e di una fitta rete di correzioni apportate da varie mani. Manca ancora uno studio esaustivo di tali interventi, che sono stati però intanto repertoriati e attribuiti nella misura del possibile da Stefano Zamponi a più di una mano,⁷¹ certificando la confezione di L come frutto di un lavoro collettivo, con un'intensa e ripetuta attività di controllo della lezione. Inoltre l'esame che avevo condotto sul settore delle canzoni, dopo la rapida caratterizzazione fatta da Margueron per il settore delle lettere, e l'allargamento dell'analisi che ha avviato Andrea Beretta,⁷² mostrano già chiaramente una situazione complessa: se gli spazi bianchi indicano insieme lacunosità (o illeggibilità?) del modello e disponibilità di fonti complementari a cui i correttori coevi hanno potuto attingere per le integrazioni, gli interventi sostitutivi sono in parte correzioni di sviste o errori manifesti, sanabili per congettura o per verifica sul modello, ma in parte sono invece correzioni di errori tutt'altro che palesi o addirittura sostituzione di varianti adiafore, talvolta riscontrabili negli altri testimoni. Se in alcuni casi la tipologia di queste sostituzioni è tale da non escludere che la responsabilità delle varianti debba risalire all'autore, il fatto che simili interventi si trovino non solo all'interno del corpus guittoniano ma anche nella sezione antologica rende più improbabile la caratterizzazione autoriale di questa rete di interventi. Anche per questo verso insomma si intravede sì una realtà testuale molto vicina a fonti

70 Cfr. Bertolucci Pizzorusso, Valeria, *Il canzoniere di un trovatore: il «libro» di Guiraut Riquier* [1978], in: ead., *Morfologie del testo medievale*, Bologna 1989, pp. 87-124.

71 Cfr. Zamponi (nota 26), pp. 235-238.

72 Cfr. Guittone d'Arezzo, *Lettere*, ed. Margueron (nota 23), pp. xiv-xvi; Leonardi, *Il canzoniere Laurenziano* (nota 5), pp. 188-196; Beretta (nota 8), pp. 53-72.

autorevoli, che non consente di escludere del tutto la disponibilità di materiale autografo o equivalente, ma che più verosimilmente sembra individuare un'officina filologica di attenti curatori.

IX. La genesi di un canzoniere

I dati che ho esposto fin qui consentono, a mio avviso, di spingerci fino a ritenere molto probabili alcune conclusioni, circa la genesi delle diverse raccolte di poesia guittoniane giunte fino a noi.

In primo luogo, in tutti i testimoni si riscontra la doppia etichetta attributiva Guittone/Frate Guittone, indizio del resto scontato, vista la cronologia dei canzonieri, di una tradizione che si è formata dopo la conversione; inoltre le diffuse prove d'archetipo parlano per un'origine comune dei vari canali di trasmissione, anche se le sensibili differenze di composizione e ordinamento delle quattro raccolte non rivelano un'organizzazione macrotestuale già stabilita a monte, se non per alcune porzioni in parte già concepite come unitarie: le canzoni iniziali dei due semi-corpus, i pochi nuclei di due o tre canzoni contigue, le diverse serie dei sonetti, facendo pensare quindi piuttosto a un tavolo di lavoro con materiale solo parzialmente aggregato dall'autore.

Se per i sonetti le diverse serie finiscono per essere accolte nella loro integrità da un unico testimone (quella maggiore dei sonetti d'amore e quella dei vizi e delle virtù da L, l'*ars amandi* da V, il trattato d'amore dalla testimonianza estravagante dell'Escorialense), per le canzoni la diversa disposizione nei quattro canzonieri presenta una situazione complessa. Il corpus di P è quasi totalmente presente anche in V, con cui condivide una fonte dimostrabile tramite errori comuni: in entrambi la produzione di Frate Guittone è minoritaria, e non sono presenti le sue canzoni databili agli anni Ottanta, indizio verosimile di una derivazione da una fase non ancora conclusa dell'attività poetica dell'autore (si ricordi del resto che P è databile appunto agli anni Ottanta), più che di una scelta ideologica *a posteriori*.

Questa parzialità del corpus morale di VP rispetto alla maggiore completezza di L e di R va di pari passo con la constatazione che con ogni probabilità L e R testimoniano uno stato del testo di Guittone non solo meno scorretto, ma anche talvolta redazionalmente successivo a quello riscontrabile in V e P. Anche L e R sicuramente discendono da fonti individuabili tramite errori comuni, e a questa fase va certo assegnata anche l'aggiunta delle lettere al corpus poetico, riscontrabile in entrambi i codici. Tuttavia, per quanto riguarda l'organizzazione del corpus, la diversa disposizione delle canzoni (purtroppo per quelle morali solo parzialmente riscontrabile nel mutilo R) lascia intravedere anche qui solo minimi nuclei sovrapponibili; in un caso la disposizione di R è invece solidale con VP, denunciando come innovativa la sistemazione di L, che peraltro nel suo insieme è completata

da un intervento successivo a quello del primo copista, anche se ad esso omogeneo per età e lingua (prima degli ulteriori interventi aggiuntivi delle mani fiorentine). Nessuna certezza quindi, anzi segnali contrari, circa una determinata strutturazione organica dei materiali disponibili a monte di L e R. È impossibile stabilire quale delle due strutture del settore canzoni, quella di L o quella di R, sia una rielaborazione dell'altra, o se entrambe siano autonome compilazioni da quei nuclei preesistenti. Nessuna delle due peraltro offre argomenti decisivi per essere definita complessivamente un canzoniere d'autore, nel senso forte di una raccolta organica concepita come tale dall'autore stesso, anche se entrambe rivelano una certa logica nella disposizione dei testi, talvolta rispondendo a caratteristiche formali facilmente adottabili da parte di qualsiasi compilatore, talaltra lasciando trasparire ragioni più interne a testi, che potrebbero chiamare in causa l'autore (soprattutto per R).

D'altra parte L e R sono due prodotti codicologicamente molto diversi: il primo un libro «cortese», molto curato nell'impostazione anche filologica, con ampie sezioni antologiche a corredo del corpus principale di Guittone; il secondo, nella veste mutila che è sopravvissuta, contiene testi soltanto guittoniani, trascritti velocemente e con trascuratezza su supporto cartaceo. Quest'ultimo un «Liederbuch» copiato in fretta dallo scrittoio dell'autore? L'altro una raccolta «ufficiale» messa insieme a fini promozionali, dall'autore stesso o da alcuni tra i molti suoi ammiratori/seguaci? In che misura si debba intravedere in essi o dietro di essi un'immagine di quel *liber* realizzato da Guittone secondo Benvenuto da Imola, o di quel «volume d'insegnamento» a cui si riferisce l'irrisione di Cavalcanti,⁷³ è possibile solo congetturare. Condivido gli argomenti con i quali Brugnolo ha recentemente sostenuto che l'allusione di Cavalcanti sia da riferire a una raccolta, più che a un singolo testo,⁷⁴ e che l'intento moraleggiante/didascalico, per quanto denunciato con tono sarcastico, sembra alludere a un insieme di testi morali appunto, tali da escludere il primo Guittone. Il *volume* dunque non sarebbe l'intero corpus guittoniano, ma solo l'accoppiata di lettere e canzoni morali che in effetti ritroviamo sia nel Laurenziano sia nel Riccardiano, a riprova della loro coesistenza e giustapposizione già nella loro fonte comune. L'ipotesi, ripeto, è ben plausibile, ed è del tutto indipendente dall'effettiva consistenza autografa della fonte di L (Frate Guittone a settant'anni avrà facilmente avuto un copista a cui affidare il lavoro): ma riguarda soltanto una parte del suo corpus.

In altre parole, anche per questa via non abbiamo alcuna certezza circa lo *status* autoriale, cioè circa il controllo diretto da parte dell'autore, del retroterra dei canzonieri giunti fino a noi. La presenza di un'intenzione d'autore è vistosa per l'affermazione di un *Frate Guittone* accanto e al posto del semplice *Guittone*, è sostenibile con buoni argomenti per le serie dei sonetti, traspare come verosimile per alcune varianti redazionali, è solo ipotizzabile per singoli snodi della disposizione

73 Cfr. supra, note 6 e 7.

74 Cfr. ancora Brugnolo (nota 60), e qui nota 7.

delle canzoni, mentre l'insieme risulta piuttosto il frutto dell'opera di competenti estimatori. L'istanza del «canzoniere d'autore» è probabilmente già emersa alla coscienza del principale poeta della generazione precedente allo Stilnovo, ma ci manca l'evidenza di una sua prova documentaria.

X. L'ordine dei testi nell'edizione

In questa situazione, come dovrà essere strutturata la futura edizione critica? Riunire tutto il Guittone prima maniera, canzoni e sonetti, e contrapporlo a Frate Guittone, seguendo cioè almeno per questa capitale distinzione un criterio cronologico (come fece Pellegrini), o adottare la separazione per generi comune a tutti i canzonieri, e stampare prima tutte le canzoni e poi tutti i sonetti, seguendo la tradizione manoscritta (come fece Egidi)? E in che misura dar credito all'anticipazione di Frate Guittone proposta dal Laurenziano? Sono dilemmi non così diversi da quello affrontato per le rime di Dante da De Robertis, la cui scelta a favore dell'ordinamento dei manoscritti, in particolare per il blocco delle canzoni, ha fatto tanto discutere, per l'emersione nell'edizione critica – anche in quel caso – di una struttura che si è poi proposto di attribuire alla volontà dell'autore.⁷⁵

Il caso di Guittone è peraltro molto più semplice. Il Laurenziano, che tramanda un numero notevole di *unica* e offre la lezione di gran lunga più autorevole, è un punto di riferimento indiscutibile per la costituzione del testo. Affidarsi alla sua configurazione anche per l'ordinamento dei componimenti è in qualche misura inevitabile: obbligatorio anzi per i sonetti, dove manca un'alternativa (e non seguiremo certo Egidi che per i sonetti di Frate Guittone aveva adottato l'ordinamento dell'edizione Valeriani, stravolto rispetto alla serie laurenziana).⁷⁶ Per le canzoni, in particolare per quelle del primo Guittone, avremmo l'ordine alternativo del Riccardiano, che abbiamo visto presenta caratteristiche strutturali non banali: per omogeneità con il resto del corpus tuttavia sembra opportuno seguire il Laurenziano anche per questa sezione: salvo probabilmente separare, come aveva fatto Egidi, le due canzoni in difesa delle donne, una pre e una post-conversione, contigue in L (L 44-45 = Egidi xx e XLIX).⁷⁷ Del resto la prospettiva di allestire anche un'edizione digitale del corpus dovrebbe consentire di riordinarlo facilmente, in modo virtuale, secondo le diverse opzioni presenti nei manoscritti, in modo da far emergere le peculiarità strutturali di ogni ordinamento.

75 Mi riferisco naturalmente a Dante Alighieri, *Rime*, a cura di De Robertis, Domenico, Firenze 2002. Per una sintesi delle discussioni in merito all'ordinamento, cfr. Marrani (nota 17).

76 Cfr. Beretta (nota 8), pp. 56-57.

77 Non si seguirà invece Egidi nell'inserimento tra la canzone xxii e la canzone xxiv, contigue in L (L 47-48), dell'unica canzone assente in L e attestata dal solo V, *Si mi destringe forte* (xxiii = V 152).

Più oneroso appare adottare del Laurenziano anche la struttura chiastica, con i testi morali che aprono (canzoni) e chiudono (sonetti) la raccolta, senza che i dati ci consentano di indicarne in Guittone l'ideatore (anzi, il Riccardiano va in direzione opposta). Così facendo del resto non si riprodurrebbe comunque la fisionomia strutturale del canzoniere, anzi si correrebbe il rischio di falsare l'intenzione complessiva che emerge dalla composizione del codice, che prima delle canzoni morali ha ben cinque fascicoli di lettere in apertura, e inserisce tra le canzoni e i sonetti di Guittone quattro fascicoli dedicati alle canzoni di altri autori. Tutto sommato, la soluzione che appare meno inadeguata è quella cronologica, che del resto è suggerita dalla macro-struttura del Riccardiano: iniziare con Guittone e proseguire con Frate Guittone; resta da vedere se riunire sotto ciascuna delle due etichette canzoni e sonetti, o se mantenere la distinzione tra i due generi metrici.

In ogni caso, temo che l'edizione non potrà riprodurre tale quale la configurazione di nessuno dei pochi, preziosi manoscritti rimasti di questo autore, che ha certo composto un formidabile corpus lirico, il principale del Duecento italiano prima di Dante, con una fortissima impronta autoriale sdoppiata in due identità poetiche contrapposte, ma che verosimilmente non l'ha mai organizzato in un suo libro come un canzoniere organico.

Il lettore di Dante: l'«intendimento» della «Vita nova»*

Albert Russell Ascoli (Berkeley)

Cominciamo con un paio di domande riguardo al tema da affrontare in questo saggio. Perché scegliere un titolo, «Il lettore di Dante», che sembra volutamente prendere le distanze dall'argomento di questo volume, cioè il problema dell'autorialità medioevale in Europa?¹ E perché scegliere di parlare della «Vita nova» anziché della «Commedia» o di altri testi danteschi che mettono in rilievo in modo implicito e/o esplicito questa figura? Per chi conosce bene gli altri miei lavori, e in particolare il libro intitolato, «Dante e l'invenzione di un autore moderno», però, forse non suona così strano.²

Per quanto riguarda la prima domanda ho sostenuto altrove in modo deciso che l'autorialità di Dante si sviluppa attraverso la sua carriera, almeno sin dalla «Vita

* Ringrazio dal cuore gli amici-colleghi che hanno contribuito con suggerimenti pertinenti e hanno fatto domande esigenti che mi hanno aiutato a portare alla sua conclusione questo saggio: Gianfrancesco Zanetti, Ronald Martinez, Warren Ginsberg, Giuseppe Ledda, e Roberto Leporatti.

1 Da ricordare che secondo un filone critico forte e attendibile, nel Medioevo dovrebbe essere proprio il lettore a costruire il significato del testo, seppure secondo criteri che costringono entro limiti molto stretti la libertà dell'interprete. Si veda la discussione di questa tendenza nel mio libro sulla figura dell'autore nelle opere di Dante: Ascoli, Albert R., *Dante e l'invenzione di un autore moderno*, trad. da Montanari, Anna (disponibile in forma scaricabile pdf su www.academia.edu/15586290/; prima edizione in inglese col titolo *Dante and the Making of a Modern Author*, Cambridge 2008).

2 Ascoli, *Dante e l'invenzione* (nota 1), cap. 1, sez. iv, pp. 26–31; Id., *Worthy of Faith?: Authors and Readers in Early Modernity*, in: *The Renaissance World*, a cura di Martin, John J., New York/London 2007, pp. 435–451; Id., *Performing Salvation*, in: *Dante Studies* 135 (2017), pp. 74–104; Id., *Dante and the Faith of the Reader*, in: *In the Footsteps of Dante. Crossroads of European Humanism*, a cura di Figueiredo, Joao R. e Bartolomei, Teresa, Berlin et alii 2023. A giudicare dagli studi che citano il libro, pochi hanno capito quanto importante per il mio discorso sull'autorialità dantesca sia la dialettica complessa lettore-scrittore. I problemi affrontati qui sono stati studiati da diverse angolature da molti studiosi. Per non ripetere elenchi lunghi e indifferenziati, rimando alla bibliografia riportata per esteso negli studi sopra citati, soffermandomi soltanto su quelli che riguardano nello specifico quegli aspetti della «Vita nova» che mi interessano in questa sede (si veda la n. 5 qui sotto). Noto, comunque, da quando il libro è uscito qualche altro studio importante che mette in rilievo aspetti cruciali della questione, e penso soprattutto a Lombardi, Elena F., *L'«invenzione» del lettore in Dante*, cap. 1, in: *C'è un lettore in questo testo?: rappresentazioni della lettura nella letteratura italiana*, a cura di Rizzarelli, Giovanna e Savettieri, Cristina, Bologna 2016, pp. 23–42; Ead., *Imagining the Woman Reader in the Age of Dante*, Oxford 2018. Si veda pure Gragnolati, Manuele, *Authorship and*

nova», in rapporto dialettico, stretto e inestricabile, con il problema della figura del lettore, ovverosia di diversi lettori al plurale, come afferma lui stesso nei suoi testi. Come vedremo tra poco, il primo di questi lettori emerge in un processo di sdoppiamento testuale tra Dante-scrittore-personaggio e Dante-lettore delle proprie opere poetiche e interprete della propria soggettività (come questa viene trascritta, nel testo che ci riguarda, nel *libro della memoria*). Di Dante-*auctor* o *autore*, allora, non si può parlare senza parlare pure di Dante-*lector* o *lettore*.³

In secondo luogo, ho sottolineato che quell'autorialità dantesca straordinaria emerge attraverso l'elaborazione *ad hoc*, nuova e dinamica, del rapporto tra un autore empirico vivente (e perciò moderno),⁴ e una gamma di lettori e lettrici empirici – definiti ora come individui specifici storici e ora come gruppi di persone identificati secondo la classe sociale, il *gender*, le attività, per così dire, «professionali», le capacità intellettuali e spirituali – ai quali il poeta si rivolge in modo talvolta esplicito e talvolta implicito, sia nelle poesie che nella prosa che commenta quelle poesie, a scopi diversi secondo criteri contingenti.⁵ E pure questo fenomeno si vede per la prima volta nella sua novità assoluta nella «Vita nova».

In terzo luogo, sia la figura dell'autore dantesco, sia quella del lettore privilegiato delle sue opere, vengono elaborate in rapporto a dei discorsi pre-esistenti, che,

performance in Dante's «Vita Nova», in: *Aspects of the Performative in Medieval Culture*, a cura di Gragnolati, Manuele e Suerbaum, Almut, Berlin/New York 2010, pp. 123–140, poi tradotto in italiano da Id., *Amor che move: Linguaggio del corpo e forma del desiderio in Dante*, Pasolini e Morante, Milano 2013, cap. 1, pp. 17–34.

- 3 Per quanto riguarda le mie osservazioni precedenti sull'auto-commento dantesco, si veda Ascoli, *Dante e l'invenzione* (nota 1), in particolare il cap. 4, e la bibliografia lì riportata, oltre a Id., *Access to Authority: Dante in the Epistle to Cangrande*, in: *International Dante Seminar 1*, a cura di Barański, Zygmunt, Firenze 1997, pp. 309–352. Per un panorama importante del fenomeno, si veda Barański, Zygmunt, *Dante Alighieri: Experimentation and (Self-)Exegesis*, in: *The Cambridge History of Literary Criticism II. The Middle Ages*, a cura di Minnis, Alastair J. e Johnson, Ian, Cambridge 2005, pp. 561–82. Per il problema di Dante scrittore-lettore della «Vita nova», si veda, per esempio, il bel saggio di Noferi, Adelia, *Rilettura della «Vita nova»*, in: Ead., *Riletture dantesche*, Roma 1998: prima pubblicazione del saggio 1982–1983, pp. 53–89, specie pp. 76–77 e passim.
- 4 Non è stato sufficientemente riconosciuto da chi lo ha citato che quel «moderno» nel titolo del mio libro ha due sensi strettamente intrecciati, e cioè, quello più riconoscibile e riconosciuto di un autore che anticipa in qualche modo il fenomeno della modernità individualistica che si associa in diversi modi con il periodo del Rinascimento italiano almeno dai tempi di Burckhardt, e anche quello più esplicitamente affrontato da Dante stesso nei suoi usi della parola «moderno», che per lui indica il tempo in cui vive, e le condizioni dell'autorialità di una persona vivente che si misura con gli *auctores* classici e biblici morti da secoli se non addirittura da millenni. Su questo tema si veda ancora Ascoli, *Dante e l'invenzione* (nota 1), pp. vi–vii.
- 5 In questo saggio, parlo solo dei lettori ai quali Dante stesso fa riferimento. Lascio ad altri lo studio difficilissimo di quelle poche tracce che ci sono pervenute delle persone che hanno letto la «Vita nova» quando prima circolava tra i contemporanei di Dante e delle loro reazioni. Noto comunque la mia ammirazione profonda per il lavoro di Steinberg, Justin, *Accounting for Dante: Urban Readers and Writers in Late Medieval Italy*, Notre Dame 2007, e in particolare

peraltro, ai tempi entro i quali vengono scritte le poesie della «Vita nova» e la prosa che le circonda, erano in una fase di rapida trasformazione, sia dei due ruoli, sia dei tipi di rapporto che li collegano. In particolare, si tratta, chiaramente, dell'incontro, tra, da una parte, un concetto normativo dell'*auctor* classico e biblico come inteso nel tardo medioevo e del lettore dotto che studia e commenta le sue opere; e, dall'altra, diverse figurazioni del poeta e dei suoi lettori nella nuova letteratura romanza (italiana, ma pure occitana, francese, ed altre ancora).⁶ E sempre su questo trapasso insieme ideale e storicizzato, come si sa, Dante si sofferma in modo esplicito qua e là nel libello, e in particolare nel capitolo xxv, apparentemente digressivo

lo suo studio della pre-istoria di «Donne che avete» e il possibile influsso che la ricezione della canzone ha avuto sul modo in cui Dante la inquadra successivamente nel libello (cap. 11). Tra i lettori ai quali si fa riferimento esplicito o implicito nella «Vita nova» ci sono: la donna amata; donne per le quali finge amore (le donne «schermo»); donne «che hanno intelletto d'amore»; altri poeti contemporanei (tra i quali, in primo luogo, Guido Cavalcanti); amici e parenti vari; pellegrini; mercanti e principi; e un pubblico futuro che comprende, oso dire, anche noi che siamo stati «presenti» al settecentesimo anniversario della morte del poeta. Si veda pure la discussione del capitolo xxv qui sotto. Su come i lettori vengono rappresentati da Dante nel libello, si vedano in particolare, Antonelli, Roberto e Bianchini, Simonetta, Dal «clericus» al «poeta», in: Letteratura italiana 11: Produzione e consumo, a cura di Asor Rosa, Alberto, Torino 1983, pp. 204-5; Ahern, J., The Reader on the Piazza: Verbal Duels in Dante's «Vita Nuova», in: Texas Studies in Language and Literature 32 (1990), pp. 18-39, e Id., The New Life of the Book: The Implied Reader of the «Vita Nuova», in: Dante Studies 110 (1992), pp. 1-16; Lombardi, Imagining the Woman Reader (nota 2), pp. 60-63; si vedano anche Noakes, Susan, Timely Reading: Between Exegesis and Interpretation, Ithaca, NY 1988, pp. 69-80; Ascoli, Albert R., Dante after Dante, in: Dante for the New Millenium, a cura di Barolini, Teodolinda e Storey, H. Wayne, New York 2003, pp. 349-368, specie pp. 352-357.

- 6 Per le novità nella rappresentazione dell'*auctor* nei secoli undicesimo e dodicesimo, che ha servito a stimolare i cambiamenti di cui si parla qui, si vedano Smalley, Beryl, The Study of the Bible in the Middle Ages, Oxford 1941; Minnis, Alastair J., Medieval Theory of Authorship: Scholastic Literary Attitudes in the Later Middle Ages, Philadelphia, PA 1988, 2^a ed., 1^a ed.: 1984; Id., «Amor» and «Auctoritas» in the Self-Commentary of Dante and Francesco da Barberino, in: Poetica [Tokyo] 32 (1990), pp. 25-42; Medieval Literary Theory and Criticism, c. 1100-c. 1375: The Commentary Tradition, a cura di Minnis, Alastair J., Scott, Alexander B. e Wallace, David, Oxford 1988; e Ascoli, Dante e l'invenzione (nota 1), cap. 1, sezz. iii-iv. In generale per la storia della trasformazione di come si legge in questo periodo, si vedano Petrucci, Armando, Libri, scrittura e pubblico nel Rinascimento, Roma/Bari 1979; Stock, Brian, The Implications of Literacy: Written Language and Models of Interpretation in the Eleventh and Twelfth Centuries, Princeton 1983; Copeland, Rita, Rhetoric, Hermeneutics and Translation in the Middle Ages, Cambridge 1991; Ead., Producing the *Lector*, in: Medieval and Early Modern Authorship, a cura di Bolens, Guillemette e Erne, Lukas, Tübingen 2011, pp. 231-249. Per il lettore in rapporto ai testi volgari occitani e italiani nel secolo che ha il suo culmine in Dante, si vedano Meneghetti, Maria L., Il pubblico dei trovatori, Torino 1992; Giunta, Claudio, Versi a un destinatario: Saggio sulla poesia italiana del Medioevo, Bologna 2002; Steinberg (nota 5).

sui *dicitori* in lingua volgare visti in rapporto ai *poeti* classici dell'antichità greca e romana.⁷

Sarà ormai chiaro per quale motivo in questo saggio ho scelto di fermare l'attenzione sulla «Vita nova», vista come il punto di partenza più ovvio per capire la dialettica lettore-autore nell'*oeuvre* dantesco. Qui offrirò una lettura parziale del primo testo nel quale Dante si impegna a sviluppare, ad affermare e a realizzare il rapporto dialettico tra la propria scrittura e i lettori che, in seno allo stesso libello, lui tenta di rappresentare nonché di manipolare, in modo sia esplicito che implicito. Per precisare ancora, quando dico che Dante «rappresenta» i suoi lettori, voglio indicare due cose diverse ma collegate: cioè, il fatto che attraverso tutto il libello Dante si presenta nelle veci di un lettore di se stesso e delle proprie poesie, ma allo stesso tempo parla di varie persone che hanno letto queste sue poesie, e spiega come lui avrebbe voluto determinare la loro comprensione (o meno). Questa mia lettura dei lettori e delle letture di Dante, la farò *in primis* tramite una disamina dell'uso di un gruppo di parole-chiave,⁸ che spiccano attraverso tutto il corso del

7 Il testo dal quale sono tolte tutte le citazioni qui riportate, è Dante Alighieri, *Vita nuova*, a cura da Pirovano, Donato, in: Id., *Opere di Dante* 1, 1, *Vita Nuova – Rime*, a cura di Pirovano, Donato e Grimaldi, Marco, introd. di Malato, Enrico, Roma 2015. Talvolta ho messo io in corsivo parole e frasi alle quali voglio dare un' enfasi speciale. Noto per inciso che per quanto riguarda il testo ho seguito l'adozione della vecchia divisione in capitoli da Barbi ancora usata da Pirovano, in parte per comodità (rimane il modo di citare più comune e perciò più accessibile, nonostante la validità delle critiche fatte a quella divisione arbitraria da parte di Gorni, Guglielmo, «Paragrafi» e titolo della «Vita Nova», in: Id., *Dante prima della «Commedia»*, Firenze 2001, pp. 111–132, saggio apparso prima nel 1995; e si veda anche Cervigni, Dino, *Introduction*, in: Dante Alighieri, *Vita Nuova*, a cura, introd. e trad. di Cervigni, Dino S. e Vasta, Edward, Notre Dame 1995, pp. 26–27 et passim, in parte perché non ho ancora trovato un'alternativa soddisfacente. Invece, ho adottato il cambiamento del titolo da «Vita nuova» in «Vita nova» proposta dallo stesso Gorni, «Paragrafi».

8 In passato ho studiato altri testi in questo modo. Per le parole *autore/auctor* e *autorità/auctoritas*, si vedano Ascoli, *Dante e l'invenzione* (nota 1), cap. 1, sezz. i–ii; cap. 2; e Id., *Worthy of Faith?* (nota 2). Per la parola *fede* si vedano, Id., *Faith as Cover-Up: Ariosto's «Orlando furioso»*, canto 21, and *Machiavellian Ethics*, in: *I Tatti Studies: Essays in the Renaissance* 8, 1999 [2000], pp. 135–170; e Id., *Fede e riscrittura: il Furioso del 1532*, in: *Rinascimento*, series 2, 43 (2003), pp. 93–130. Per la parola *voto* si vede, Id., *Il sepolcro liberato: Tasso e la morte epica*, in: *Atti del Convegno Torquato Tasso, 1595–1995*, 1, a cura di Venturi, Gianni, Firenze 1999. Per il concetto delle «parole-chiave», sono stato influenzato dal saggio classico di Williams, Raymond, *Key Words: A Vocabulary of Culture and Society*, Revised Edition, New York 1983, 1^a ed. 1976. Saggi che tentano di applicare in qualche modo questo esempio al Rinascimento si trovano in Greene, Roland, *Five Words: Critical Semantics in the Age of Shakespeare and Cervantes*, Chicago 2013; Mac Carthy, Ita, *Renaissance Keywords*, New York/Oxfordshire 2013. Esempi importanti di come studiare gli incroci complessi tra una filologia delle parole-chiave e la storia della cultura e delle idee, si trovano in Green, Richard, *A Crisis of Truth: Literature and Law in Ricardian England*, Philadelphia 1999; Shagan, Ethan H., *The Birth of Modern Belief: Faith and Judgment from the Middle Ages to the Enlightenment*, Princeton 2018.

libello,⁹ con una notevole varietà di significati, e una tendenza evolutiva che rispecchia il carattere notoriamente prolettico di questo testo nell'*œuvre* dantesco. Si tratta difatti del verbo <intendere> e tutte le forme verbali e nominative derivate.¹⁰ In particolare, voglio concentrarmi sui riferimenti all'intendimento, cioè l'intenzione, dello scrittore, da una parte, e, dall'altra, all'intendimento, cioè la comprensione, del lettore del quale e al quale lo scrittore si rivolge. Farò vedere come, sia dal punto di vista quantitativo, che da quello della complessità semantica, il discorso dantesco sull'<intendimento>, in questi due sensi, indichi un'attenzione straordinariamente individualizzata e in ciò innovativa allo scambio comunicativo di significati.¹¹

Prima ancora di arrivare al problema specifico dell'<intendimento>, però, partiamo con una descrizione generale del *libello*, sia per ricordare ai <nostri> lettori alcune delle principali novità formali, di genere e tematiche che sono state già segnalate dalla critica precedente, sia per preparare il terreno per alcune delle osservazioni che farò in seguito sulla questione dell'intenzione autoriale vista in rapporto con l'interpretazione del suo testo da parte dei suoi lettori.

Nella storia dell'emergere della figura di Dante amante e scrittore,¹² in seno all'*œuvre* dantesco, la <Vita nova>, come si sa, rappresenta una svolta drammatica, con il passaggio dalle poesie singole e dagli scambi poetici con *dicitori in rima*

9 Alcuni studi della <Vita nova> hanno già preso in esame alcune parole-chiave. Spiccano in particolare le pagine di Charles Singleton sulle parole <immaginazione> e <visione> e pure <aprire> (An Essay on the <Vita nova>, Baltimore 1977 [la pubblicazione: 1949], pp. 13-15, 47-48); quelle di Robert Hollander su <trattare> e <trattato> (<Vita Nuova>: Dante's Perceptions of Beatrice, in: Id., Studi su Dante, Ravenna 1980, pp. 27-28); e, sull'importanza della parola <divisione>, quelle di D'Andrea, Antonio, La struttura della <Vita Nuova>: la divisione delle rime, in: Yearbook of Italian Studies IV (1980), pp. 13-40, in particolare, pp. 20-21, e di Stillinger, Thomas C., The Song of Troilus: Lyric Authority in the Medieval Book, Philadelphia 1992, cap. 3.

10 Risulta strano che la frequenza, la varietà, e l'importanza degli usi di <intendere> non siano state considerate, se non in pochi casi, e quasi sempre in rapporto all'uso iniziale della parola <intendimento>, per indagare la natura delle intenzioni dantesche nello scrivere il libello. Penso come esempi notevoli, a Noferi, Rilettura (nota 3), pp. 76-77; Durling, Robert M. e Martinez, Ronald L., Time and the Crystal: Studies in Dante's <Rime Petrose>, Berkeley 1990, pp. 64-65; Pinto, Raffaele, Dante e le origini della cultura letteraria moderna, Paris 1994, p. 120. Per altra bibliografia in tema, si veda Ascoli, Dante e l'invenzione (nota 1), p. 154, n. 37.

11 Nel <De vulgari eloquentia>, I iii, Dante dà, come si sa, la sua definizione di come gli esseri umani riescono a comunicare la diversità dei loro pensieri tra di loro. Anche in quel testo il problema della specificità delle <intenzioni> di un individuo viene affrontato, da altra angolatura (Ascoli, Dante e l'invenzione [nota 1], cap. 3, sez. iii). Comunque, nella <Vita nova>, viene drammatizzato da una prospettiva, per così dire, esistenziale, quella di Dante stesso.

12 La <Vita nova> è stata vista troppo spesso come punto di partenza in una sequenza ideale creativa che comprende tappe intermedie quali il <Convivio> e il <De Vulgari Eloquentia> e raggiunge il suo culmine nel <poema sacro>. Così facendo si è spesso perso di vista il fatto che il libello si presenta consapevolmente come il punto di arrivo di un apprendistato poetico, di un'evoluzione creativa. Si veda anche la nota sulla tecnica della palinodia qui sotto (nota 16). Riprenderò brevemente la questione delle implicazioni del mio discorso per le opere successive alla fine del saggio (si vedano pure le note 20, 49, 50).

contemporanei, quali Dante da Maiano e Guido Cavalcanti, all'idea di un macro-testo dove si mettono in dialogo versi e prosa, aggiungendo notevoli elementi di narrativa autobiografica che congiungono e ordinano le poesie stesse con esplicite riflessioni meta-letterarie, sulle motivazioni dello scrittore nel raccoglierle, narrare le circostanze nelle quali sono state scritte, e commentarle.¹³ La più grande innovazione formale dantesca, studiattissima, rispetto ai suoi scritti precedenti, riguarda il fatto che le poesie sono incorniciate da due tipi di prosa.¹⁴ Prima ci sono le cosiddette *ragioni*, che narrano le circostanze della loro composizione, dal punto di vista sia dell'amore di Dante per Beatrice, sia del suo apprendistato poetico attraverso il quale tentava di precisare la natura, l'oggetto, e gli effetti di quell'amore. Poi ci sono le *divisioni* che definiscono l'organizzazione formale di quasi tutte le poesie.¹⁵ Come vedremo, questi aspetti <prosastici>, sia narrativi che analitici, contribuiscono, fra l'altro, a mostrare quanto importava e quanto ora, nel <presente> della

-
- 13 Come è stato rilevato da De Robertis, Domenico, *Il libro della <Vita Nuova>*, Firenze 1970, 2^a ed. ampliata; Id., *Introduzione e Commento alla <Vita Nuova>*, in: Dante Alighieri, *Opere minori*, I, 1, a cura di Id. e Contini, Gianfranco, Milano/Napoli 1984; e, dello stesso De Robertis, Domenico, *Introduzione*, II, 1 e 2, in: Dante Alighieri, *Rime*, a sua cura, Firenze 2002, alcune di queste poesie sono state addirittura riscritte per meglio quadrare con le nuove intenzioni di Dante nella composizione del libello. E anche quando si può verificare che sono rimaste intatte (cosa che non si può fare nella maggioranza dei casi, mancando gli originali), come vedremo, e come Dante stesso rileva di tanto in tanto, l'aggiunta della prosa spesso rivela significati diversi da quelli che le poesie da sole sembrano promettere. Su quest'ultimo punto, si vedano Barolini, Teodolinda, *Editing Dante's <Rime> and Italian Cultural History: Dante, Boccaccio, Petrarca...* Barbi, Contini, Foster-Boyde, in: Ead., *Dante and the Origins of Italian Literary Culture*, New York 2006, questo saggio prima pubblicato nel 2004, pp. 245–278; Gragnolati, *Authorship and Performance* (nota 2), pp. 129–131 et passim.
- 14 I capiscuola, per così dire, delle discussioni recenti di questo problema sono Singleton (nota 9), cap. 2 e De Robertis, *Il libro della <Vita Nuova>* (nota 13). In seguito molti critici hanno esplorato aspetti delle novità formali che si prestano anche a conferire <autorità> a Dante poeta e prosatore. Tra questi spiccano i tanti e preziosi scritti di M. Picone, che sono raccolti nei capitoli finali (capp. 9–11) del suo *Percorsi della lirica Duecentesca*, Firenze 2003. Nonostante il valore indubbio dei suoi contributi, tuttavia, mi sembra che là dove io e altri vediamo problemi e domande, lui vede soluzioni, a volte riduttive. In particolare, il suo concetto portante dell'*auctoritas* dantesca accetta come premessa il significato comune (e parzialmente anacronistico) di questa parola, processo che spero di aver dimostrato inadeguato in altri testi miei. Altri studiosi che hanno avuto un impatto sul mio pensiero riguardo alla <Vita nova> sono Harrison, Robert P., *The Body of Beatrice*, Baltimore 1988, pp. 54–65; Stillinger (nota 9), capp. 2–3; Cristaldi, Sergio, *La <Vita Nuova> e la restituzione del narrare*, Messina 1994; Pinto (nota 10); Holmes, Olivia, *Assembling the Lyric Self: Authorship from Troubadour Song to Italian Poetry Book*, Minneapolis 2000. Una rassegna dei contributi più recenti sul tema della costruzione dell'autorità nella <Vita nova> si trova in Barański, Zygmunt, «Lascio cotal trattato ad altro chiosatore»: Form, Literature and Exegesis in Dante's <Vita Nuova>, in: *Dantean Dialogues: Engaging with the Legacy of Amilcare Iannucci*, a cura di Kilgour, Maggie e Lombardi, Elena F., Toronto 2013, pp. 1–40, che però a volte sembra sottovalutare le conquiste della tradizione critica precedente.
- 15 Per uno sguardo più dettagliato sulle <divisioni> e le <ragioni> con bibliografia ampia, si veda Ascoli, *Dante e l'invenzione* (nota 1), cap. 4, sez. ii, pp. 145–150 e nn.

scrittura, importa a Dante, non soltanto per realizzare le sue intenzioni ideali nella composizione delle singole poesie, ma pure a controllare e manipolare il modo in cui esse vengono interpretate dai loro diversi lettori ipotetici, sia nel primo momento di scrittura, sia nel contesto della loro collocazione in seno alla «Vita nova». In questo modo, nel suo insieme la «Vita nova» mette in opera la struttura della «palinodia», ovvero *retractatio*, che diventa un'arma fondamentale nell'arsenale retorico di Dante, soprattutto nella «Commedia».¹⁶

La «Vita nova» allora è un'opera ibrida: un'antologia di poesie e un commento in prosa su quelle poesie e sulla vita del poeta che le compose, scritto da lui stesso. Da un certo punto vista, il libello, per quanto innovativo visto in seno all'*œuvre* dantesco, sembra un'opera assolutamente coerente con la cultura della sua epoca. Dante imita un fatto basilare della cultura testuale medioevale, cioè che i libri autorevoli – in particolare la Bibbia e i testi filosofici e letterari antichi – sono quasi sempre accompagnati da commenti esegetici. Ma in quello stesso momento in cui si volge alla tradizione, egli fa qualcosa di inaudito, o quasi:

- 1) scrive un commento a liriche amorose, fatto già di per sé poco comune, facendolo nella «volgar lingua», cosa che, secondo ciò che l'autore stesso afferma nel «Convivio», non era mai stato fatto prima;¹⁷
- 2) e lo fa per la prima volta, anche se facciamo eccezione dovuta, ma parziale, per le *vidas* e *razos* o per il commento di Brunetto Latini alla «Rettorica» di Cicerone, poiché è senz'altro vero che precedenti della complessità e della sistematicità della «Vita nova» non ci sono;¹⁸
- 3) attribuisce così a se stesso in quanto poeta la posizione strutturale dell'*auctor* classico e/o biblico,¹⁹ ossia colui che è, stando alla definizione principale che

16 Per la questione della palinodia in Dante, con bibliografia pertinente, si veda Ascoli, Dante e l'invenzione (nota 1), cap. 2, sez. ii, p. 145, n. 11 (per quanto riguarda la «Vita nova») e cap. 6, Palinodia e storia (per l'uso del tropo attraverso tutta la carriera dantesca). Altre riflessioni che affrontano la natura palinodica dell'assunto dantesco nella «VN», si trovano in Barolini, Teodolinda, Dante's Poets: Textuality and Truth in the «Comedy», Princeton 1984, pp. 14–17; Roberto Leporatti, Io spero di dicer di lei quello che mai non fue detto d'alcuna (V.N. XLII, 2): La «Vita Nuova» come retractio della poesia giovanile di Dante in funzione della «Commedia», in: «La gloriosa donna della mente»: A Commentary on the «Vita Nuova», a cura di Moleta, Vincent, Firenze 1994, pp. 249–291.

17 Convivio, libro 1, cap. ix, par. 10.

18 Di questa struttura complessa, nonostante diversi tentativi, non si è mai riusciti a rintracciare in modo convincente un solo modello precedente, mentre al tempo stesso, per un lettore dotto contemporaneo avrebbe suggerito tutt'una gamma di modelli, che vanno dai commenti ai testi classici pagani, dai commentarii alla Bibbia alle raccolte di poesie volgari, e così via. Faccio una rassegna di questi vari tentativi in Dante e l'invenzione (nota 1), cap. 2, sez. ii, pp. 146–151, e nn.

19 Questo processo ho descritto da altre angolature e con enfasi diversa nel mio Dante e l'invenzione (nota 1), cap. 2, sez. ii.

darà della parola <autore> nel <Convivio> (iv.vi), « degno di fede e d'obedienza », ²⁰ titolo al quale un moderno per definizione non avrebbe nessun diritto; ²¹

4) impiega la forma dell'auto-commento, capovolgendo così la gerarchia che separa *auctor* antico da *scriba*, *compiler* e *commentator* moderni (adottando le ben note categorie di Bonaventura), ²² e così allo stesso tempo almeno parzialmente mettendo in eclisse la distinzione fondamentale tra autore e lettore e, come vedremo, dando implicitamente una definizione davvero nuova alla domanda foucauldiana « che cos'è un autore ? ». ²³

Allora, l'importanza di questo aspetto meta-letterario della <Vita nova>, cioè lo sdoppiamento di autore e lettore, si può facilmente dedurre dal contesto storico, e dalle opere successive, a partire dal <Convivio>, dove Dante affronta questi problemi in modo più esplicito. Tuttavia, nel testo stesso del libello non sembra che lo si affronti in modo diretto, se non in pochi casi eccezionali dei quali parlerò più avanti. Sarà perciò un compito in più di questo mio intervento dare un rilievo particolare alla differenza e eventuale convergenza tra i riferimenti all'intendimento (dello scrittore e dei lettori) delle poesie singole, e quelli all'intendimento (soprattutto con riferimento alle intenzioni dello scrittore) del libello stesso.

20 Per le mie letture del <Convivio>, visto in rapporto alla questione del binomio autore-lettore, si vedano ancora Ascoli, Dante e l'invenzione (nota 1), capp. 2 e 4; Id., Tradurre l'allegoria: <Convivio> 2.11, in: Dante Oggi. Critica del Testo XIV/3, 1 (2011), a cura di Boitani, Piero e Antonelli, Roberto, pp. 153-175; Id., « Ponete mente almeno come io son bella »: Prose and Poetry, <pane> and <vivanda>, Goodness and Beauty, in <Convivio> 1, in: Dante's <Convivio>: Or, How to Restart a Career in Exile, a cura di Meier, Franziska, Bern 2018, pp. 115-144.

21 Nonostante questo saggio tratti del ruolo chiave della <Vita nova> in un tale processo di [auto-] autorizzazione, su due punti cruciali devo insistere sin dall'inizio. Prima, a differenza del <Convivio>, le parole *autore* e *autorità* non appaiono da nessuna parte nel libello. In secondo luogo, parlare di Dante <agens> (personaggio) e <auctor> (scrittore) della <Vita nova>, ricalcando la terminologia di F. Mazzoni quindi sigillata dall'autorità di G. Contini, e seguito poi da tantissimi, ha creato e continua a creare confusione riguardo al ruolo preliminare che il libello ha nella carriera dantesca, e i limiti che lì si manifestano nell'accostarsi all'autorità dei classici della tradizione Greco-latina, nonché a quella degli autori <umani> della Bibbia. Per la questione del termine <agens> (preso dalle ECG, par. 14), si vedano Mazzoni, Francesco, L'Epistola a Cangrande, Rendiconti della Accademia Nazionale dei Lincei. Classe di Scienze morali, storiche e filologiche, Ser. 8, 10 (1955), pp. 157-198; Contini, Gianfranco, Dante come personaggio-poeta della <Commedia>, in: Id., Un'idea di Dante, Torino 1976, prima pubblicazione di questo saggio: 1957, pp. 33-62, specie pp. 39-40; Ascoli, Access to Authority (nota 3), pp. 336-338 e nn. Esempio insigne del riuso continuo dell'opposizione storicamente inaccettabile di *agens/auctor* si trova pure nelle note all'edizione critica citata in questo saggio (si veda la nota 7 qui sopra).

22 La definizione dell'autore presso S. Bonaventura, spesso citato dagli studiosi, si trova nel suo commento alle <Sententiae> di Pietro Lombardo, proemio al libro primo, *quaestio* 4.

23 Per l'utilità e i limiti del modello fornito da Michel Foucault per lo studio dell'autore nel medioevo e in Dante, si veda Ascoli, Dante e l'invenzione (nota 1), cap. 1, sez. iii, pp. 19-23.

Ora volgiamo la nostra attenzione a una lettura dettagliata del libello e al linguaggio dell'«intendere», che vedremo evolvere in modo notevole attraverso tutto il suo arco narrativo. La «Vita nova» comincia, come bene si sa, con un atto di lettura di un libro metaforico:

In quella parte del libro de la mia memoria dinanzi a la quale poco si potrebbe leggere, si trova una rubrica la qual dice: *Incipit vita nova*. Sotto la qual rubrica io trovo scritte le parole le quali è mio *intendimento* d'assemblare in questo libello; e se non tutte, almeno la loro sentenza. (cap. 1)

Lettore del testo interno e anteriore delle proprie esperienze, Dante rileva un proponimento di scriverne un altro esterno e «posteriore» (cioè, scritto dalla prospettiva di un «presente» rispetto a tutti gli eventi trattati),²⁴ un «libello», che possa essere letto da altri. L'atto di passare da lettore a scrittore si segnala – ma non si spiega – con una parola cruciale per la comprensione del nostro problema: «intendimento», a significare un'intenzionalità consapevole. Come ho già suggerito, scopriremo che attorno a questa parola (e al verbo «intendere») gravita la dialettica di scrittore/lettore in tutta la «Vita nova».²⁵

Fermiamoci un attimo, per notare quanto la *vexata questio* del *libro della memoria*, influisca sul nostro tema.²⁶ Sembra pacifico che l'io che scrive si presenti quale *scriba* del libro, oppure *compiler*, in quanto fa una scelta e un riassunto dei contenuti più importanti, cioè la «sentenza» (ma forse è anche *commentator* che inter-

24 Per un'analisi chiara delle molteplici temporalità della «Vita nova», si veda Noferi, Rilettura (nota 3), pp. 72–78.

25 Forme nominative e verbali del vocabolo «intendere» si trovano in totale 65 volte nel testo, nei seguenti luoghi (secondo capitolo e paragrafo): 1.1; 3.3 [2]; 5.2; 5.4; 7.2; 7.7 [2]; 8.3; 8.12; 10.12; 12.8; 12.12 (v. 20); 12.17; 13.2; 14.8; 18.4; 18.7; 19.8 (v. 23); 19.11 (v. 46); 19.15 [2]; 19.16; 19.21; 19.22 [3]; 21.7 [2]; 22.7; 23.13; 23.18 (v. 17); 25.3; 25.6 [2]; 25.10; 26.4 [2]; 26.7 (v. 11); 26.8; 28.2; 29.2; 29.3 [2]; 30.2 [2]; 30.3; 32.3; 32.4; 32.5 (v. 1); 33.1; 38.5; 39.5; 40.4; 40.6 [2]; 40.9 (v. 8); 41.1; 41.6; 41.7 [3]; 41.9; 41.10 (v. 10); 41.12 (v. 14). La stragrande maggioranza di questi usi fanno riferimento all'atto di scrivere e/o a quello di comprendere (o no) ciò che è scritto. Una minoranza invece riguarda la comprensione del personaggio Dante e/o di alcuni suoi interlocutori in seno al racconto fornito nelle «ragioni».

26 Per la tradizione del «libro della memoria» nel Medioevo e nel Rinascimento, si veda Yates, Frances E., *The Book of Memory*, Chicago 1966; Carruthers, Mary J., *The Book of Memory: A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge 2008, 2ª edizione; prima edizione 1990; Bolzoni, Lina, *La stanza della memoria: modelli letterari e iconografi dell'età della stampa*, Torino 1995. Per il tema della memoria in Dante, e nella «Vita nova», si vedano, per prima Singleton (nota 9), cap. 2; De Robertis, *Il libro della «Vita Nuova»* (nota 13), cap. 7; Fenzi, Enrico, *Il libro della memoria*, in: *Dante in lettura*, a cura di De Matteis, Giuseppe, Ravenna 2005. Recentemente Barański (nota 14), pp. 17–21, sviluppa un'intuizione di G. Brugnoli, identificando una nuova e attendibile fonte biblica e agostiniana per la metafora. La mia percezione del problema della memoria in Dante deriva da Mazzotta, Giuseppe, *Dante, Poet of the Desert*, Princeton 1979, pp. 260–267; cfr. Ascoli, Albert Russell, *Petrarch's Middle Age: Memory, Imagination and History, and «The Ascent of Mt. Ventoux»*, in: Id., *A Local Habitation and a Name: Imagining Histories in the Italian Renaissance*, New York 2011, cap. 1.

preta, in quanto ne estrae il significato: certamente si presenterà quale *commentator* appena aggiunge la *divisio* del primo sonetto). Ma quali sono i contenuti di quel libro?²⁷ E fino a che punto si può dire che il libello sia nel suo insieme trascrizione di quello? Nel *libro della memoria* ci sono sicuramente narrati i sentimenti e le azioni passate della persona che ora scrive. E possiamo anche supporre, credo, che tra quelle azioni sia compreso anche l'atto di scrivere delle poesie che vengono trascritte nel libello. Ma qui arriviamo a una considerazione più difficile: se il libello è la trascrizione dei contenuti del libro della memoria, quest'ultimo dovrebbe contenere pure la prosa, sia le ragioni sia le divisioni: oppure no? È un bel problema, perché non avrebbe molto senso che fossero già scritti gli elementi prosaici, come sono scritti quelli poetici, in quanto sembrano rappresentare una prospettiva del <presente di scrittura>? E perché, come vedremo, dare significati nuovi ad alcuni degli scritti e eventi che sono inclusi nella memoria di Dante?

E c'è al contempo un'altro problema, quello della temporalità del libello in quanto trascrizione del *libro della memoria*, che arriva, si potrebbe supporre, al <presente della scrittura> stesso, o poco prima, in chiusura. Come vedremo, però, un tale presupposto, che tenta di proiettare l'<intendimento> dello scrittore-lettore articolato dal primo capitolo fino alla fine, non tiene nessun conto del capitolo finale.

Accantonando per il momento quest'ultima considerazione, forse la cosa più sensata sarebbe quella di dire che le *ragioni* sono proprio quella *sentenzia* digesta di eventi interni e esterni che spiegano le occasioni che hanno suscitato e motivato la scrittura di poesie singole da parte dell'io dantesco, processo che molto spesso ha il suo culmine nella frase <io propuosi di fare, o di dire, o di scrivere, o parole, o un sonetto, o una canzone, o una ballata> (su 31 poesie, ben 22 son introdotte con una formula di questo tipo),²⁸ indicando, di nuovo, una forte intenzionalità autoriale. Da questa stessa prospettiva, le divisioni, anziché fornire un'interpretazione retrospettiva e esterna, potrebbero essere tese a rispecchiare le intenzioni originali formali-compositive del <dicitore in rima> come si sono concretizzate nella scrittura della poesia, valide tanto ora nel momento della nostra lettura quanto al tempo in cui era stata scritta. Comunque, va ribadito che almeno in partenza non è affatto chiaro in che senso <l'intendimento> di Dante nella <Vita nova> comprenda e giusti-

27 Di recente Barański (nota 14), p. 22, ha riproposto questa stessa domanda, con una risposta diversa dalla mia.

28 Si vedano i capitoli 3, 7, 8, 12, 14, 15, 20, 22, 23, 24, 26 [2], 27, 31, 32, 35, 37, 39, 40, 41. In due casi (capp. 8 e 22), Dante si propone di scrivere due poesie; in altri sette casi (capp. 13, 16, 19, 21, 34, 36, 38) usa una formula affine, secondo la quale gli viene o sopraggiunge la <volontà> di scrivere una poesia. Nel capitolo 18, Dante dice, a proposito del cambiamento delle sue intenzioni poetiche *tout court*: *propuosi di prendere come materia del mio parlare sempre mai quello che fosse loda di questa gentilissima* (par. 9). Solo due sono i casi nei quali non c'è nessun'espressione di intenzionalità autoriale (capp. 9 e 33). Le forme verbali di <proporre> si trovano nei seguenti luoghi nel testo: 3.9 [2]; 7.2; 8.2; 12.9; 14.3; 14.10 [2]; 15.3; 19.9; 20.2; 22.7; 23.16; 24.6; 26.9; 27.2; 31.1; 32.3; 35.4; 37.3; 39.6; 40.5; 41.1; 42.1. Le forme nominative <proposito> e <prononimento> si trovano a 10.12; 12.1; 14.4; 28.1; 28.2 [2]; 28.3.

fichi la sua struttura ibrida di poesia e di due tipi diversi di prosa (quello narrativo e quello analitico).

Nelle pagine che seguono, vedremo una distribuzione dei vocaboli che ci interessano che comprende molti dei momenti-chiave nella narrativa della <Vita nova>. Cominciamo dalla prima poesia del libro, <A ciascun'alma presa>, che segnala il *début* poetico di Dante, in quanto, dopo aver affermato di aver già veduto per sé medesimo l'arte del dire parole per rima ecc., esige in seno al sonetto stesso risposte interpretative (in forma poetica) di «famosi trovatori in quel tempo» (cap. 3, par. 9), per poi notare che «lo verace giudizio del detto sogno non fue veduto allora per alcuno» anche se al momento della scrittura/lettura del macrotesto il suo significato «è manifestissimo a li piú semplici» (cap. 3, par. 15).

La dinamica del rapporto poeta-lettore che gira attorno a questa poesia è molto complessa.²⁹ Il motivo che Dante fornisce per avere scritto la poesia e poi per averla mandata ai *famosi trovatori* è di mostrare la sua perizia nell'arte poetica, e così, si suppone, di entrare anche lui a far parte di questa comunità poetica. E in questo senso sembra che sia riuscito a realizzare il suo proposito, soprattutto perchè porta all'amicizia con Guido Cavalcanti che, si vedrà, viene a condividere, e forse pure a costruire, in parte quell'«intendimento» che genera il macrotesto.³⁰ Per quanto riguarda il contenuto del sonetto, però, non è ancora chiaro cosa Dante intendeva allora comunicare. I poeti-lettori, compreso Cavalcanti, non capirono il significato del sogno che Dante racconta. Non è neanche chiaro se Dante stesso lo capì in quel momento. E invece nel «presente della scrittura» tutti i possibili lettori, compreso ovviamente l'autore, possono capirlo. A questo punto, non è il poeta che determina in modo intenzionale il significato di ciò che scrive, ma solo il passare del tempo.

Inoltre, notiamo che Dante, nel terzo capitolo, non offre una qualunque spiegazione del fatto che, insieme con la narrazione sia dell'antefatto che viene tradotto in poesia sia delle circostanze della circolazione di quella poesia, ci mette anche una breve *divisione* in due parti. Spiega tante cose: ma non il come e perchè delle spiegazioni. (Resta la possibilità ovviamente che facciano parte implicita di quell'intendimento generale di trascrizione dal libro della memoria, che contiene, si potrebbe ipotizzare, anche le intenzioni che hanno informato la scrittura di questa e delle altre poesie che vengono dopo).

29 Non potrò citare i tantissimi interventi critici che riguardano questo capitolo, ma devo menzionare l'importanza che ha avuto per me la discussione di Stillinger (nota 9), pp. 44-51.

30 È stato rilevatissimo il ruolo di Cavalcanti nella <Vita nova>, e non intendo entrare nelle varie polemiche che circondano questa figura, che sarebbe una distrazione rispetto alla questione affrontata. In questo saggio, invece, faccio riferimento al ruolo per così dire «strutturale» che Guido ha nella tipologia di lettori che Dante costruisce, quale sosia di Dante stesso come scrittore e lettore, che ha «intendimento» o meno delle poesie singole e del libello nel suo insieme in tutt'e due i sensi qui studiati. Si veda pure Ascoli, *Dante e l'invenzione* (nota 1), cap. 2, sez. iv, pp. 153-156, specie pp. 155-156, n. 39.

Negli episodi che vengono subito dopo, quello della prima «donna schermo» e quello della giovane donna morta (capp. 5–8), Dante sembra disposto a sviluppare ulteriormente il perché del libello, ora nei termini della sua intenzione autoriale. Della «donna schermo» dice:

Con questa donna mi celai alquanti anni e mesi, e per più fare credente altrui, feci per lei certe cosette per rima, le quali non è mio *intendimento* di scrivere qui, se non in quanto facesse a trattare di quella gentilissima Beatrice; e però le lascerò tutte, salvo che alcuna cosa ne scriverò che par che sia loda di lei. (cap. 5, par. 4).

L'intenzione dello scrittore del libro abbiamo visto che fin qui riguardava esclusivamente gli eventi autobiografici che verranno narrati (cap. 2, par. 10). E qui invece impariamo per la prima volta che è pure esclusiva nella selezione delle poesie giovanili che verranno copiate, nel senso che saranno esclusi tutti gli scritti che non hanno a che fare con Beatrice. Come conseguenza, si capisce che, anche in questo caso, il significato dei suoi scritti non era stato compreso al momento della composizione, proprio perché si serviva intenzionalmente delle poesie, come della donna che ne era apparentemente il soggetto, per nascondere, e non per rivelare, la verità.³¹ Da questo fatto si può allora inferire che l'aggiunta delle ragioni serve a chiarire le intenzioni originarie nascoste e a far corrispondere il significato voluto dal poeta a quello percepito dal lettore. Non escludiamo comunque la possibilità, rilevata per esempio da Manuele Gragnolati, che le intenzioni che Dante ora attribuisce alla scrittura iniziale non erano quelle originali, ma invece sono proiezioni *post hoc* per creare una narrativa del tutto nuova.³²

Questo punto viene rafforzato da una serie di quattro riferimenti all'*intendimento* o *proposito* (come intenzionalità) dello scrittore delle poesie, che comprende anche il desiderio di nascondere le sue vere intenzioni al pubblico del tempo in cui erano state scritte, e due all'*intendimento* (come comprensione) di un non specificato lettore privilegiato che riesce a scoprire le vere intenzioni di Dante. Della prima «donna schermo» dice:

E pensando che se de la sua partita io non parlassi alquanto dolorosamente, le persone sarebbero accorte più tosto del mio nascondere, *propuosi* di farne alcuna lamentanza in un sonetto, lo quale io scriverò, acciò che la mia donna fue immediata cagione di certe parole che nel sonetto sono, *si come appare a chi lo 'ntende* (cap. 7, par.2)

Questo sonetto ha due parti principali: che ne la prima *intendo chiamare li fedeli d'Amore* [...]. Ne la seconda narro là ove Amore m'avea posto, *con altro intendimento che l'estreme parti del sonetto non mostrano* (cap. 7, par. 7)

Mentre nel capitolo seguente si sofferma sul caso di una giovane donna morta, e scrive nella «ragione» che introduce due sonetti che parlano di lei:

31 Sull'intenzione di ingannare i lettori come motivo fondamentale della «Vita nova», si veda Noferi, Rilettura (nota 3), p. 76.

32 Gragnolati, Authorship and Performance (nota 2), pp. 134–136.

[...] piangendo *mi propuosi* di dire alquante parole de la sua morte, in guiderdone di ciò che alcuna fiata l'avea veduta con la mia donna. [3] E di ciò toccai alcuna cosa nell'ultima parte de le parole ched io ne dissi, *sí come appare manifestamente a chi lo 'ntende*. (cap. 8, par. 2-3)

E poi nella divisione del secondo sonetto («Morte villana») scrive:

Questo sonetto si divide in quattro parti: ne la prima parte chiamo la Morte per certi suoi nomi propi; [...] ne la quarta mi volgo a parlare a indifinita persona, *avvegna che quanto al mio intendimento sia diffinita*. (cap. 8, par. 12)

Notiamo in particolare degli aspetti importanti del modo in cui Dante distingue tra i possibili suoi lettori e il modo in cui «intendono» o meno le sue intenzioni autoriali, sia nel passato della scrittura della poesia, sia nel «presente» della scrittura del libello. Nella prima citazione e nella terza fa riferimento a «chi [...] intende» il significato delle poesie, usando il tempo presente come se volesse indicare che anche qui quei significati intenzionali sono stati compresi soltanto nel momento presente in cui viene scritto, e poi letto, il libello. Nella seconda citazione e nella quarta, invece, sembra che ci siano degli equivoci sui destinatari privilegiati delle poesie. Questi «fedeli d'amore» sono gli stessi nel presente del libello ai quali Dante ha mandato «A ciascun'alma» nel passato? Saranno ugualmente incapaci di capire il vero significato della poesia, o sono tra i lettori privilegiati che intendono? E nella quarta citazione, chi è la persona *diffinita* alla quale Dante intendeva rivolgersi? Ed è una persona che *merta salute* o no (cap. 8, par. 11, v. 19), cioè che potrà vedere, o meno, la donna morta nel cielo quando morirà anch'essa?

I capitoli seguenti, da 9 a 16, narrano il congedo dall'uso delle poesie come modo di nascondere, secondo le regole dell'amore cortese, il vero oggetto dei sentimenti del poeta, e aprono una prima crisi nelle intenzioni dello scrittore. Scegliendo, su ordine del Dio di Amore, una seconda «donna schermo», Dante riesce soltanto a fare *sí* che Beatrice, che lo crede troppo audace nelle sue dichiarazioni di amore per quella, gli neghi la salute che gli aveva conferito la sua beatitudine. In altre parole, fallisce del tutto lo stratagemma di manipolare l'«intendimento» dei lettori, quando anche Beatrice, diventata lettrice, non riesce a capire le sue vere intenzioni nello scrivere (capp. 9-11).

Quello stesso Amore personificato poi, riconoscendo sbagliato il riuso della figura di una «donna schermo», adesso propone in una visione al suo fedele di scoprire i suoi veri sentimenti a Beatrice, facendolo, però, tramite una poesia e non *immediatamente, che non è degno* (cap. 12, par. 8). Come la poesia precedente (cap. 9), questa sembra rispecchiare meno le intenzioni di Dante che quelle del Dio di Amore che gli ha imposto le parole della ballata (cap. 13, par. 1: *dette le parole che Amore m'avea imposte a dire*). È qui, nella prima poesia indirizzata a Beatrice stessa, che per la prima volta il linguaggio dell'intendimento di una lettrice si trova non nella prosa ma tra i versi:

Madonna, quelli che mi manda a voi,
 quando vi piaccia, vole
 sed elli ha scusa, che la *m'intendiate* (cap. 12, par. 12, vv. 18–20)

Ed è anche la prima volta che, da una parte, la poesia richiede la piena comprensione di chi legge, e che, dall'altra, dà alla lettrice stessa il potere di capire o meno ciò che le viene detto (*quando vi piaccia*).

Questa forza conferita in seno alla poesia a Beatrice che legge, viene, in un certo senso, ripresa poi, nella figura di un lettore che mette in dubbio l'uso di Dante della seconda persona singolare quando parla alla sua ballata:

Potrebbe già l'uomo opporre contra me e dire che non sapesse a cui fosse lo mio parlare in seconda persona, però che la ballata non è altro che queste parole ched io parlo: e però dico che *questo dubbio lo 'ntendo solvere e dichiarire* in questo libello ancora in parte più dubbiosa: *e allora intenda qui chi qui dubita* [...] (cap. 12, par. 17)

Come vedremo quando arriviamo al passo analogo nel capitolo 25, e come il nostro stesso anticipa qui, l'idea che Dante senta la necessità di spiegare il suo modo di poetare a un lettore «indifinito», certamente maschio, che avrà dei dubbi, rappresenta il riconoscimento di un dialogo aperto tra intendimento come intenzionalità autoriale e intendimento, corretto o meno, del suo proposito da parte di chi legge. Vedremo, inoltre, che uno dei motivi per i quali Dante non vuole spiegarsi qui è che tale spiegazione comporterebbe il riconoscere pure il modo in cui nei capitoli da 9 a 12, attribuisce a un personaggio apparentemente esterno (cioè, Amore personificato) intenzioni che sono le proprie.³³

Notevole pure che nei quattro sonetti che seguono (capp. 13, 14, 15, 16), tutti indirizzati a Beatrice,³⁴ non si usi più il linguaggio esplicito dell'«intendere» in nessuno dei due sensi così frequenti nei capitoli precedenti. Una spia del perché di questo cambiamento si ha in «Tutti li miei penser», quando ammette che non sa più come e di che cosa parlare:

Ond'io non so da quale materia prenda;
 e vorrei dire, e non so ch'ì mi dica (cap. 13, par. 9, vv. 9–10)

In altre parole, c'è una specie di crisi del controllo intenzionale che lo scrittore aveva rivendicato a sé nei capitoli precedenti. Questa crisi si esprime in altra forma pure nel seguente capitolo, quello del «gabbo»:

Questo sonetto non divido in parti, però che la divisione non si fa se *non per aprire la sentenza* de la cosa divisa; onde con ciò sia cosa che *per la sua ragionata cagione assai*

33 In questo senso si vede già nel libello una critica, come quella rivolta a Francesca in «Inferno» v, dell'uso di Amore personificato come scusa di un comportamento che andrebbe attribuito alla persona innamorata stessa.

34 Nel capitolo 17, Dante parla di solo tre sonetti indirizzati a Beatrice. Detto questo, in «Tutti li miei penser» si legge che l'espressione «madonna la Pietà» (cap. 13, par. 9, v. 14), implica un'atteggiamento «sdegnoso» nei confronti di lei, ma il sonetto rappresenta come gli altri tre una descrizione dello suo stato di amante e fa da ponte tra la ballata del capitolo 12 e i tre sonetti seguenti.

sia manifesto, non ha mestiere di divisione. Vero è che tra le parole dove si manifesta la cagione di questo sonetto, si scrivono dubbiose parole, cioè quando dico che Amore uccide tutti li miei spiriti, e li visivi rimangono in vita, salvo che fuori de li strumenti loro; e questo dubbio è impossibile a risolvere a chi non fosse in simile grado fedele d'Amore; ed a coloro che vi sono è manifesto ciò che solverebbe le dubitose parole: e però non è bene a me di dichiarare cotale dubitazione, acciò che 'l mio parlare dichiarando sarebbe indarno, o vero di soperchio.

In questo caso, che riguarda un episodio in cui lo stato di Dante diventa oggetto non di pietà da parte di Beatrice ma di risate crudeli di lei e di altre donne, la poesia, secondo lui, non va divisa perchè, da una parte e fino a un certo punto, è comprensibile a tutti, e dall'altra, sarà chiara solo a chi ha provato amore. In ogni caso, il testo non richiede spiegazione – in effetti sia la lettrice che gabba, che il lettore maschile che sente anche lui esattamente ciò che sente Dante – rimangono fuori del controllo intenzionale del poeta. Dante riesce sì a manifestare la sua condizione e pure la persona che l'ha causata, ma non raggiunge lo scopo, che sarebbe «l'intenzione» di tale manifestazione, cioè di far sentire pietà a Beatrice quando capisce finalmente che è lei stessa l'oggetto amato. Pare che lei capisca allora, ma non «intende», perchè non dimostra la simpatia e/o empatia desiderata dallo scrittore-amante, anche in quanto non torna a salutarlo. Da notare, comunque, che, forse per la prima volta, c'è un'implicita coincidenza tra le lettrici/i lettori nel passato in cui è stata scritta la poesia e le lettrici nel presente del libello, nella misura in cui avrebbero, secondo Dante, tutti la stessa reazione secondo le loro capacità.

Ne risulta, comunque, che la «manifestazione» del vero oggetto del suo amore e la descrizione delle condizioni in cui si trova, nelle cinque poesie dei capitoli da 12 a 16, porta a una svolta drammatica nell'intendimento del poeta proprio tramite un secondo incontro con delle donne, alcune delle quali, apparentemente, riescono a superare il solo «gabbo», perchè «hanno intelletto d'amore» e perciò riescono a far capire al poeta che il fallimento delle sue intenzioni che erano consistite fino a quel momento nel non *dare ad intendere* ciò che voleva a un pubblico più largo dei soli *fedeli d'Amore*.

Tutto ciò prepara il terreno per una vera e propria crisi esplicita sia dell'intenzionalità dello scrittore delle poesie, sia dell'intendimento delle sue lettrici, in un episodio che tutti riconoscono fondamentale nella struttura del libello, che rivela una svolta decisiva nella storia autobiografica di Dante-poeta d'amore, che gli permette, a quanto pare, di superare l'impossibilità di entrare in rapporto comunicativo diretto con Beatrice. Si tratta dell'episodio (nel cap. 18) dell'incontro con le donne che esprimono perplessità, sia davanti all'incapacità dell'amante di tollerare la presenza dell'amata, sia davanti al suo modo di poetare. In particolare, una di loro ferma l'attenzione del poeta-amante sullo scarto evidente tra l'intenzione che Dante dice loro avrebbe dovuto guidarlo nelle sue composizioni, cioè tessere le lodi della sua donna, e il risultato empirico: *Se tu ne dicessi vero, quelle parole che tu n'hai dette in notificando la tua condizione, avrestú operate con altro intendimento* (cap.

18, par. 7), frase che, fra l'altro, offre una spiegazione retrospettiva del linguaggio dell'intendimento che stiamo seguendo, e che, almeno in parte, contraddice ciò che Dante ha detto prima.

Dante, che accoglie questa loro interpretazione come sua, risponde con la conversione a un nuovo *stilo della loda* che ha come primo prodotto esemplare « Donne ch'avete intelletto d'amore », canzone che sembra indirizzata a quelle stesse donne-lettrici dell'incontro appena raccontato, o almeno ad alcune di loro (ma non a Beatrice, la donna celebrata nella poesia). Notiamo in particolare che si tratta della prima volta (dal terzo capitolo fino a questo punto, eccezione fatta per l'incontro infelice con le donne che lo gabbano nel capitolo 14) che lo scrittore parla di un scambio empirico e diretto con chi legge le sue poesie, cosa che avviene sempre più spesso da ora in poi. E notiamo pure che qui Dante sembra attribuire alle donne una competenza critica che permette loro di distinguere tra le sue intenzioni dichiarate e l'esito contrario che risulta evidente, perfino a lui stesso, da una (ri-) lettura dei testi. In altre parole, l'intendimento delle donne-lettrici riesce a chiarire e a raddrizzare l'intenzionalità dello scrittore.³⁵

Questo cambiamento porta non soltanto alla scrittura della famosissima canzone,³⁶ ma anche alla divisione-esegesi di gran lunga più elaborata di tutto il libello, come dice lo stesso Dante: « Questa canzone, *acciò che sia meglio intesa*, la dividerò più artificiosamente che l'altre cose di sopra » (cap. 19, par. 15). Non sarebbe sbagliato spiegare questa sua cura interpretativa come l'espressione di una rinnovata volontà dello scrittore – davanti all'incomprensione precedente delle sue lettrici, e soprattutto di Beatrice stessa, e al proprio fallimento nel realizzare le sue intenzioni poetiche – di esercitare un controllo forte sul modo nel quale lui scriverà le poesie da ora in poi, e in cui verranno lette, specie la canzone stessa.³⁷

35 Per le donne lettrici della « Vita nova » e dei capitoli 18–19 in particolare, si vedano gli interventi importanti di Steinberg (nota 5), pp. 81–92 e soprattutto Lombardi, *Imagining the Woman Reader* (nota 2), pp. 60–77. Da tenere in mente, comunque, che se per Dante le donne possono diventare lettrici acute delle sue opere, e addirittura influire sul suo modo di poetare, non c'è ancora l'idea di una lettrice che diventa autrice, come c'è invece per alcuni dei lettori maschi.

36 Non mi sembra un caso che qui il verbo « intendere » appaia solo per la seconda volta in seno a una poesia, la prima essendo stata quella segnalata di sopra in « Ballata, i' voi » (cap. 13) dove sta per indicare la speranza nell'intendimento della sua condizione di amante attraverso la mediazione del testo stesso. Qui invece appare per due volte, in tutt'e due i casi, con Dio come soggetto e Beatrice come oggetto, la prima volta per indicare che Dio comprende il significato dei lei (v. 23: « che parla Dio, che di madonna intende »), l'altra per affermare le Sue intenzioni creative nell'averci dato questa creatura miracolosa (v. 46: « che Dio ne 'ntenda di far cosa nova »). Per la parola « inteso » usato Dante in « Convivio », libro 4, cap. 1, con riferimento a Dio, si veda Bruno Nardi, « Se la prima materia de li elementi era da Dio intesa », in: Id., *Dante e la cultura medievale*, nuova ed., a cura di Mazzantini, Paolo, Roma/Bari 1985, 1^a ed.: 1942, pp. 197–206. E per l'uso di « intendere » nella « Commedia » per indicare, indirettamente, le intenzioni del Creatore divino, si veda la nota 50 qui sotto.

37 L'enfasi che metto sull'intenzionalità della scrittura dantesca sembra essere contraddetta dal fatto che Dante dice che ha scritto ciò che gli era stato dettato da una forza esterna,

La conferma si ha alla fine della parte analitica, quando parla per esteso del rapporto che vuole stabilire con i lettori della <Vita nova> tramite l'uso delle divisioni:

Dico bene che, *a piú aprire lo 'ntendimento di questa canzone*, si converrebbe usare di piú minute divisioni; ma tuttavia chi non è di tanto ingegno che per queste che sono fatte *la possa intendere*, a me non dispiace se la mi lascia stare, ché certo *io temo d'aver a troppi comunicato lo suo intendimento* pur per queste divisioni che fatte sono, s'elli avvenisse che molti le potessero udire. (cap. 19, par. 22)

C'è qui, ovviamante, una vera e propria esplosione del linguaggio dell'«intendimento» nel doppio significato. Bisogna sottolineare che per Dante l'ideale situazione comunicativa tracciata qui, sta proprio nella coincidenza tra l'«intenzione» dello scrittore e l'*intendimento* di chi legge, col risultato che il vero significato del testo, di nuovo il suo «intendimento», descrive l'esito felice dell'atto comunicativo (si veda la nota 11 qui sopra), lasciando comunque spazio per interpretazioni ancora più raffinate da parte di lettori particolarmente acuti, non limitati, però, ai soli *fedeli d'amore*.³⁸

Sebbene Dante insista ad imporre l'interpretazione giusta a chi legge, almeno da parte di quelli/quelle che meritano di capire, rimane pure il dubbio che le interpretazioni di Dante-lettore di se stesso, elaborate nel «presente» della scrittura del *libello*, non corrispondano con esattezza alle sue intenzioni nei tempi passati, quando scrisse questa poesia e le altre che ora raccoglie. Ma non c'è nessun dubbio che lui voglia farci credere che lo facciano, né che questa volontà esplicita di imporre il suo «intendimento» ai suoi lettori o di continuare a nascondere ad alcuni di loro, non sia già significativa di per sé.

Detto questo, non sorprende molto quello che succede poco piú in là in un capitolo (quello venticinquesimo) che ho già discusso a lungo altrove,³⁹ cioè l'apparente digressione dove Dante risponde al dubbio di un bravo lettore ipotetico di fronte all'uso poetico della personificazione, dubbio e risposta come abbiamo visto già anticipati nel capitolo 12. Il problema affrontato sta nella rappresentazione poetica di Amore – in verità un *accidente in sostanza*, cioè un sentimento provato da una persona – quale «sostanza», cioè come un soggetto autonomo che agisce dall'esterno sulle persone. Questo brano sbocca in una storia giustificativa dei *dicatori in*

sovranaturale («la lingua quasi per se stessa mossa»). Che possa trattarsi, com'è stato spesso e giustamente rilevato dalla critica, di una possibile motivo di «rivelazione» che anticipa in qualche modo un famosissimo brano della «Commedia», non nego, tuttavia è da notare che l'analisi dettagliata della poesia nella «divisione» e il riferimento ripetuto alle intenzioni dell'autore in seno ad essa, ci spingono in direzione contraria. Che Dante sia capace di vivere una tale contraddizione non dovrebbe sorprendere i suoi lettori.

38 Tra questi si potrebbero includere due letture moderne: quella di Durling/Martinez (nota 10), pp. 53–70, e quella di Stillinger (nota 9), pp. 94–100.

39 Ascoli, Dante e l'invenzione (nota 1), cap. 4, sez. ii, pp. 156–163.

rima volgari che vengono accostati ai poeti classici specificatamente per l'uso che fanno del tropo della personificazione.⁴⁰

Ciò che importa qui è una precisazione che Dante fa per due volte, quando afferma che ciò che fu lecito per i poeti antichi lo dovrebbe essere pure per i *dicatori* in lingua volgare, e cioè che:

Dunque, se noi vedemo che li poeti hanno parlato a le cose inanimate, sí come se fossero sustanzie ed uomini; degno è 'l dicitore per rima di fare lo somigliante, ma non senza *ragione* alcuna, ma con *ragione* la quale poi sia possibile *d'aprire per prosa*. (cap. 25, par. 8).

E poi in chiusura del capitolo:

E acciò che non ne pigli alcuna baldanza persona grossa, dico che né li poete parlavano cosí *senza ragione*, né quelli che rimano deono parlare cosí non avendo alcuno *ragionamento* in loro di quello che dicono; però che grande vergogna sarebbe a colui che rimasse cose sotto vesta di figura o di colore rettorico, e poscia, domandato, non sapesse *denudare le sue parole* da cotale vesta, in guisa che avessero *verace intendimento*. (cap. 25, par. 10).

Qui, seguendo pure un sentiero indicato per la prima volta da Domenico De Robertis,⁴¹ dico che ci troviamo davanti a quello che costituisce la giustificazione implicita dell'uso nella <Vita nova> delle divisioni e, soprattutto, delle *ragioni* che <aprono per prosa> i motivi dell'uso apparentemente ingannevole del linguaggio poetico e per poi dimostrarne il *verace intendimento*. Detto altrimenti, il <dicitore> moderno o proto-moderno, lo stesso Dante, deve diventare interprete dei propri componimenti per mostrare l'intenzionalità significativa della propria arte, e di farla intendere in senso corretto ai suoi lettori. Allo stesso tempo, ci costringe a tornare indietro per scoprire il <vero intendimento> di quegli episodi in cui il narratore ha fatto parlare il Dio d'Amore come essere separato.

In questo modo, potrebbe sembrare che Dante finalmente si impadronisca del controllo assoluto del significato dei propri detti, togliendo a chi legge la possibilità di intenderli a modo suo. Non voglio dire ovviamente che questo controllo sia davvero totale o che le interpretazioni che Dante dà delle sue poesie siano sempre accurate e/o sufficienti; dico soltanto che egli insiste che vuole avere questo controllo, strategia che già lo distingue nettamente non soltanto dai suoi contempora-

40 Per l'uso cruciale del tropo della *prosopopeia* nella <Vita nova> com'è stato studiato dalla critica, si veda, Ascoli, Dante e l'invenzione (nota 1), p. 162, n. 50. Tra i critici che ho trovato particolarmente utili su questo argomento sono Harrison (nota 14), pp. 77-81; Martinez, Ronald L., Mourning Beatrice: The Rhetoric of Threnody in the <Vita nuova>, in: Modern language notes 113 (1998), pp. 1-29.

41 De Robertis, Il libro della <Vita Nuova> (nota 13), pp. 231-232; Id., Introduzione e Commento, (nota 13), p. 176. Si veda pure Tateo, Francesco, Questioni di poetica dantesca, Bari 1972, pp. 68-75, prima pubblicazione di questo saggio, 1970. Da notare nei brani citati l'uso ripetuto delle parole *ragione* e *ragionamento*.

nei ma pure dagli *auctores* classici che lasciarono *de facto* ai lettori successivi, e in particolare ai commentatori, il compito esegetico.⁴²

Al tempo stesso, e al contrario, è un capitolo che suggerisce che tra i suoi lettori ci sono quelli che sono capaci di interpretare, di intendere, le sue poesie e di <far intendere> ad altri, cioè di scrivere anche loro e di chiarire come lui le loro intenzioni nella scrittura. Da un certo punto di vista, allora, più Dante insiste sulla necessità di controllare l'«intendimento» dei lettori, più si capisce quanti tipi diversi di lettori ci sono e quante le risposte interpretative divergenti al suo testo ci possono essere. Non è un caso che in questo capitolo Dante alluda a ben quattro lettori diversi: oltre a Dante lettore di se stesso, nonché dei poeti classici che cita, ci sono le donne, che sono quelle per le quali si è prima cominciato a scrivere versi in volgare per renderli intelligibili a chi non sa leggere il latino (*volle fare intendere le sue poesie a donna*, e che ricordano senz'altro le donne interpellate in «Donne ch'avete»; una «persona grossa» non specificata (ma si pensa ad un uomo, che potrebbe anch'essere un poeta non bravo, tipo Guittone) contro la quale Dante si difende «denudando» le sue parole perché abbiano *verace intendimento*; un'altra persona non specificata *degnà di dichiararle ogni dubitazione* circa il dubbio a cui Dante qui risponde; e infine il suo *primo amico*, Cavalcanti, che condivide il suo disprezzo per quelli che *rimano stoltamente*. I primi due sono lettori della poesia; il secondo e il terzo sono versioni in malo e in bono del lettore che provoca Dante a spiegarsi, cioè a scrivere la prosa del libello; l'ultimo è Cavalcanti, con il quale in qualche modo condivide il progetto sia di scrivere poesia in volgare sia di spiegarne le intenzioni, facilitando così, si suppone, l'intendimento di tutti i lettori. Più Dante si mette ad affermare le sue intenzioni di autore, facendo di sé il lettore dei propri componimenti, più diventa chiaro che l'opposizione tra lettore e autore diventa instabile, contingente, e, talvolta, anche agonistica, e che l'uno si deve sempre definire in rapporto all'altro e viceversa.

Da questo punto del libro in avanti si parla un po' meno delle intenzioni passate (ma di un passato sempre più vicino nel tempo al presente della sua scrittura) di Dante che hanno portato alla composizione di poesie. E invece ci troviamo sempre più spesso di fronte alla questione delle intenzioni «presenti» dell'autore, che riguardano la scrittura del libello prosimetrico, nonché infine al proposito, non ancora realizzabile, di un testo da scrivere in un futuro indefinito, che per forza e per definizione eccede i contenuti del *libro della memoria*.

42 Come hanno infatti notato altri commentatori, si potrebbe vedere qui un equivoco nella spiegazione razionalizzante di Dante, e cioè che: dopo aver affermato nel capitolo precedente (24) che una Beatrice-cristologica in qualche modo «equivale» ad Amore, ha implicitamente suggerito che il Dio di Amore classico e della lirica amorosa moderna stia cedendo il suo dominio al Dio Cristiano (quest'ultimo essendo la «sostanza» per eccellenza). Sul perché del mio insistere sull'importanza di prendere sul serio il senso letterale del capitolo 25, si veda Ascoli, Dante e l'invenzione (nota 1), p. 160, nn. 46-47.

È proprio nei capitoli che trattano della morte di Beatrice (specie quelli da 27 fino a 31) che ci troviamo di fronte a una serie cruciale di nuovi cambiamenti nel modo di scrivere dantesco, sia nelle poesie che copia dal *libro della memoria*, sia nei riferimenti alle sue intenzioni quale autore del libello stesso. In primo luogo c'è la canzone incompiuta «Si lungiamente m'ha tenuto Amore», che vorrebbe essere una specie di *retractatio* palinodica dei due sonetti precedenti, nella quale avrebbe voluto chiarire il modo in cui l'amore per Beatrice operava su di lui specificatamente nel *presente tempo* (cap. 27, par. 1). La canzone, però, viene abbandonata (e lasciata indivisa), perché irrilevante in seguito a questa svolta catastrofica che è la scomparsa dell'amata (cap. 27). Subito dopo, l'attenzione del narratore auto-esegeta si sposta quasi del tutto dalle proprie intenzioni nella scrittura (nel passato) delle poesie, al suo «intendimento» (nel presente) nel comporre il libello *tout court*:

1) affermando che «non è lo mio intendimento» trattare della morte di Beatrice, perché *non è del presente proposito*, e lasciando deliberatamente questo soggetto *ad altro chiosatore*⁴³ (cap. 28, par. 2);

2) elaborando nel capitolo ventinovesimo una digressione sul significato del numero 9 nei riguardi di Beatrice *che pare al proposito convenirsi* [cap. 28, par. 3; si noti che «proposito» qui equivale come altrove a «intendimento» nel senso di intenzionalità autoriale] (cap. 29);

3) asserendo nel trentesimo capitolo (par. 2) *che lo 'ntendimento mio non fue dal principio di scrivere altro che per volgare; onde, con ciò sia cosa che le parole che seguitano a quelle che sono allegate, siano tutte latine, sarebbe fuori del mio intendimento se le scrivessi. E simile intenzione so ch'ebbe questo mio primo amico a cui ciò scrivo, cioè ch'io li scrivessi solamente volgare.* (cap. 30, par. 2-3);

4) decidendosi di spostare le divisioni di modo che da ora in poi vengano prima della poesia analizzata e non dopo perché rimanga *più vedova* (cap. 31, par. 2): operazione che ha tuttavia l'effetto, secondo me, di offrire al lettore o alla lettrice una chiave di lettura dei testi che dà forma al loro «intendimento» (possibilmente restringendo ulteriormente la loro libertà interpretativa).

Saltiamo ora a piè pari i capitoli che seguono (da 32 fino a 40, compreso quelli della «donna gentile», e arriviamo, con una certa fretta, agli ultimi due capitoli del libello. Come accennato prima, la fine della «Vita nova» ha una temporalità molto partico-

43 Notevole il riferimento a un'altra persona capace di interpretare gli eventi che riguardano Beatrice, ma dei quali Dante non può o non vuole parlare, e che lui si sente di confidare a qualcun altro. Nel contesto della dialettica intendimento/intendimento sembra (ma non è chiaro) che lui proponga qui un'accessibilità *commune* ad una storia che sembrava finora essere quella di una persona sola. Questo chiosatore, legge anche lui/lei il libro della memoria? Ma come? O il libro della memoria ha ceduto il primato a un Libro della Storia (di cui però Dante non parla)?

lare che dipende, come vedremo, non soltanto da una svolta notevole nel rapporto dinamico tra lo scrittore e i suoi lettori per così dire «esterni» (le due donne, Cavalcanti *et alii*), ma anche da un divario sorprendente, «interno», tra Dante-scrittore e Dante-interprete delle proprie intenzioni. Nella logica della narrativa dantesca, si potrebbe supporre che la conclusione della storia si avrebbe proprio nel momento in cui l'autore arriva al punto del presente, o quasi, dal quale riesce a guardare indietro, e farsi scriba dei contenuti del *libro della memoria* che contiene tutto ciò che gli era accaduto fino a quel punto nella sua vita, e che secondo il proemio lui intendeva fosse il contenuto della propria scrittura.⁴⁴

Qualche accenno a questa possibilità si ha nella risposta che l'io dà alla richiesta che gli arriva da due *donne gentili*, le quali vorrebbero diventare sue lettrici.⁴⁵ Chiedono di avere alcune *di queste [sue] parole rimate* (cap. 41, par. 1), che risulteranno scelte dalle poesie che noi abbiamo letto nei capitoli precedenti della «Vita nova». Di nuovo (come abbiamo visto notevolmente nei capitoli 3, 18, e 25, e come era avvenuto anche nel capitolo 40, quando esprime il desiderio di fare dei pellegrini stranieri lettori delle sue poesie) la svolta viene associata al rapporto che Dante si propone di stabilire in un incontro con un pubblico specifico:

onde io, pensando la loro nobilità, propuosi di mandare loro e di fare una cosa nuova, la qual io mandassi a loro con esse, acciò che più onorevolmente adempiessi li loro prieghi; e dissi allora un sonetto, lo quale narra del mio stato, e manda'lo a loro col precedente sonetto accompagnato, e con un altro che comincia: *Venite a 'ntender*. (cap. 41, par. 1)

Cioè, Dante crea una mini-antologia di tre poesie che passano dal lutto personale di chi ha perso la sua *salute* (cap. 32: «Venite a 'ntender»), attraverso il lutto generale che lui spera di poter comunicare pure agli stranieri (cap. 40: «Deh, peregrini, che pensosi andate»), a una possibile trascendenza che si ha nella mediazione effettuata dallo *spirito peregrino* tra Beatrice accolta nell'Empireo e Dante ancora «nel secolo» (cap. 41: «Oltre la spera»). Hanno allora un ordine temporale e un arco narrativo che anticipa, almeno in parte, la struttura del libello.⁴⁶ E la *cosa nuova* che conclude la sequenza, rispecchia, stando ai tempi verbali, uno stato del suo animo come era nel momento passato nel quale arriva la richiesta (*dissi*), stato

44 E qui penso alla formulazione di John Freccero del «view from the ending [...] the perspective from the totality of death» dalla quale Dante-poeta può raccontare le vicende di Dante-pellegrino nella «Commedia»: Freccero, John, *Dante's Prologue Scene*, in: Id., *Dante: The Poetics of Conversion*, a cura di Jacoff, Rachel, Cambridge, MA 1986, saggio prima apparso nel 1966, pp. 1-28, p. 26. Per la questione della «prospettiva della fine» in termini più generali, si vedano gli studi ormai classici di Kermode, Frank, *The Sense of an Ending*, New York 1967; Ricoeur, Paul, *Time and Narrative*, trad. di McLaughlin, Kathleen e Pellauer, David, Chicago 1984, prima pubblicazione in francese: 1983.

45 Per un'interpretazione importante delle due donne, con *focus* comunque diverso dal mio, si veda ancora Lombardi, *Imagining the Woman Reader* (nota 2), pp. 76-77.

46 Per la raccolta delle poesie come anticipazione del «libro della *Vita Nuova*», si veda De Robertis, *Il libro della «Vita Nuova»* (nota 13), p. 242; cfr. Martinez (nota 40), p. 13.

che tuttavia perdura nel presente della scrittura, o trascrizione, del libro della <Vita nova> (*narra*).⁴⁷

Manca però qualsiasi riferimento al doppio commento prosastico che verrà imposto alle poesie nel libello. Manca infatti qualunque riferimento all'«intendimento» che porterà Dante a farsi scriba del libro della memoria. Insiste, invece, sia in seno al sonetto <Oltre la spera>, sia nella divisione di quello, sul fatto che si tratta di un episodio di comprensione e incomprensione da parte dall'io amante-scrittore che *non intende* lo stato nuovo in cui si trova Beatrice (par. 12, v. 10: *io no lo 'ntendo, sì parla sottile*), che ora può guardare Dio in faccia, ma che almeno *intende* che si tratta di Beatrice (par. 13, vv.12-14: *So io che parla di quella gentile, / però che spesso ricorda Beatrice, / sí ch'ì' lo 'ntendo ben, donne mie care*). E questa situazione viene rafforzata da ben cinque usi del verbo «intendere» nella ragione e nella divisione che precedono la poesia (par. 6, 7, 9),⁴⁸ oltre al riferimento davvero suggestivo a «Venite a 'ntendere»).

Secondo me, è questa incomprensione, questo *non intendere*, che da una parte impedisce allo scrittore di concludere come avrebbe dovuto la <Vita nova>, e dall'altra genera il proponimento, non già l'«intenzione» pienamente realizzata, di scrivere un'opera nuova, quando avrà finalmente capito di che cosa sta per scrivere,

47 Per quanto riguarda la temporalità complessa dell'ultimo capitolo della <Vita nova> espresso tramite l'uso dei tempi verbali, si veda la bibliografia riportata in Ascoli, Dante e l'invenzione (nota 1), cap. 4, sez. ii, p. 180, n. 82. Di notevole interesse per quanto riguarda l'importanza dei tempi verbali usati in questo capitolo sono Harrison (nota 14), pp. 136-143; e soprattutto il bel saggio di Levers, Toby, *The Image of Authorship in the Final Chapter of the <Vita Nuova>*, in: *Italian Studies* 57 (2002), pp. 5-19, in particolare pp. 14-19. Invece mi trovo in netto disaccordo con l'ipotesi forte di Barański (nota 14), pp. 12-16, secondo il quale l'ultimo capitolo insiste proprio sulla chiusura, la compiutezza, del libello in sé. Non nego, ovviamente, l'idea, per altro largamente diffusa nella critica, che la <Vita nova> di per sé rappresenti una novità straordinaria nella storia di letteratura in Occidente. Sempre in accordo con tanti studiosi, sostengo però che la promessa di scrivere in futuro *quello che mai fue detto di alcuna* rappresenta un passo ancora più in là nella carriera dantesca, che va oltre la promessa incompiuta di <Oltre la spera> e della <Vita nova> in generale (n.b., mi sembra pacifico che quando leggiamo queste parole, abbiamo già letto tutto il libello, e non si può dire, come vuole Barański, che la frase faccia riferimento alla <Vita nova> stessa). Per dirlo in altri termini, come ho anticipato nel mio libro, il libello è opera simultaneamente chiusa e aperta (Dante e l'invenzione [nota 1]; cap. 4, sez. iv, pp. 178-180).

48 *Ne la quarta* [parte del sonetto] *dico come elli la vede tale, cioè in tal qualitate, che io nol posso intendere, cioè a dire che 'l mio pensiero sale ne la qualità di costei in grado che 'l mio intelletto nol puote comprendere; con ciò sia cosa che 'l nostro intelletto s'abbia a quelle benedette anime sí come l'occhio debole al sole: e ciò dice lo Filosofo nel secondo de la Metafisica.* [7] *Ne la quinta dico che, avvegna che io non possa intendere là ove lo pensiero mi trae, cioè a la sua mirabile qualitate, almeno intendo questo, cioè che tutto è lo cotal pensare de la mia donna, però ch'io sento lo suo nome spesso nel mio pensiero; e nel fine di questa quinta parte dico < donne mie care >, a dare ad intendere che sono donne coloro a cu' io parlo [...].* [9] *Potrebbsi piú sottilmente ancora dividere, e piú sottilmente fare intendere; ma puotesi passare con questa divisa, e però non m'intrametto di piú dividerlo.*

e in che modo dovrebbe essere scritto. Cioè, «Oltre la spera» segnala pure il confine oltre il quale «l'intendimento» di Dante poeta e interprete non può ancora passare. Da lettore di se stesso e del proprio passato poetico, Dante passa a una fantasia di autorialità trascendente, all'adempimento della quale si sente ancora inadeguato. Cosa questa *mirabile visione* abbia a che fare con «l'intendimento» iniziale dello scrittore, che riguardava il passato, non si capisce bene, come si può anche vedere nei tantissimi tentativi della critica di spiegarne il rapporto. Da questo stallo di intenzionalità dello scrittore e intendimento del lettore, si proverà a uscire nei lavori successivi,⁴⁹ e soprattutto, ovviamente, nella «Commedia» dove Dante, tuttavia, ricorre soltanto poche volte, ma queste assai significative, al linguaggio dell'intenzionalità creativa, e mai per quanto riguarda la propria attività di poeta.⁵⁰

49 Nel «Convivio», il secondo esempio dell'auto-commento dantesco, si trova semmai un uso ancora più esteso delle forme di «intendere» (attorno a 250 usi in tutto, in un testo molto più lungo del libello, beninteso) con riferimento sia alle intenzioni di scrittori, e *in primis* Dante stesso, che all'intendimento dei lettori. Forse gli usi più significativi in questo contesto si trovano in due luoghi cruciali. Prima vediamo questo brano che conclude il secondo capitolo del primo libro dove Dante dice: Intendo *anche mostrare la vera sentenza di quelle* [le mie canzoni], *che per alcuno vedere non si può s'io non la conto, perché è nascosa sotto figura d'allegoria: e questo non solamente darà diletto buono a udire, ma sottile ammaestramento e a così parlare e a così intendere l'altrui scritture*. Cruciale qui l'enfasi che Dante mette sulla necessità di spiegare le sue intenzioni nascoste (ora esplicitamente chiamate «allegoriche»), ma pure il desiderio di fare sì che alcuni dei lettori possano anche loro scrivere in questo stesso modo (cioè tradurre l'«intendimento» del lettore in «intenzione autoriale»). L'altro brano, famosissimo, si trova nel primo capitolo del secondo libro, dove Dante spiega come leggere la sua scrittura allegorica, creando un equivoco tra allegoria come modo di scrivere intenzionale e allegoresi come modo di intendere tale scrittura da parte del lettore. Per la mia prospettiva sulla importanza, sulla complessità, e sulla ambiguità di questo capitolo, si veda di nuovo Ascoli, Tradurre l'allegoria (nota 20).

50 Nella «Commedia», come si sa, il rapporto tra il poeta e chi legge il suo poema viene definito principalmente nei brani (circa 21, secondo chi e come si fanno i conti) dove si rivolge direttamente al lettore. Due grandissimi studiosi hanno promosso il dibattito attorno a questi brani, Auerbach, Erich, Dante's Addresses to the Reader, in: Romance Philology 7 (1954), pp. 268–78; e Spitzer, Leo, The Addresses to the Reader in the «Commedia», in: Id., Romanische Literaturstudien, 1936–56, Tübingen 1959, pp. 574–595, prima pubblicazione: 1955. Secondo Auerbach, questi brani possono essere intesi come segni di un rapporto altamente gerarchico, secondo il quale l'autore afferma la sua assoluta superiorità su chi legge; mentre per Spitzer rafforzano un'equivalenza tra due anime cristiane, di modo che Dante si propone come modello da imitare da parte dei suoi lettori. Questo modo di definire il rapporto retoricamente viene anticipato, come ho affermato altrove, per la prima volta nel «De Vulgari Eloquentia» dove appare per cinque volte (nella forma vocativa latina *lector*, di fianco a 16 usi di forme del verbo latino *intendere*). Sempre nella «Commedia» il verbo *intendere* appare spesso, ma poche volte in rapporto a un'intenzione artistica o creativa umana, e mai per parlare delle intenzioni dello stesso Dante-poeta, anche se spesso viene usato per indicare la comprensione o meno di Dante-personaggio. I tre brani più importanti ai miei scopi qui sono: (a) «Purgatorio» 28.46–60, dove si tratta del desiderio di Dante di intendere (*intender*; 28.51) i significati (*intendimenti*; 28.60) del canto di Matelda nel Paradiso Terrestre; (b) «Paradiso» 1.127–132, dove il

fallimento degli uomini peccaminosi di realizzare le buone intenzioni del loro divino creatore viene paragonato alla materia *sorda* sulla quale un artista umano non riesce ad esprimere le sue intenzioni ([...] *vero è che, come forma non s'accorda / molte fiате a l'intenzion de l'arte, / perchè a risponder la materia è sorda*; vv. 127–128); (c) «Paradiso» 4.43–63, dove Beatrice spiega le intenzioni della Scrittura (cioè la Bibbia, libro scritto su dettatura divina) nell'usare figure sensuali umane per rappresentare le caratteristiche ineffabili di Dio (*e piedi e mano / attribuisce a Dio e altro intende*; 4.47–48), contrastato con le rappresentazioni ingannevoli di Platone nel «Timeo». Tutt'e tre i brani mettono le intenzioni di Dio o dei suoi portavoce di fronte alla comprensione o meno degli esseri umani. Su un tema affine, si veda Ascoli, *Performing Salvation* (nota 2). E cfr. n. 36 sopra.

Stratégies auctoriales dans la lyrique de Dante et Pétrarque

Roberto Leporatti (Genève)

« À supposer que les auteurs soient d'une intégrité parfaite, qui va remédier à l'ignorance et à la négligence des copistes, qui corrompent et confondent tout ? Cette appréhension, à mon avis, a empêché de beaux esprits de songer à de grands ouvrages ». ¹ Dans ce passage du célèbre chapitre « De librorum copia » (143) du « De remediis utriusque fortune » Pétrarque exagère probablement les responsabilités de la transmission manuscrite dans la corruption progressive des textes, mais ce qui est intéressant, c'est l'importance accordée à l'impact sur la dimension créative, jusqu'aux conséquences extrêmes qui conduisent un auteur à renoncer à réaliser une œuvre. ² Cela nous fait réfléchir au fait que les modes de transmission des textes, avec une urgence particulière et selon des modalités en partie spécifiques avant l'invention de l'imprimerie, ne concernaient pas seulement le récepteur, sa possibilité de recevoir et d'apprécier une œuvre dans son intégrité, mais nous pouvons nous

* Je suis reconnaissant aux amis qui ont généreusement discuté avec moi de certaines des questions abordées dans ce travail, parmi lesquels je voudrais mentionner Giancarlo Breschi. Je tiens également à remercier tout particulièrement Marion Uhlig pour sa relecture attentive et ses précieuses suggestions.

1 Pétrarque, Les remèdes aux deux fortunes, Texte établi par Christophe Carraud, Grenoble 2002, pp. 218–219 : (§ 12) *Ut ad plenum auctorum constet integritas, quis scriptorum incitiae inerteque medebitur corruptenti omnia miscentique ? Cuius metu multa iam, ut auguror, a magnis operibus clara ingenia refrixerunt.*

2 On retrouve des considérations similaires, par exemple, dans la lettre familière XXIII 12 adressée à Guido Sette (je cite de l'édition Pétrarque, Lettres familières = *Rerum familiarum*, introduction et notes de Dotti, Ugo mises en français par La Brasca, Frank, Traduction de Longpré, André, Paris 2002, I–V) : (§ 14) *Quem libellum habuisses [le De remediis utriusque fortune], nisi quia et ego iam scribendi fessus et adiutor nullus. Amici enim vel absentes vel suis rebus impliciti, occupatam seu longinquam michi dexteram accomodare non possunt ; quanta vero sit scriptorum fides, quanta constantia, quantus denique intellectus, experti scimus : pollicentur plurima, corrumpunt omnia, nichil expediunt ; unde in multis – quod in me quidem sentio, in aliis auguror –, tepescit novarum ardor inventionum, metu iniecto ne speciosas curas suas aliena fedet incuria* (« Je t'aurais déjà fait parvenir ce petit livre, mais je suis fatigué d'écrire et je n'ai personne pour m'aider. Mes amis qui sont ou bien absents ou bien occupé à leurs affaires, ne peuvent m'accorder une main qui est occupée ou éloignée ; quant à la fidélité des copistes, à leur persévérance, à leur intelligence enfin, nous la connaissons par expérience : il font de grandes promesses, gâtent tout, ne finissent rien ; c'est ainsi qu'en beaucoup d'entre nous – ce que je ressens moi-même, les autres le ressentent, je présume – s'attédie l'ardeur à écrire de nouveaux ouvrages, de peur que la négligence d'un autre ne vienne défigurer nos beaux écrits »).

demander dans quelle mesure ils ont pu avoir un impact du côté du producteur également. En composant leurs œuvres, et en particulier dans le genre lyrique, l'un des plus exposés à la désagrégation et à l'altération, les écrivains ne se sont pas contentés de s'accommoder de cette situation sans s'interroger sur les conditions réelles de lecture. Parmi ces derniers, les plus conscients des dynamiques de la transmission manuscrite, qui aspiraient à acquérir le statut d'auteur avant tout en vertu de la qualité de leur production lyrique, se sont de plus en plus engagés à développer des stratégies pour faire face aux menaces de cette forme de diffusion et pour limiter autant que possible les conséquences perturbatrices.

La première stratégie mise en œuvre par ces aspirants-auteurs, au sens classique et moderne du terme, a été de créer au fil du temps un système de textes, un corpus composé de diverses œuvres en langue vernaculaire et éventuellement en latin, plus ou moins reliées entre elles ; un système qui parviendrait à imposer et à rendre reconnaissable leur propre identité. Sans sous-estimer le rôle d'autres auteurs antérieurs,³ le tournant en Italie est représenté par le trio classique Dante, Pétrarque et Boccace. Dans le cas de Dante, le genre lyrique en langue vernaculaire est au centre de son système, également par rapport à son chef-d'œuvre. On ne peut pas comprendre sur quels mérites moraux et intellectuels le protagoniste-poète de sa *« Comédie »* a pu être choisi pour entreprendre son voyage dans l'au-delà et l'identité de son inspiratrice et guide, Béatrice, sans connaître la poésie qu'il avait composée auparavant. Pétrarque, quant à lui, a souvent dévalorisé son œuvre poétique en langue vernaculaire aux yeux des lecteurs contemporains au profit de son poème épique en hexamètres, l'*« Afrique »*, d'ailleurs resté inachevé, et de ses œuvres en latin. Cela n'a pas empêché ses *« Rerum vulgarium fragmenta »* d'occuper une place primordiale dans sa hiérarchie personnelle et, surtout, dans sa fortune auprès de la postérité. Je laisse de côté Boccace, qui a également composé plusieurs dizaines de poèmes lyriques, assez originaux, mais qu'il n'a jamais recueillis. C'est probablement l'une des raisons pour lesquelles ils ont rapidement circulé de manière anonyme ou sous le nom de Pétrarque et sont restés en marge de son œuvre et de l'intérêt du public.⁴

Une stratégie d'autopromotion auctoriale pratiquée en particulier par Dante et Pétrarque, consistait donc à créer une œuvre qui visait, au moins en intention, une unité supérieure. Dans le cadre de cette œuvre, et grâce au prestige qui en découlait, leurs poèmes auraient également pu être préservés de manière satisfaisante. Or, le cas de Boccace, que je viens d'évoquer, montre précisément que la notoriété assurée à l'auteur par d'autres ouvrages n'était pas suffisante pour garantir la préserva-

3 En commençant, en ce qui concerne la tradition italienne, par le modèle offert par le recueil de Guittone d'Arezzo, sur lequel voir l'essai de Lino Leonardi dans ce volume. Pour le *« livre »* de Guiraut Riquier dans le domaine de la poésie occitane, souvent mentionné en relation avec la *« Vita nova »*, voir la contribution de Marisa Meneghetti (pp. 33–35).

4 Boccaccio, Giovanni, Rime, éd. par Leporatti, Roberto, Firenze 2013. Je préviens qu'en règle générale, ici et dans les notes suivantes, je me référerai aux études les plus récentes, à partir desquelles le lecteur intéressé peut retrouver la bibliographie précédente.

tion et le succès de sa production lyrique. Il fallait aussi adopter d'autres solutions, internes au genre, à savoir – sur la base des expériences déjà tentées dans la jeune tradition romane et des exemples classiques et médiolatins –, une forme d'organisation des poèmes dans une structure unitaire, un macrotexte, capable de transformer une collection aléatoire des pièces poétiques en un livre au sens cohérent.

* * *

La première œuvre dans laquelle Dante a mise en œuvre cette intention est la « Vita nova », un livre dans lequel il a sélectionné trente-et-un de ses poèmes de jeunesse (en libre alternance vingt-cinq sonnets, cinq chansons et une ballade), en les organisant autour d'un évènement clé – la mort de Béatrice –, et en les reliant au moyen d'une prose qui révèle les circonstances biographiques de la composition – les *razos* – et parfois aussi en explique la signification. Dante a eu l'idée de composer ce livre à un tournant de son expérience littéraire et intellectuelle. En regardant les poèmes qu'il avait écrits et déjà diffusés, il réalise le chemin accompli en moins d'une décennie d'activité intense. Il était passé d'une phase d'apprentissage dans le sillage du Guittone courtois, pour parvenir, en profitant de sa collaboration avec Guido Cavalcanti au renouvellement du langage poétique – ce qu'il appellera dans la « Comédie » le « dolce stilnovo » –, à la découverte d'un poésie personnelle, inspirée du personnage de Béatrice, fondée sur une conception de l'amour contemplative et teintée de mysticisme. En d'autres termes, nous pouvons dire que Dante, comme Guittone l'avait déjà fait, s'est progressivement métamorphosé de *cantor amoris* en *cantor rectitudinis*, tout en rejetant le bifrontisme de l'ancien maître, son opposition brutale entre ancien et nouveau, amour et vertu. Il a préféré présenter son expérience passée comme une progression de l'obscurité – déjà traversée dès le départ par des étincelles de lumière que la prose de la « Vita nova » entreprend de souligner et parfois même d'explicitier ou d'inventer – vers la révélation du présent. Le livre est donc à la fois un bilan, et aussi un congé, par rapport à l'expérience lyrique de jeunesse et une ouverture vers un programme futur ambitieux (comme on le sait, il se conclut par la promesse d'écrire un nouvel ouvrage dans lequel l'auteur exprimerait enfin pleinement les louanges de sa glorieuse Béatrice: « spero di dicer di lei quello che mai non fue detto d'alcuna »).⁵

Cette progression n'était pas lisible dans les textes individuels. Lorsque Dante entreprend de réviser ses poèmes lyriques, il se rend compte que leur réception échappe totalement à son contrôle. Il lui était impossible de savoir lesquels de ses poèmes étaient lus et appréciés et sous quelle forme, ni même d'être sûr de ceux qui circulaient sous son nom en dehors du cercle restreint de son entourage. Les diffé-

5 « [...] j'espère dire d'elle ce que jamais l'on n'a dit d'aucune ». Je cite de l'édition *Le opere di Dante*, éd. par Brambilla Ageno, Franca, Contini, Gianfranco et alii, textes révisés par De Robertis, Domenico et Breschi, Giancarlo, Firenze 2012, et pour les traductions de Dante, *Œuvres complètes*, éd. par Bec, Christian et alii, Paris 1996.

rences stylistiques et idéologiques entre les poèmes étaient également importantes et souvent contradictoires. Prenons, par exemple, ce qui se passe par rapport aux deux thèmes principaux de sa poésie, les conceptions parallèles de l'amour et de la mort : dans certains textes, l'amour est présenté comme un jeu subtil et sophistiqué d'inspiration courtoise, dans d'autres comme une force sombre et sensuelle qui conduit à la perte de la raison et à la mort spirituelle, dans d'autres encore il est conçu comme un moyen de purification qui relève exclusivement de la sphère intellectuelle et morale ; dans certains textes, conformément aux *planctus* traditionnels, la mort de la bien-aimée est perçue comme une perte irréparable qui provoque soit une violente invective contre elle, soit un regret élégiaque, dans d'autres textes elle est présentée comme ennoblie par la gentillesse même de la femme et comme transition vers sa béatitude (ce qui, dans le cas de Béatrice, n'est rien d'autre que son épanouissement).

Dans une situation aussi indéfinie, comment peut-on attendre du lecteur, sans l'aide de l'auteur, qu'il puisse trouver un sens cohérent ? Je reprends en partie certaines observations que j'ai faites dans un article précédent, dans lequel j'ai mis en évidence l'inspiration augustinienne de la « Vita nova », et notamment par rapport au modèle archétypique offert par les « Retraktionen », ouvrage qui constitue un complément indispensable aux « Confessions », dans lequel l'évêque d'Hippone, au cours des dernières années de sa vie, a passé en revue ses œuvres en portant une attention particulière à leur circulation matérielle et à leur état textuel.⁶ En bref, la solution adoptée dans la « Vita nova » a permis à Dante de : 1) délimiter et fixer son corpus lyrique en évitant les suppressions et les additions de textes rejetés ou pire, qui lui étaient faussement attribués ;⁷ 2) fixer un ordre et une progression de lecture, en commençant par les textes proposés comme les plus anciens, les plus éloignés de ses idéaux actuels (amour courtois, amour-passion ; mort dévastatrice), insatis-

6 Leporatti, Roberto, La « Vita nuova » come *retractatio* della poesia giovanile di Dante in funzione della « Commedia », dans : « La gloriosa donna de la mente ». A Commentary on the « Vita nuova », éd. par Moleta, Vincent, Firenze/Perth 1993, pp. 249–291.

7 Cette révélation de l'ordre correct de composition des textes concerne normalement les poèmes individuels, mais dans un cas, elle concerne exceptionnellement aussi une micro-collection, dont Dante révèle qu'elle a circulé avant la composition du livre (Vita nova 30 [XLI] : entre crochets, la référence aux chapitres selon l'édition Barbi de l'ouvrage : Dante Alighieri, La Vita nuova, éd. par Barbi, Michele, Firenze 1907, nouvelle éd. 1932). Il s'agit du triptyque de textes composés après la mort de Béatrice « Deh, peregrini, che pensosi andate » (29), « Venite a 'ntender li sospiri miei » (21 [XXXII]) et « Oltre la spera che più larga gira » (30 [XLI]). Cette structure occasionnelle, éphémère, est décomposée, comme pour dire désavouée, et les poèmes sont repropoés dans la « Vita nova » dans leur véritable contexte. Sur la composition éventuelle par Dante d'une autre séquence de poèmes sans l'aide de la prose, dans ce cas originale (« cosciente ») et non construite *a posteriori* (« sopraggiunta »), formée par deux chansons, deux sonnets et une ballade (Rime 2, 3, 19, 20, 21 [LXXIX, LXXXI, LXXX, LXXXIV, LXXXV] : entre crochet la numération traditionnelle en chiffres romains de l'édition des « Rime » par Barbi dans Le Opere di Dante, éd. par Barbi, Michele et alii, Firenze 1921), voir encore la contribution de Meneghetti (pp. 19–38).

faisants mais utiles pour comprendre et apprécier sa progression, et en terminant par les textes les plus récents qui les expriment pleinement (amour-contemplation; mort béatifique); 3) contribuer à préserver la lettre des textes poétiques, grâce à la prose, qui offre souvent une réécriture mot à mot – une sorte de «re-tractation» justement – tout en lui permettant de préciser et d'actualiser certains détails, écrits à une époque où il ignorait l'évolution de sa vie et antérieurs à la révélation de sa nouvelle vocation poétique sous le signe de Béatrice (les divisions elles-mêmes, c'est-à-dire les passages dans lesquels Dante décrit la partition du texte selon la tradition du commentaire scolastique, ont aussi pour but d'en fixer la structure en évitant toute altération, solution particulièrement utile dans le cas des poèmes polystrophiques, mais aussi des sonnets, forme majoritaire du livre, qui étaient souvent exposés dans la tradition à la perte ou au déplacement de leurs parties).

L'impact de ce livre sur la réception de la poésie de Dante a été immédiat et définitif. L'œuvre a connu un succès plutôt élitiste, pour ainsi dire, promu par un public restreint d'admirateurs et de connaisseurs de la poésie lyrique, mais constant entre le *xiv*^e et le *xv*^e siècle, toujours dans le plein respect de son intégrité. Une quarantaine de manuscrits ont été recensés. La structure et l'interprétation proposée par l'auteur dans la «*Vita nova*» sont restées imprimées de manière indélébile dans chaque poème qui en fait partie, même en l'absence de prose, comme ce fut le cas dans un certain nombre de manuscrits et plus tard d'imprimés, à commencer par la première édition réalisée par Giunti de Florence en 1527, qui reprennent tout ou partie des rimes dans le même ordre que le livre (ce que Michele Barbi, éditeur du texte, a appelé la tradition «*per estratto*» ou par rimes choisies).⁸ En revanche, sans entrer dans les détails, on peut dire que la plupart des textes exclus de l'œuvre, manifestement considérés comme négligeables par l'auteur, à l'exception de ceux qui ont ensuite été impliqués dans un autre projet (celui du «*Convivio*», sur lequel nous reviendrons), ont eu une circulation de plus en plus marginale et nous sont parfois parvenus avec une attribution douteuse.⁹ Le principal effort de l'interprétation moderne de la «*Vita nova*» a peut-être consisté précisément à déconstruire la structure orchestrée par Dante, afin d'en comprendre les motivations et les objectifs, d'abord, plus grossièrement, par les recherches biographiques centrées sur la réalité historique de Béatrice et des autres femmes mentionnées dans ses vers – la *vexata quaestio de mulieribus*, très répandue entre la fin du *xix*^e siècle et la première moitié du *xx*^e siècle –; ensuite, au niveau critique des structures narratives

8 Dante Alighieri, *La Vita nuova* (note 7): pour la liste des manuscrits comportant l'œuvre complète voir pp. xvii–lx, pour ceux qui la restituent par extraction cf. pp. lxi–lxxv. La première édition du texte incluant la prose date de 1576, pendant la période de la Contre-Réforme, sous une forme censurée; la suivante est de 1723; les éditions se multiplient à partir de 1829 (*ibid.*, pp. lxxvii–cxvii).

9 Cf. Dante Alighieri, *Rime*, éd. par De Robertis, Domenico, Firenze 2002, II, II, chapitre III, *Le rime sparse*, pp. 755–877. Pour un aperçu synthétique, peut encore être utile Id., *L'edizione delle rime*, dans: *Atti del convegno internazionale di studi danteschi*, Ravenna 1979, pp. 25–42.

et des solutions stylistiques et culturelles, par les études encore aujourd'hui fondamentales, différentes mais à bien des égards complémentaires: d'une part <An Essay on the <Vita nuova>> de Charles Singleton (1949) et de l'autre – dans le sillage de Gianfranco Contini commentateur des rimes extravagantes (1939) –, <Il libro della <Vita nuova>> (1960) avec le complément du commentaire (1980) de Domenico De Robertis.¹⁰

Dans ce cadre, brièvement exposé, nous pouvons faire quelques observations intéressantes de notre point de vue. Dans le *proemio* de la <Vita nova> (*In quella parte del libro de la mia memoria dinanzi a la quale poco si potrebbe leggere si trova una rubrica la quale dice: Incipit vita nova, sotto la qual rubrica io trovo scritte le parole le quali è mio intendimento d'assemblare in questo libello; e se non tutte, almeno la loro sentenza*) Dante utilise un langage technique, lié aux pratiques concrètes de fabrication et de transmission du livre manuscrit au Moyen Âge: *libro/libello, leggere, rubrica, scritte, parole, assemblare*; plus loin *esempio*, à nouveau *scritte, paragrafi*.¹¹ L'acte d'*assemblare*, cependant, présuppose que la copie, le *libello* résultant lui-même, n'est pas moins abstrait que le modèle métaphorique, le <livre de la mémoire>, dont il est censé être tiré. Il s'agit du texte conçu par l'auteur, indépendamment de toute réalisation matérielle. D'autre part, nous savons que les références au champ sémantique du <livre> dans l'œuvre de Dante, superbement recensées et étudiées par Curtius,¹² ont toujours un sens symbolique ou métaphorique,

10 Singleton, Charles S., *An Essay on the <Vita nuova>*, première édition Cambridge, MA 1949, réimprimée plusieurs fois; Dante Alighieri, *Rime*, éd. par Contini, Gianfranco, Torino 1939 (nouvelle édition 1965); De Robertis, Domenico, *Il libro della <Vita nuova>*, Firenze 1961 (seconda ed. accresciuta, 1970); Dante Alighieri, *Vita nuova*, éd. par De Robertis, Domenico, Milano/Napoli 1980 (les commentaires de Contini e De Robertis ont été rassemblés et publiés à nouveau dans Dante Alighieri, *Opere minori*, 1, 1, Milano/Napoli 1984). La vaste bibliographie contemporaine et postérieure consacrée à la <Vita nova> de Dante a sans aucun doute fait progresser énormément son interprétation et indiqué des nouvelles voies d'investigation, aussi par ce qu'il s'agit d'une œuvre qui, par sa nature, se prête aux expériences critiques les plus audacieuses, mais d'un point de vue global, il n'est pas exagéré de dire que la recherche se fonde encore sur les prémisses et les perspectives ouvertes par ces études pionnières, auxquelles il est toujours utile de revenir.

11 <Vita nova> (1.1) « En cette partie du livre de ma mémoire, avant laquelle peu de chose on pourrait lire, se trouve une rubrique qui déclare: *Incipit vita nova*. Sous cette rubrique je trouve écrites les paroles que j'ai l'intention de transcrire dans ce petit livre: sinon toutes, au moins leur sens »; (1.11) *E però che soprastare a le passioni e atti di tanta gioventudine pare alcun parlare fabuloso, mi partirò da esse e, trapassando molte cose le quali si potrebbero trarre de l'esempio onde nascono queste, verrò a quelle parole le quali sono scritte nella mia memoria sotto maggiori paragrafi* (« Mais, parce que s'attarder sur les passions et les actes d'une enfance si tendre est comme raconter certaines fables, je finirai mon propos. Et négligeant maintes choses que l'on pourrait tirer du livre d'où elles sont issues, j'en viendrai à ces paroles qui sont écrites dans ma mémoire sous de plus importants paragraphes »).

12 Curtius, Ernst Robert, *Das Buch als Symbol in der <Divina Commedia>*, dans: *Festschrift zum sechzigsten Geburtstag von Paul Clemen*, Düsseldorf 1926, pp. 44–54, ensuite sous le

depuis le *libro della mente* dans une chanson de jeunesse exclue de la «Vita nova» («E' m'incresce di me sì duramente», «Rime» 10, v. 59) – anticipant son *libro della memoria* –, jusqu'à l'image stupéfiante à la fin du «Paradis» où la création entière est comparée à un volume relié par l'amour divin.¹³ Il faut noter que l'opération de Dante dans la «Vita nova» était aussi celle d'un copiste, consistant en une véritable transcription des poèmes précédemment composés dans le nouveau texte représenté par le livre dans son ensemble. Les «paroles» fidèlement copiées par l'auteur-scribe ne sont pas seulement, d'un point de vue métaphorique, les événements de sa biographie idéale, ses souvenirs, ce sont aussi et d'abord les mots, les poèmes, qui était déjà écrits, qui circulaient et qui, pour cette raison, ne pouvaient plus être modifiés. Dans l'impossibilité d'arrêter ou de conditionner la circulation des textes diffusés, de les récupérer pour les adapter à sa poésie actuelle, ou au moins de les supprimer s'ils étaient perçus comme incompatibles, Dante prit conscience que la seule attitude efficace était de sélectionner et d'ordonner les textes fonctionnels à son dessin autobiographique et métapoétique, et de les soumettre à une mise à jour.¹⁴ Cela s'est fait sans chercher à les modifier en corrigeant par-dessus – ce qui

titre *Das Buch als Symbol*, dans : Id. *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern 1948, pp. 306–352.

- 13 La seule exception, mais notable de notre point de vue, se trouve au début de la «*Questio de aqua et terra*», considérée par la plupart des spécialistes comme authentique (le témoin le plus ancien du texte est l'*editio princeps* de 1508), où l'auteur exprime sa crainte d'une éventuelle défiguration du texte dans sa transmission matérielle par des lecteurs mal intentionnés (voir *Le Opere di Dante, Brambilla Ageno et alii* [note 5], p. 623, § 3) : *Et ne livor multorum, qui absentibus viris invidiosis mendacia confingere solent, post tergum bene dicta transmutent, placuit insuper in hac cedula meis digitis exarata quod determinatum fuit a me relinquere, et formam totius disputationis calamo designare* («Et pour que les nombreux jaloux n'aillent pas inventer de mensonges, comme c'est leur habitude, dans le dos de ceux qu'ils haïssent, et ne défigurent pas à l'insu de ces derniers les choses qui ont été bien dites, j'ai cru bon confier à ce papier, de ma propre main, ce que j'ai pu clairement définir, et de retracer par ma plume tout le déroulement de la discussion»).
- 14 Il s'agit d'une attitude très proche de celle adoptée par Augustin au moment de passer en revue et «rétracter» l'ensemble de ses œuvres, comme on lit dans le «Prologue» de ses «Rétractations» (Augustinus, *Retractionum libri II*, éd. par Mutzenbecher, Almut, Turnhout 1984, *Prologus* 3) : *Scribere autem ista mihi placuit, ut haec emittam in manus hominum, a quibus ea quae iam edidi, revocare emendanda non possum. Nec illa sane praetereo, quae catechumenus iam, licet relicta spe quam terrenam gerebam, sed adhuc saecularium litterarum inflatus consuetudine scripsi: quia et ipsa exierunt in notitiam describentium atque legentium, et leguntur utiliter, si nonnullis ignoscatur; vel si non ignoscatur, non tamen inhaereatur erratis. Quapropter quicumque ista lecturi sunt, non me imitentur errantem, sed in melius proficientem. Inveniet enim fortasse quomodo scribendo profecerim, quisquis opuscula mea, ordine quo scripta sunt, legerit. Quod ut possit, hoc opere, quantum potero, curabo ut eundem ordinem noverit* (trad. de Riancey, Adrien de, *Œuvres complètes de Saint Augustin*, texte établi par Poujoulat, Jean-Joseph-François et Raulx, Jean-Baptiste, Paris 1864, 1, voir p. 305) : «J'ai tenu aussi à écrire ces observations, afin de les mettre dans les mains de ceux à qui je ne puis reprendre, pour les corriger, les copies de ce que j'ai publié. Je ne passe pas sous silence les livres que j'ai composés,

n'aurait pas empêché la survie de la rédaction précédente – mais précisément en rédigeant un commentaire : autrement dit, en effectuant une actualisation sémantique au moyen de la prose tout en préservant la lettre des vers.¹⁵ La prose les enferme, comme des insectes figés dans l'ambre fossilisé, dans une carapace protectrice qui fixe leur progression et dirige leur interprétation. L'intention primaire de l'auteur était de soustraire autant que possible ces poèmes à la variabilité de la diffusion matérielle, en les transférant, en quelque sorte, d'une dimension concrète, celle de la transmission et de la réception individuelles à la merci des lecteurs, à une dimension idéale, celle du texte, entièrement maîtrisée par l'auteur.

Après la divulgation de la <Vita nova>, Dante continue à composer des rimes et conçoit un second prosimètre en langue vernaculaire, <Il Convivio> (Le Banquet) déjà mentionné, dans lequel il prévoit de commenter quatorze chansons *si d'amor come di virtù materiate*.¹⁶ Notez le binôme, qui souligne l'idée d'une compati-

n'étant encore que catéchumène, mais ayant déjà abandonné mes espérances terrestres, quoique j'eusse gardé encore la vanité des lettres humaines ; car ils sont parvenus à la connaissance de ceux qui les lisent ou les copient ; et on les consulte avec quelque utilité si on pardonne à leurs défauts, ou du moins si, ne leur pardonnant pas, on ne s'attache pas à leurs erreurs. Ainsi donc, si on me lit, qu'on veuille bien ne pas m'imiter dans mes fautes, mais dans mon désir de correction et de progrès. Ce progrès, on le remarquera peut-être dans mes opuscules, si l'on consent à les parcourir dans l'ordre où ils ont été écrits. Je ferai, dans le présent ouvrage, tout ce qui dépendra de moi pour que cet ordre soit bien connu »).

- 15 En fait, les variantes identifiées par De Robertis dans les rimes pour lesquelles il a été possible de démontrer une circulation indépendante, avant leur collecte dans la <Vita Nova>, sont dans l'ensemble circonscrites, bien que dans certains cas importantes : voir De Robertis, Domenico, *Sulla tradizione estravagante delle rime della <Vita nova>*, dans : *Studi danteschi* 44 (1967), pp. 5–84, et le chapitre IV de l'introduction à Dante Alighieri (note 9), II, II, *La tradizione estravagante delle rime della <Vita Nova>*, pp. 879–926, en justification de la présence, et du texte dans la première version, de treize des trente-et-une rimes de la <Vita nova>, ainsi que ses études sur la tradition vénitienne des rimes de Dante, et en particulier le manuscrit Lat. e. III. 23 de la Bibliothèque de El Escorial, qui y sont citées. À ce sujet permettez-moi de me référer à ce que j'ai observé dans mon essai *Ipotesi sulla <Vita nuova> (con una postilla sul <Convivio>*), dans : *Studi italiani* 7 (1992), pp. 5–36 (voir p. 19). Plutôt que de penser à une mise à jour systématique par Dante de poèmes déjà écrits, on a également émis l'hypothèse, bien que non vérifiable en soi, que cette opération d'écriture <autour> du texte poétique aurait pu, dans des cas exceptionnels, se prolonger par la composition *ad hoc* de quelques poèmes, destinés à occuper des places cruciales dans le livre, ou bien des parties de poème (ce pourrait être le cas, par exemple, du premier « cominciamento » du sonnet <Era venuta ne la mente mia> – <Vita nova> 23 [xxxiv] –, qui n'est pas attesté dans la tradition extravagante (Rime 68) : voir Leporatti, Roberto (cité ci-dessus), pp. 16–23, et Carrai, Stefano, *Dante elegiaco. Una chiave di lettura per la <Vita nova>*, Firenze 2006, pp. 105–112.
- 16 Quant au besoin précoce de recueillir aussi les poèmes postérieurs à la <Vita nova> et de maintenir une continuité étroite entre l'ancienne et la nouvelle expérience, cf. ce que j'ai observé dans ma lecture de la chanson <Le dolci rime d'amor ch'io solea> (Convivio III ; Rime 3 [LXXIX]), dans : Dante Alighieri, *Le quindici canzoni, Lette da diversi*, I, 1–7, Lecce 2009, pp. 89–117 (voir pp. 105–108), et sur la possible fonction de connexion consciente entre les deux prosimètres

lité, d'une complicité possible même entre les deux sphères, amour/vertu, drastiquement niée par Guittone. La narration poétique *fervida e passionata* de la «Vita nova», justifiable dans sa jeunesse, est remplacée dans cette nouvelle œuvre par une prose de nature argumentative et encyclopédique, «*temperata e virile*» toujours selon ses propres termes, plus appropriée à la maturité. En fait, il s'agit cette fois d'un commentaire traditionnel, d'inspiration essentiellement scolastique, dans lequel les vers ne sont souvent qu'un prétexte pour mettre à la disposition d'un public d'illettrés les fondements de la connaissance scientifique et philosophique qui lui étaient autrement inaccessibles. Derrière cette noble finalité populaire et éducative, dans ce nouveau commentaire – tout autant que dans l'ancien prosimètre, bien que de façon différente – la nécessité tout aussi urgente d'orienter l'interprétation des vers continue de jouer un rôle important, afin d'éviter toute forme de lecture compromettante. Grâce à la solution du double niveau de lecture, littérale et allégorique, qui permet à l'auteur de révéler que la femme aimée protagoniste de la plupart des textes – la *donna gentile*, la femme «compatissante» qui apparaît déjà dans un épisode controversé de la «Vita nova» – n'est et n'était en fait qu'une figure de la sagesse, de la philosophie, il parvient à empêcher une interprétation passionnée et mondaine de ses poèmes d'amour (qui, du moins en partie, serait en soi la légitime et naturelle), désormais présentée comme trompeuse.¹⁷ Le «Convivio», tel qu'il nous est parvenu, se veut une réponse au moment le plus dramatique de la vie de l'auteur, les premières années de son exil, lorsque, accablé par des accusations

assurée par la chanson «Voi ch'intendendo il terzo ciel movete» (Convivio II; Rime 2 [LXXIX]), Id. (note 15), pp. 28–36.

- 17 Je fais référence aux célèbres passages de «Convivio», I I 18 *E con ciò sia cosa che la vera intenzione mia fosse altra che quella che di fuori mostrano le canzoni predette, per allegorica esposizione quelle intendo mostrare, appresso la litterale istoria racionata; sì che l'una ragione e l'altra darà sapore a coloro che a questa cena sono convitati* («Comme ma véritable intention était différente de celle que montrent les susdites chansons, j'entends les commenter de manière allégorique, après en avoir exposé littéralement l'histoire; de sorte que l'un et l'autre de mes propos donneront de la saveur à ceux qui sont invités à ce dîner»); et I II 16–17: *Temo la infamia di tanta passione avere seguita, quanta concepe chi legge le sopra nominate canzoni in me avere segnoreggiata; la quale infamia si cessa, per lo presente di me parlare, interamente, lo quale mostra che non passione ma virtù sia stata la movente cagione. Intendo anche mostrare la vera sentenza di quelle, che per alcuno vedere non si può s'io non la conto, perchè è nascosa sotto figura d'allegoria: e questo non solamente darà diletto buono a udire, ma sottile ammaestramento e a così parlare e a così intendere l'altrui scritture* («Je crains la mauvaise renommée d'avoir suivi une très grande passion, dont ceux qui lisent les susdites chansons savent comme elle m'a possédé; cette mauvaise renommée disparaît totalement avec les paroles que je dis à mon propos, car elles montrent que la cause en était non la passion, mais la vertu. J'entends montrer aussi la vraie signification de ces chansons, que nul ne peut saisir si je ne l'expose pas, car elle est cachée sous une forme allégorique: cela ne procurera pas seulement un grand plaisir à l'entendre, mais un enseignement subtil à s'exprimer ainsi et à entendre de même les écrits d'autres auteurs»).

infamantes, il devait démontrer sa réputation irréprochable aux yeux des lecteurs et des protecteurs vers lesquels il était contraint de se tourner.

Ce deuxième livre, comme on le sait, est resté inachevé : seules trois chansons sur quatorze ont été commentées. Pour cette raison, l'œuvre a eu une circulation très limitée. Surs les quarante-cinq manuscrits qui nous sont parvenus, quatre datent du xiv^e siècle (se réduisant à deux de la première moitié), les autres appartiennent principalement aux décennies moyennes du xv^e siècle. Le texte critique qui a été reconstruit, en dernier lieu par Franca Brambilla Ageno pour l'Édition nationale des œuvres de Dante, est marqué d'un nombre extraordinaire de lacunes et d'erreurs.¹⁸ Cela laisse supposer que le texte a été tiré d'un original désordonné, du moins en partie encore à l'état d'ébauche, remplacé par une copie réalisée par l'auteur lui-même ou peut-être par l'un de ses fils, Iacopo ou Pietro.¹⁹ En effet, dans les dernières années de sa vie, Dante est rejoint en exil par ses fils, également hommes de lettres, parmi les premiers exégètes de la « Comédie » et dont l'un au moins, Pietro, cite le « Convivio » dans son commentaire. C'est à eux que nous devons probablement la première diffusion de la « Comédie », y compris la dernière *cantica*, le « Paradis », et des œuvres inachevées que l'auteur n'avait pas publiées quand il était en vie, comme dans le cas du « Convivio ». Malgré ces circonstances, en principe les plus favorables pour la conservation des papiers et des livres de Dante, non seulement il ne reste rien, mais nous n'avons aucune information précise sur son bureau et sa bibliothèque. Il s'agit là d'une preuve évidente de l'indifférence de cette époque à l'égard des originaux et, peut-être aussi, du fait que Dante lui-même portait une certaine responsabilité dans leur disparition complète.

Si le projet du nouveau prosimètre en tant que tel a échoué, il a en quelque sorte survécu dans sa « matière première » (*le vivande*, les mets proprement dits du banquet), les textes poétiques destinés à être commentés, une séquence, non pas de quatorze comme prévu dans le cadre initial du projet, mais de quinze chansons, connues sous le nom de *canzoni distese* :²⁰

18 Dante Alighieri, *Convivio*, éd. par Brambilla Ageno, Franca, Firenze 1995.

19 Parmi les interventions récentes sur la première circulation de l'œuvre, citons Azzetta, Luca, *La tradizione del « Convivio » negli antichi commenti alla « Commedia »* : Andrea Lancia, l'« Ottimo commento » et Pietro Alighieri, dans : *Rivista di studi Danteschi* 5 (2005), pp. 3–34 (ensuite dans : *L'antico e le moderne carte. Studi in memoria di Giuseppe Billanovich*, éd. par Manfredi, Antonio et Monti, Carla Maria, Roma/Padova 2007, pp. 3–34) et Id., *Nota sulla tradizione del « Convivio » nella Firenze di Coluccio Salutati*, dans : *Italia Medievale e Umanistica* 58 (2017), pp. 293–303 ; Ceccherini, Irene, *Il Convivio*, dans : *Dante fra il settecentocinquantesimo della nascita (2015) e il settecentenario della morte (2021)*, éd. par Malato, Enrico et Mazzucchi, Andrea, Roma 2016, pp. 383–400.

20 L'expression « *canzoni distese* », pour indiquer la séquence, remonte à Boccace, *Trattatello in laude di Dante* (éd. par Fiorilla, Maurizio, dans : *Le vite di Dante dal xiv al xvi secolo. Iconografia dantesca*, Roma 2017, p. 11–154 ; voir § 199 de la première rédaction p. 110, § 138 de la deuxième rédaction p. 148).

<i>Canzoni distese</i>			«Convivio»
1	[CIII]	Così nel mio parlar vogli'esser aspro	[VII?]
2	[LXXIX]	Voi che 'ntendendo il terzo del movete	I
3	[LXXXI]	Amor che nella mente mi ragiona	II
4	[LXXXII]	Le dolci rime d'amor ch'io solea	III
5	[XC]	Amor che movi tua vertù dal cielo	
6	[XCI]	Io sento sì d'Amor la gran possanza	
7	[CI]	Al poco giorno ed al gran cerchio d'ombra	
8	[CII]	Amor, tu vedi ben che questa donna	
9	[C]	Io son venuto al punto della rota	
10	[LXVII]	E' m'incresce di me sì duramente	
11	[LXXXIII]	Poscia ch'Amor del tutto m'ha lasciato	
12	[L]	La dispietata mente che pur mira	
13	[CIV]	Tre donne intorno al cor mi son venute	[XIII]
14	[CVI]	Doglia mi reca nello core ardire	[XIV]
15	[CXVI]	Amor, da che convien pur ch'io mi doglia	

Contrairement à ce qui nous est parvenu du «Convivio», qui est resté longtemps caché du public, cette suite de poèmes a connu un succès énorme et ininterrompu : il existe plus de cent manuscrits copiés entre le XIV^e et le XV^e siècle, si l'on se limite aux témoins qui la présentent dans son intégralité, et – à partir de la première impression Giunti déjà mentionnée – un grand nombre d'éditions jusqu'au XIX^e siècle. Elle représente le noyau, la *vulgata* de la poésie de maturité de Dante, qui est le pendant de celle composée dans sa jeunesse et confiée à la «Vita nova». Pendant longtemps, on a pensé que Boccace était responsable de la série et que sa diffusion était la conséquence du succès de son activité de copiste. L'édition critique de Domenico De Robertis, publiée en 2002, a montré, au contraire, que la séquence de *canzoni distese* préexistait à Boccace – autrement dit, que Boccace l'a simplement héritée –, et, en outre, que ce regroupement des poèmes est à la base des plusieurs branches indépendantes de la tradition, puisque le *stemma codicum* issu de la *recensio* n'est pas fermé au sommet en raison de l'impossibilité de prouver l'existence d'un archétype. La situation est extrêmement complexe ; je ne mentionnerai que les aspects généraux impliqués dans mon discours. Comme on peut le voir dans la liste ci-dessus, la séquence des quinze *canzoni distese* est partiellement superposable à la série du «Convivio», tant dans la section réalisée pour les trois premiers textes (traités II–IV, étant le premier introductif) que dans celle – seulement envisagée – des deux dernières chansons non commentées (traités XIV–XV), comme nous l'apprennent les références internes laissées ouvertes (Convivio I XII 12 e IV XXXVII 11 pour la chanson de la Justice, Rime 13 [CIV] ; II I 4 e III XV, 14, pour la chanson de la Libéralité, Rime 14 [CVI]). Cette coïncidence entre les micro-séquences initiale et finale du «Convivio» – une œuvre, comme nous l'avons dit, presque ignorée au XIV^e siècle – et la série des *canzoni distese*, qui au contraire s'est formée avant leur vaste et précoce tradition, et donc à un âge très proche de la mort de Dante, a été soulignée par Lino Leonardi dans sa critique de l'édition De Robertis, pour conclure que

seul l'auteur lui-même, ou quelqu'un ayant eu accès à ses papiers privées, pouvait en être responsable.²¹ Giuliano Tanturli, en revanche, a fait remarquer que certains des témoins indépendants de la tradition des « canzoni distese »,²² présentent « Così nel mio parlar vogli'esser aspro », éventuellement destiné au VII^e traité du « Convivio » (le sixième texte commenté),²³ à l'intérieur de la série, en position de solidarité avec les « rime petrose » (Rime 7-8-9), les poèmes écrits pour la femme indiquée par le *senhal Pietra*, une sorte d'anti-Béatrice, avec lesquelles la chanson entretient d'étroites relations thématiques et formelles. Tanturli a interprété cette divergence structurelle comme la preuve possible d'un mouvement rédactionnel, une trace encore visible de la transition entre une phase originale dans laquelle la séquence des chansons conservait encore passivement la structure du « Convivio », et une nouvelle phase qui transformait la simple série en un « livre ». L'anticipation de « Così nel mio parlar vogli'esser aspro », souligne son caractère programmatique (*voglio esser*) et métapoétique (*parlar*) ainsi que sa fonction inaugurale grâce à l'accent mis sur l'*asperitas* comme trait caractéristique de la poésie morale et philosophique de la maturité de Dante, recueillie dans la séquence qui suit, en contraste avec la *dolcezza* de la phase stilnovistique de sa jeunesse (composée *quasi come sognando*, comme il écrit à propos de la « Vita nova »).²⁴ Une fonction structurelle similaire peut être attribuée à la position finale de la chanson « Amor, da che convien pur ch'io mi doglia », composée alors que le « Convivio » avait probablement déjà été abandonné et ajoutée aux quatorze initialement prévues dans le prosimètre, et qui se termine

-
- 21 Leonardi, Lino, Nota sull'edizione critica delle Rime di Dante a cura di Domenico De Robertis, dans : *Medioevo romanzo* 28 (2004), pp. 63–113 (voir pp. 82–83) et Id., *Filologia della ricezione: i copisti come attori della tradizione*, dans : *Medioevo romanzo* 38 (2014), pp. 5–27 (voir pp. 11–13). Déjà Antonio Manetti, au XV^e siècle, dans les marges de ses transcriptions des *canzoni distese* de Dante, avait déclaré que c'était la même séquence que Dante avait prévu de commenter dans le « Convivio » : cf. Tanturli, Giuliano, *Sul canone delle opere giovanili di Dante*, dans : *Miscellanea di studi in onore di Giovanni Bardazzi*, éd. par Fioroni, Giorgia et Sabbatini, Marco, Lecce 2018, pp. 11–28 (voir p. 15) (ensuite dans Id., *La cultura letteraria a Firenze tra Medioevo e Umanesimo. Scritti 1976–2016*, I, *Scritti su Dante, Cavalcanti e il primo Umanesimo*, pp. 153–170).
- 22 En se référant à l'édition De Robertis (note 9) pour l'explication des sigles, voici les témoins et les familles impliqués : L122-w, Pal2, v, Vr1, R29b.
- 23 G. Contini (Dante Alighieri [note 10], pp. 168–169), bien que la rejetant, dans sa note au v. 36 de la chanson (*con quella spada ond'elli ancise Dido*) avait attiré l'attention sur cette hypothèse, car elle avait déjà été évoquée dans des études antérieures : « Di Enea in quanto virtuosamente abbandonò Didone si sarebbe discorso nel VII del « Convivio » (ivi, IV, XXVI, 8), ma ciò non vuol punto dire che la canzone in esso commentata sarebbe stata di necessità questa nostra petrosa) ».
- 24 « Convivio » II XII 4, *per lo quale ingegno molte cose, quasi come sognando, già vedea, sì come ne la Vita Nuova si può vedere* (traduction de Bec [note 5], dans ce cas très libre : « intelligence grâce à laquelle je voyais intuitivement de nombreuses choses, comme on peut le voir dans la « Vie nouvelle » »).

avec une référence explicite à l'auteur exilé de sa ville qui prend la valeur d'une véritable signature.²⁵

Dans les dernières années de sa vie, même en supposant que Dante n'avait pas renoncé à l'idée de compléter le <Convivio>, il dut avoir au moins conscience que la réalisation d'un tel projet était difficile, voire impossible, et, à moins de penser qu'il s'était résigné à abandonner à leur sort les chansons laissées de côté dans la <Vita nova> et écrites après sa composition – un *corpus* imposant, d'une qualité formelle et d'une valeur intellectuelle et morale extraordinaires : l'un de sommet de la poésie italienne – une solution alternative était évidemment nécessaire. D'autre part, les deux exigences prioritaires du commentaire, la nécessité de se défendre de l'infamie injustement attribuée à l'auteur lorsque son exil fut décrété et le désir didactique de montrer sa progression vers le bien (et à certains égards aussi ses implications encyclopédiques), étaient désormais satisfaites par la <Comédie>. Les chansons, comme complément de la <Vita nova> et à l'ombre du grand poème, pouvaient s'affranchir, sans risques de mésinterprétation, et circuler comme livre autonome.²⁶ Dans ce

25 <Rime> 1 *Così nel mio parlar vogli'esser aspro | com'è negli atti questa belle pietra | la quale ognora impetra | maggior durezza e più natura cruda* | [...] (« En mon parler je veux être âpre | tout comme en ses actes cette belle pierre, | qui chaque jour acquiert | plus de dureté et de cruelle nature | [...] »); <Rime> 15 [...] | *O montanina mia canzon, tu, vai: | forse vedrai Fiorenza, la mia terra, | che fuor di sé mi serra, | vota d'amore e nuda di pietate. | se vi vai dentro, va' dicendo: | « Omai | non vi può fare il mio fattor più guerra: | là ond'io vegno una catena il serra | tal, che se piega vostra crudeltate | non ha di ritornar qui libertate* » ([...] Ô, va, mon alpestre chanson: | peut-être verras-tu Florence, ma ville, | qui hors de mes murs m'enferme, | vide d'amour et sans pitié; | si tu y entres, va disant: « Mon auteur | désormais ne peut plus vous faire la guerre: | là d'où je viens une chaîne le serre, | telle que, si votre cruauté pliait, | de revenir ici il n'aurait le pouvoir »). Voir Tanturli, Giuliano, *Come si forma il libro delle canzoni?* dans: *Le rime di Dante. Atti del Convegno, Gargnano sul Garda, 25-27 settembre 2008*, éd. par Berra, Claudia et Borsa, Paolo, Milano 2010, pp. 117-134 (puis collecté dans: Id., *La cultura letteraria* [note 21], pp. 53-70). Sur l'indication du nom de l'auteur dans la littérature du Moyen Âge, dans le cadre plus large de son émancipation, Curtius est encore fondamental (note 12), *excursus XVII*, pp. 503-505.

26 Toutefois, il ne faut pas sous-estimer le fait que même la libre circulation des chansons, sans une supervision adéquate de l'auteur, aurait pu entraîner des inconvénients. Je pense en particulier au cas des < rime petrose >, écrites après la < Vita nova >. Ces poèmes, avec leur représentation dramatique et parfois violemment sensuelle de la passion amoureuse, s'ils avaient été lus isolément, auraient pu se prêter à de dangereux malentendus et prêter le flanc aux accusations que Dante entendait rejeter. On peut se demander si ce n'est pas justement pour contenir ce danger que dans la série des *canzoni distese* (7-9) – nous ne pouvons pas dire si c'est le cas aussi dans le < Convivio > (sauf le soupçon que < Così nel mio parlar vogli'esser aspro > se trouvait en sixième position, donc presque au milieu de la série, en compagnie peut-être des autres poèmes dédiés à la « donna Pietra ») –, ces textes étaient bien encadrés (< foderati >) entre les grandes chansons morales et doctrinaires précédentes et suivantes, ce qui aurait limité, voir neutralisé, leur charge subversive, en les inscrivant dans la perspective philosophique de l'*aspiritas* formelle et intellectuelle de l'ensemble et en invitant le lecteur à ne pas s'arrêter aux apparences, à ne pas se contenter de la lettre. Cette solution aurait pu être inspirée par l'œuvre de Guittone telle qu'elle est confiée au témoin de son œuvre le plus riche et, à bien des égards, le

cas, Dante pouvait compter sur l'une des rares poussées conservatrices assidûment actives dans la transmission des anciens manuscrits de poésie, sur laquelle Guittone aussi s'était appuyé : la tendance à agréger et à garder ensemble les textes de même forme et – s'il est connu – de même auteur, c'est-à-dire le principe structurant des chansonniers italiens du XIII^e au XV^e siècle.

La solution éditoriale de De Robertis, qui a préservé la séquence des *canzoni distese* dans son édition, et avec elle l'idée selon laquelle Dante pourrait en être responsable, a déclenché un débat dont les conclusions sont loin d'être partagées.²⁷ Les éditions les plus récentes des poèmes de Dante (Barolini-Grag nolati 2009, Giunta 2011, Grimaldi 2015)²⁸ l'ont rejetée, préférant conserver – j'insiste sur ce mot, parce qu'il s'agit bel et bien d'une solution conservatrice – l'arrangement hypothétiquement, et donc insidieusement, historique adopté il y a un siècle par Michele Barbi.²⁹ Je n'insiste pas sur ce point. Il suffit de dire que, quel que soit le

plus autorisé, le codex Laurentien Redi 9, qui présente ses lettres et rimes disposées en chiasme avec, au début et à la fin, les textes écrits après sa « conversion » et, au centre, préalablement redimensionnés et finalement supplantés, les poèmes amoureux de sa jeunesse (lettres et chanson religieuses et morales-chansons d'amour/sonnet d'amour-sonnets religieux et moraux) : voir dans ce volume Leonardi [note 3], pp. 151–182 ; sur cette question, et plus généralement sur l'influence que le modèle de Guittone a pu avoir sur Dante, je renvoie également à mon étude Il « libro » di Guittone e la « Vita nova », dans : Nuova rivista di letteratura italiana 4/1 (2001), pp. 41–150.

- 27 Pour justifier la disposition des rimes dans son édition, De Robertis ne cache pas, dans son effort pour remonter aux sources les plus anciennes de la circulation des rimes de Dante, le secret espoir « che la tradizione rispecchi la storia del lavoro del poeta o restituisca (tradisca) un'ipotesi ordinatrice » : une affirmation qui ne concerne pas nécessairement une référence directe au « Libro delle canzoni », mais à toutes les traces possibles de regroupement d'autres rimes également (Dante [note 9], II, 2, p. 1144). Rappelons, en effet, que De Robertis n'est jamais allé jusqu'à soutenir ouvertement l'hypothèse d'une responsabilité directe de l'auteur dans l'agencement des *canzoni distese*. Dans son commentaire sur la chanson « Così nel mio parlar » (Dante Alighieri, Rime, éd. par De Robertis, Domenico, Firenze 2005, p. 3), il semble affirmer le contraire, lorsqu'il écrit qu'il considère « impensabile, men che mai documentabile, una proposta di sistemazione delle proprie rime da parte di Dante » (un arrangement qui, à mon avis, doit être interprété ici, cependant, dans un sens global, comme une intention de créer un « canzoniere » de type pré-pétrarquien, à exclure à juste titre parce qu'il aurait été incompatible avec la « Vita nova » et le projet du « Convivio »).
- 28 Dante Alighieri, Rime, dans : Id., Opere I, Rime, Vita Nova, De vulgari eloquentia, éd. par Giunta, Claudio, Gorni, Guglielmo et Tavoni, Mirko, Milano 2011 ; Id., Rime giovanili e della Vita nuova, a cura di Barolini, Teodolinda, Milano 2009 ; Nuova edizione commentata delle opere di Dante, I, Vita nuova. Rime, a cura di Pirovano Donato, Grimaldi, Marco, I, Vita Nuova. Le Rime della Vita nuova e altre rime del tempo della Vita nuova, Roma 2015. Cependant, il convient de mentionner l'exception de l'école espagnole d'études dantesques, qui a abordé la question sans préjugé, en proposant l'édition annotée Dante Alighieri, Libro de las canciones y otros poemas, éd. par Varela-Portas de Orduña, Juan (coord.) et alii, traducción de Pinto, Raffaele, Madrid 2014.
- 29 La nouvelle disposition des rimes de Dante, c'est-à-dire la plus perturbatrice des nouveautés textuelles apparues avec l'édition De Robertis, et sa justification philologique auraient pu

degré de responsabilité de l'auteur – minimal, si on ne le reconnaît que dans les fragments de trois plus deux chansons certainement mises en série dans le «Convivio»; maximal, si l'on veut bien voir dans l'ensemble de la séquence un agencement conscient de la part de l'auteur lui-même –, ce qui importe dans notre perspective, c'est que cette séquence s'est imposée dans la transmission de la poésie de Dante et qu'elle a été lue et interprétée comme un tout compact et cohérent; son troisième livre, après la «Vita nova» et la «Comédie», selon la disposition donnée à son œuvre en langue vernaculaire par Boccace dans au moins deux de ses trois copies.³⁰ Le «Livre de chansons» a parfois été diffusé avec l'ajout des trois chansons de la «Vita nova» et avec un appendice d'un ou deux autres textes d'attribution, soit certaine – la chanson «Lo doloroso amor che mi conduce» (Rime, 16) – soit probable – le *descort* trilingue «Ai faux ris, pour quoi traï avés» (Rime, 17), sur la paternité duquel il n'y a pas d'unanimité critique –, dans tous les cas de manière à ne pas invalider sa reconnaissance.

Les stratégies mises en œuvre par Dante pour orienter la circulation de sa poésie lyrique dans la direction souhaitée sont donc exclusivement axées – pour ainsi dire – sur le niveau du texte, au sens conceptuel du terme. L'auteur a réagi aux forces subversives actives dans la diffusion manuscrite de poèmes dotés d'une autonomie originelle, soit en les neutralisant – la solution de la «Vita nova» et du «Convivio», qui consiste à les enfermer dans une sorte d'armure qui en préserve la consistance et l'ordre et en fixe la lettre et l'interprétation –, soit, peut-être, en profitant des rares poussées centripètes de la transmission qui pouvaient en limiter les initiatives, c'est-à-dire la solidarité de forme et de genre et le prestige de la forme la plus excellente: la solution du «Livre des chansons», sans appareil de support et sans suture, sauf – le cas échéant – un déplacement et un ajout pour définir ses limites, le début et la fin, l'alpha et l'oméga. Dans les deux cas, le résultat est que d'un point de vue strictement matériel la tradition est perçue par Dante comme un phénomène incontrôlable, une force fatale qu'un écrivain déterminé à fonder son image et son propre statut d'auteur sur la poésie lyrique, en raison de sa nature fragmentaire et polysé-

stimuler une nouvelle approche dans leur étude, non seulement, comme cela a été fait, pour évaluer le degré de responsabilité d'auteur dans la formation du «Livre des chansons» et plus généralement dans la première circulation de ses rimes, mais aussi et surtout pour limiter les excès d'une reconstruction historique trop détaillée, que l'arrangement chronologique de Michele Barbi, avec tous ses mérites indéniables, a longtemps fomenté et continue de fomentier, même inconsciemment, dans les études les plus récentes.

30 Les deux manuscrits sont le Zelada 104.6 de l'Archivio y Biblioteca Capitulares de Toledo et, actuellement démembrés, les Chigi L v 176 (qui, en plus de la section de Dante et la chanson «Donna me prega» de Cavallanti avec le commentaire de Dino del Garbo, présente également le «Canzoniere» de Pétrarque, pour lequel voir ci-dessous) et L vi 213 (avec la «Comédie») de la Bibliothèque Vaticane; le troisième, le ms. 1035 de la Bibliothèque Riccardiana de Florence, ne contient que les deux dernières œuvres, mais on ne peut exclure que les fascicules initiaux avec la «Vita nova» aient été perdus: cf. Tantarli, *Sul canone delle opere giovanili di Dante* (note 21), pp. 153–154 et 170.

mique, ne pouvait ignorer, mais contre lequel il était vain de tenter de la contrôler ou de la manipuler une fois que les textes avaient été diffusés. Il n'est pas nécessaire de souligner que, conceptuellement, en revanche, ce constat même de l'impuissance de l'auteur à conditionner la circulation de ses poèmes lyriques, au même titre que toute autre contrainte formelle ou substantielle chez Dante, n'a pas été simplement subi, mais s'est transformé en un formidable instrument de découverte et d'invention des nouvelles solutions expressives qui sont à la base des œuvres que seule la comparaison avec la « Comédie » autorise à appeler « mineures ».

* * *

La conscience, ainsi que l'appréhension, de Pétrarque par rapport aux pratiques de la transmission des textes à son époque n'étaient pas moins aigües et profondes que celles de Dante, mais elles conduisent à des réactions différentes et à bien des égards contraires. Alors que la lutte de Dante contre les risques d'abus et d'anarchie dans la circulation manuscrite des poèmes lyriques est retranchée dans l'espace idéal du texte, l'action de Pétrarque est ciblée, avec une détermination radicale et même polémique, principalement sur son côté matériel.³¹

Pétrarque est déterminé à conserver sa totale liberté de conception et de composition au niveau du texte, sans la moindre concession. Il a également compris que, pour préserver l'intégrité de sa production lyrique et exploiter pleinement son potentiel expressif, il fallait réunir en un livre les poèmes composés dans un ordre aléatoire et laissés à la merci des copistes et des lecteurs. Pour ce faire, il adopte les solutions les plus innovantes de la « Vita nova » : la structure autobiographique centrée sur l'amour pour une femme qui meurt au cours du travail de composition (d'où une bipartition similaire du livre en deux parties, consacrées respectivement à l'amour de Laura vivante et à la mémoire de Laura morte) et la libre alternance des formes métriques. En revanche, Pétrarque rejette résolument le principal expédient qui a permis à Dante sa mise en œuvre, à savoir toute forme de connecteurs en prose superposés, tant narratifs – qui auraient fait de son journal intime un roman – qu'exégétiques, conformément à son mépris pour la philosophie scolastique et son appareil académique. Pétrarque visait un recueil de poèmes qui, tout en conser-

31 L'attention que Pétrarque porte aux aspects matériels du livre et de l'écriture a été reconnue à juste titre comme l'une des caractéristiques les plus novatrices et fascinantes de son œuvre. Comme l'écrit Stefano Zamponi dans son essai *Il libro del Canzoniere. Modelli, strutture, funzioni*, dans : *Rerum Vulgarium Fragmenta. Codice Vat. lat. 3195. Commentario all'edizione in fac-simile*, éd. par Belloni, Gino, Brugnolo, Furio et alii, Roma/Padova 2004, pp. 13-72 (voir p. 16) : « Petrarca è il primo intellettuale dell'età di mezzo che in più occasioni, anche diffusamente, ha scritto sugli aspetti materiali dei libri (dimensione, scrittura, ornamentazione, leggibilità) e sulle forme della loro produzione, con un'attenzione specificamente incentrata sul testo e sul problema della corrispondenza fra testo trasmesso e volontà dell'autore » (en se référant à l'étude de Petrucci, Armando, *La scrittura di Francesco Petrarca*, Città del Vaticano 1967, pp. 58-70).

vant l'autonomie et la spécificité de chacun d'eux, parvenait à créer un ensemble cohérent grâce à leur propre force d'attraction. Il est probable que son choix s'est inspiré dans une certaine mesure des tentatives faites non seulement dans la tradition lyrique provençale, mais aussi dans la littérature en « lingua di sì », comme les « livres » en circulation (quel que soit le degré de responsabilité des auteurs) du corpus lyrique de Guittone et surtout des chansons de Dante.³² Mais, compte tenu de son extraordinaire connaissance de la littérature classique, les modèles offerts par les poètes latins qu'il admirait, et en particulier Properce, dont il fut l'un des principaux artisans de la redécouverte, eurent une influence décisive. Dans le « Canzoniere », les coordonnées autobiographiques et les liens narratifs entre les textes sont beaucoup plus faibles que dans la « Vita nova ». Ils se limitent d'une part à fixer les moments et les dates clés de l'histoire – le coup de foudre initial (1327), la mort de la bien-aimée (1348) et, à partir d'un stade ultérieur de la composition de l'œuvre, avec le « coup de théâtre », pour ainsi dire, de la chanson à la Vierge, son repentir final (annoncé par le sonnet introductif et repris par intermittence, sans jamais s'imposer définitivement, dans les textes suivants jusqu'aux derniers du recueil),³³ et de l'autre à en mettre en évidence discrètement la progression grâce

-
- 32 La référence à « *Così nel mio parlar vogli'esser aspro* » (« Rime » 1) dans la chanson « des citations », « Rvf » 70, pourrait être une allusion à toute la séquence qu'elle inaugure. Voir De Robertis, Domenico, *Le « Rime » alla visita di controllo*, dans : *Studi danteschi* 70 (2005), pp. 139–154, p. 142 (en corrigeant ce qu'il avait lui-même écrit dans *Dante Alighieri* [note 9], p. 1048) : « Che poi la canzone *Così nel mio parlar vogli'esser aspro* inaugurasse la serie, staccata dal terzetto compatto delle altre petrose, alle quali corrisponderebbe come materia, ma delle quali non condivide né il motivo invernale (l'amore in condizioni proibitive) né la realizzazione tecnica, è più probabile che la segnalasse a Petrarca come « exemplum » dantesco per la 3^a strofa della canzone *Lasso me* (« Rvf » 70), che già risente di spunti analoghi, che non fosse tale citazione a imporla a una tradizione che risale, s'è appena ricordato, ben più addietro dell'iniziativa editoriale del Boccaccio ».
- 33 Il est toutefois significatif que deux des interprétations les plus récentes de la séquence finale, réfléchissant sur la numérotation apposée par Pétrarque dans l'autographe pour modifier l'ordre des poèmes, celle d'Arnaldo Soldani, qui considère comme probable que « il numero fatidico di 366 » était le but à atteindre et en fait atteint par l'auteur, et celle de Natascia Tonelli, qui au contraire n'exclut pas que le recueil puisse encore être « suscettibile di variazione, *id est* aumento », s'accordent à nier la valeur conclusive de la série qui précède et doit préparer la chanson finale à la Vierge : « [...] che insomma, disperando ormai di poter dare al proprio Canzoniere un assetto propriamente narrativo, ossia progressivo in senso dantesco, Petrarca volesse comunque far chiaro – com'è in effetti – che pur nei suoi movimenti contraddittori, l'io che parla nel testo si situa nel tempo : che non può essere il tempo provvidenziale, segnato dalle occasioni emblematiche della *Vita nuova* e della *Commedia* [ajout en note : « Ovviamente in tal senso la redazione calendariale apparirebbe priva dei connotati di simbologia liturgica che talvolta le si sono attribuiti »], sarà almeno il tempo naturale del calendario, fatto di giorni che si susseguono l'un l'altro in un cerchio che si ripete all'infinito » (Soldani, Arnaldo, *Un'ipotesi sull'ordinamento finale del « Canzoniere »* [« Rvf » 336–66], dans : *Studi Petrarqueschi* [n. s.] xix [2006], pp. 209–247, voir p. 233, un essai qui reprend et développe, sur un plan plus strictement philologique, Id. *Dialoghi e soliloqui al limitare del tempo* [« Rvf » 351–59], dans : *Il Canzoniere*.

aux poèmes d'anniversaire qui marquent et précisent la durée de l'histoire: vingt et un ans avant et dix ans après l'évènement tragique (<Rvf> 364: ce qui conduit à la date limite de 1358). Cependant, au niveau microstructurel, c'est-à-dire à l'acte concret de la lecture, ces signes restent le plus souvent en arrière-plan, formant un cadre qui ne s'impose jamais de manière contraignante. La force d'attraction qui détermine la position et l'ordre des textes repose sur des liens plus subtiles, nuancés, allusifs, parfois presque impalpables, inhérents aux caractéristiques spécifiques du langage lyrique, c'est-à-dire culturelles, thématiques, rhétoriques, métriques, phoniques, impossible à classer dans toute leur complexité et dans leurs multiples interactions.³⁴

Il convient également de noter que le <Canzoniere> est une œuvre en constante évolution. Sa première rédaction documentée, réalisée entre la fin des années cinquante et le début des années soixante, nous est parvenue dans son intégralité, parmi un nombre considérable d'autres témoins contaminés, dans un exemplaire copié par Boccace, le ms. Chigi L v 176 conservé à la Bibliothèque du Vatican, et est donc désignée comme la <forme Chigi> selon la reconstruction classique de Ernst H. Wilkins.³⁵ Elle contient les poèmes correspondant à <Rvf> 1–120, <Donna mi vene

Lettura micro e macrotestuale, éd. par Picone, Michelangelo, Ravenna 2007, pp. 759–798); « Dal <voi> accampato sul nulla di un anacoluto senza destinatari del sonetto iniziale, alla <Vergine> come termine d'ascolto certo, <termine fisso d'eterno consiglio> per ricordare Dante e un itinerario a Dio ben più coerente e lineare: fra questi due estremi aneliti al pentimento, molti altri se ne ritrovano in uno spazio aperto, potenzialmente infinito per l'irrisolto dibattito interno – <più tempo bisogna a tanta lite>, concludeva la canz. 360 – così laico e terreno fra l'amore e la gloria, fra passione e ragione » (Tonelli, Natascia, Vat. lat. 3195: un libro concluso?, dans: Ibid., pp. 799–822, voir pp. 820 et 822).

34 Pour une tentative de recensement des modes de connexion intertextuelle activés par Pétrarque dans la réalisation du livre, il faut encore se référer au volume de Santagata, Marco, Dal sonetto al canzoniere. Ricerche sulla preistoria e la costituzione di un genere, Padova 1979, qui ne cache cependant pas le caractère inépuisable et insaisissable de ces liens, que seule l'interprétation à part entière des textes peut révéler dans toute sa complexité et subtilité.

35 Wilkins, Ernst Hatch, The Making of the <Canzoniere> and other Petrarchan Studies, Roma 1951. Des études plus récentes ont remis en question la théorie des <neuf formes> soutenue par Wilkins, réduisant leur nombre à celles qui peuvent être considérées comme des étapes définies dans l'élaboration du livre et surtout documentées par la tradition, parce qu'elles ont été divulguées par l'auteur lui-même. Tommaso Salvatore a démontré l'inconsistance d'une forme <pre-Chigi> ou <Correggio> et le fait qu'en réalité l'exemplaire préparé ou conçu pour Azzo da Correggio, d'où le nom de la forme, n'était en perspective rien d'autre que la <forme Chigi> elle-même (avec d'importantes déductions sur la tradition des rimes de Pétrarque précédant celle-ci, qui doit donc être considérée comme la première forme réalisée du livre: « In queste raccolte informi, pertanto, non sarebbero ravvisabili <pallide sinopie> del Canzoniere pre-Chigi, secondo la bella formula di Giuseppe Frasso, o *disiecta membra*, secondo quella dello stesso Wilkins, ma sarebbero le rime del Petrarca stesse, prima della sistemazione chigiana, a essere fatte di *disiecta membra* »): Id., Sondaggi sulla tradizione manoscritta della <forma Chigi> (con incursioni pre-chigiane), dans: Studi petrarcheschi 27 (2014), pp. 47–105, en particulier pp. 90–105 (citation à la p. 93). Arnaldo Soldani a montré que la <forme pré-Malatesta>

spesso nella mente» (texte ensuite mis de côté et remplacé par l'actuel <Rvf> 121), 122-156, 159-165, 169-173, 176-177, 189 et 264-304 de la dernière rédaction. Sur la base de cette forme, qui reste essentiellement inchangée dans le temps, le recueil s'accroît par des ajouts successifs, qui ont donné lieu à d'autres formes, dont nous savons que deux au moins ont également été diffusées par l'auteur (la forme «Malatestiana», offerte à Pandolfo Malatesta seigneur de Pesaro, et la «Queriniana»), pour arriver enfin à la rédaction finale, avec 366 poèmes, confiée au manuscrit Vatican latin 3195, écrit en partie par un copiste de confiance et en partie par l'auteur lui-même (le changement de main s'est produit aux sonnets 191 de la première partie et 319 de la deuxième partie). La structure du <Canzoniere> repose sur une série de paradoxes, pour ainsi dire, inversés par rapport à la <Vita nova>, qui ont eu un impact tout aussi opposé dans leur diffusion respective. Ce dernier est un livre segmenté, qui souligne et exaspère les tensions et les ruptures entre les étapes successives de l'évolution de l'auteur, résultat de changements soudains d'idées et de styles, un livre apparemment interrompu et projeté dans le futur avec sa promesse finale, mais en réalité solidement construit *a posteriori* et une fois pour toutes; d'où sa structure solide, selon le modèle statique du triptyque en peinture ou de l'église romane en architecture, avec les grandes chansons au centre et les poèmes mineurs disposé de manière équilibrée d'un côté et de l'autre, ce qui a facilité la préservation de l'intégrité du texte dans sa diffusion.³⁶ Le <Canzoniere> est, au contraire, un livre rétrospectif, comme le déclare le sonnet d'ouverture, présentant une expérience existentielle et poétique close (donc en ce sens on dirait plutôt qu'il est une sorte de *Vita vetus*), un livre construit sur la base d'une fluctuation perpétuelle des états d'âme de l'auteur sans différences idéologiques et stylistiques notables entre ses parties, mais grâce à la posture fictionnelle de <l'artiste en jeune homme> (la poésie en langue vernaculaire présentée comme le fruit prétendu d'un «giovenile errore») l'œuvre se prête à des ajouts continus, non seulement dans la partie dans laquelle Laure est morte, mais aussi dans celle où elle est chantée encore vivante; d'où sa structure ouverte, dynamique, qui se développe en équilibre précaire sur elle-même, peut-être pas même achevée, selon l'interprétation parfois donnée à la présence de feuilles blanches laissées dans l'autographe entre les deux sections et aux modifications ultérieures apportées dans la sérialisation des derniers textes, ce

et la forme finale avec l'ajout de quelques folios avec d'autres textes dans le Vat. lat. 3195 sont en réalité le fruit d'une intervention concomitante: Id., Un'ipotesi (note 33). Michele Feo a remis en cause la légitimité de la distinction entre <forme-Malatesta> et <forme Queriniana>, pourtant marquées par une tradition distincte: Id., *In vetustissimis cedulis. Il testo del postscriptum della senile XIII 11 γ* et la forma <Malatesta> dei <Rerum vulgarium fragmenta>, dans: Studi petrarcheschi 12 (2001), pp. 119-145, en particulier 134-145.

36 La remarque est déjà faite dans Singleton (note 10), pp. 109-119 (qui, cependant, à son tour, se réfère à des auteurs antérieurs qui avaient déjà noté cette symétrie).

qui explique son inévitable diffusion progressive dans différentes rédactions avec l'incertitude qui découle pour le lecteur quant à sa véritable configuration.

Ce mouvement perpétuel ne se limite pas au niveau structurel, mais trouve son origine dans la manière même dont les textes du «Canzoniere» sont composés. De Robertis, en étudiant les extraordinaires folios 1–2 du Vatican latin 3196, connu comme «codice degli abbozzi», le «manuscrit des ébauches», qui concernent la phase délicate de «redémarrage» du recueil après l'étape représentée par la forme Chigi – une partie des rimes entre les séries 188–198 et 319–323 (ainsi que le moment, comme nous l'avons dit, où l'auteur remplace le copiste dans son travail sur la copie propre, Vat. lat. 3195) –, a montré comment les textes se forment par association, dans certains cas même se génèrent l'un de l'autre par fission binaire, pourrait-on dire, comme les cellules d'un organisme vivant, dans un processus de variation continu.³⁷ L'auteur les a ensuite soumis à un travail de *dispositio* assez discret, puisque les sonnets en question restent groupés et conservent pour la plupart leur position dans la série, sauf lorsqu'il sont séparés et placés en parallèle dans les sections consacrées à Laure vivante et à Laure morte, ce qui n'empêche pas ces textes, même si éloignés, de conserver un lien très étroit (De Robertis a qualifié ces séries originales de «struttura ponte», qui jettent concrètement un pont entre les deux parties du «Canzoniere»). L'ordre des textes est ainsi obtenu, non pas en modifiant radicalement les groupes originaux pour les forcer à adhérer à une structure pré-constituée, mais tout en préservant un équilibre subtil entre contiguïté originaire et disposition définitive. Le journal poétique, avec sa progression spontanée, n'est pas complètement effacé dans le texte final, mais reste actif et visible en surface. Ce qui tient ensemble les fragments poétiques, bien plus que la structure narrative ou symbolique imposée de l'extérieur, qui joue bien entendu aussi un rôle sous-jacent, c'est précisément cette attraction due aux similitudes profondes et multiples qui sont souvent activées entre les textes au niveau génétique. La dimension du temps de l'écriture, au sens propre et concret du travail matériel et quotidien sur le texte, du flux continu de la plume sur le papier, surgit donc et reste fixée dans la structure définitive de l'œuvre (ce qui permet d'ailleurs de comprendre les raisons profondes de l'indulgence de Pétrarque, auparavant inconcevable à ce point, envers ses brouillons et par conséquent les circonstances extraordinaires de leur conservation partielle).³⁸

Lino Leonardi, dans un article consacré à l'histoire du concept de structure appliqué au «Canzoniere», qui a été au centre du débat critique autour de l'œuvre

37 De Robertis, Domenico, *Contiguità e selezione nella costruzione del canzoniere petrarchesco*, dans: *Studi di filologia italiana* 43 (1985), pp. 109–149, ensuite dans *Id., Memoriale petrarchesco*, Roma 1997, pp. 65–86 (pour les citations suivantes de l'essai, voir pp. 72 et 76).

38 Un témoignage extraordinaire de la fascination de Pétrarque pour le processus créatif en action et pour les documents montrant l'auteur au travail («cogitante atque generante») est offert par la lettre envoyée à Donato Albanzani, lettre de la vieilleuse XIII 5, accompagnant le don d'une copie autographe du «De sui ipsius et multorum ignorantia» (le présent ms. Berlin, Hamilton

surtout à la fin du siècle passé, a insisté sur le caractère contradictoire, et presque oxymorique, de l'expression «livre des fragments», bien que probablement non attribuable à l'auteur mais à une initiative ingénieuse de Boccace (dans sa copie, le recueil est précédé par la rubrique *Francisci Petrarce de Florentia Romae nuper laureati fragmentorum liber*) – se demandant si les différentes étapes dans la réalisation du recueil ne représentent que «il sistematico, studiato approssimarsi a una soluzione volutamente fluida». En d'autres termes, l'évolution du texte ne repose pas, comme on le répète souvent, sur une aspiration à l'unité qui reste frustrée malgré les efforts de l'auteur, mais plutôt sur une recherche de plus en plus consciente de cette même fragmentation.³⁹ Il est clair que Pétrarque n'exige pas, et peut-être même

493): (§ 7) [*librum*] *Qui tibi non idcirco vilior fuerit quod lituris et additionibus plurimis intertextus et pleno undique margine circumfertus est; etsi enim oculis demptum aliquid sit decoris, animo tamen tantundem, gratie additum videri debet. Quod hinc vel maxime te michi familiarissimum intellegis, cui sic scribam ut additiones ac lituras ceu totidem signa familiaritatis ac pignora dilectionis aspicias, nec preteraea dubitare possis meum esse qui et manu mea olim tibi notissima scriptus et quasi de industria tot cicatricibus deformatus ad te veniat, memorans tale aliquid de Nerone principe scripsisse Suetonium Tranquillum [Nero, 52, 1] «Venere», inquit, «in manus meas pugillares libellique cum quibusdam notissimis versibus ipsius cyrographo scriptis, ut facile appareret non translato aut dictante aliquo exceptos, sed plane quasi a cogitante atque generante exaratos; ita multa et deleta et inducta et superscripta inerant» («[...] un «livre», que tu ne jugeras moins précieux pour être encombré de ratures et d'ajouts, avec, partout des marges pleines; s'il perd en effet un peu d'éclat pour les yeux, cela doit lui valoir un égal supplément de charme, pour le cœur; comment te faire mieux comprendre ce qu'est mon amitié pour toi? Si je t'écris ainsi, tu dois voir dans ajouts et ratures autant de signes d'amitiés et de gages d'affection, et tu ne peux douter non plus que soit mien un livre qui t'arrive écrit de ma main, qui t'était si familière autrefois, et enlaidi comme délibérément de tant de cicatrices, au souvenir de ce qu'écrivit Suétone à propos de l'empereur Néron: «Me sont tombés dans les mains des tablettes et des opuscules, avec quelques vers très connus de lui, écrits de sa main et dont il était facile de voir qu'ils avaient pas été copié ni écrits sous la dictée de quelqu'un, mais incontestablement tracés par un homme qui médite et compose, tant il y avait de repentirs, d'ajouts et de surcharges»»).*

- 39 Leonard, Lino, *La struttura dei «Fragments», ovvero storia di una contraddizione* dans: *La filologia petrarchesca nell'800 e '900*, atti del Convegno Roma, 11-12 maggio 2004, Roma 2007, pp. 109-132 (voir p. 131). Sur l'origine du titre du «Canzoniere» Chigi voir Salvatore, Tommaso, *Boccaccio editore di Petrarca (e Dante): il codice Chigi L v 176*, dans: *Misure critiche 12-13 (2013-2014)*, pp. 62-86 (voir pp. 74-78). Dans le titre attribué à l'œuvre dans le ms. Vat. lat. 3195, Pétrarque insiste fièrement sur la seule composante microtextuelle (*Francisci Petrarce laureati poete Rerum vulgarium fragmenta*) sans faire référence à un livre. L'ordre des textes dans le «Canzoniere» a longtemps été perçu comme une non-structure. Le cas qui a eu le plus de retentissement est celui de Alessandro Vellutello, qui dans son «Trattato de l'ordine de' sonetti et canzoni del Petrarca mutato», précédant son célèbre commentaire (première édition 1525, suivie de nombreuses réimpressions), prétendait prouver *in quello ordine non essere ordine alcuno*, et procédait à une redistribution personnelle des textes, contestant l'authenticité de l'ordre de la vulgate. Cette méfiance, ou indifférence, à l'égard de la structure originelle du recueil fut dominante jusqu'à la reconnaissance de l'autographie du codex Vat. lat. 3195, ignoré entre-temps, simultanément en 1886 par Pierre de Nolhac et

ne favorise pas, une lecture continue et horizontale du *«Canzoniere»* du début à la fin, de 1 à 366, comme s'il s'agissait d'un roman ou d'un traité. Contrairement à la progression rigide imposée par Dante dans sa *«Vita nova»*, Pétrarque suggère plutôt, ou du moins ne décourage pas, une lecture rhapsodique, par tranches de textes ou en passant librement d'un texte à un autre, pas nécessairement consécutifs. Le lecteur est libre de créer son propre parcours de lecture. Chaque fragment, en vertu de la discontinuité représentée par le blanc qui l'entoure et le sépare de ceux qui le précèdent et le suivent – le même espace qui, dans la *«Vita nova»*, est entièrement occupé par la prose – produit un réseau presque illimité des résonances à tous les niveaux, créant des connexions multiples avec d'autres textes, même à grande distance. Les poèmes sur la mort de Laure, en particulier, entretiennent un dialogue très subtil et perversif avec les textes de la première partie du recueil, avec lesquels, comme nous l'avons dit, ils ont souvent des liens génétiques, un dialogue fait de souvenirs du temps perdu, évidemment, lorsque la bien-aimée était vivante, mais aussi d'espairs déçus, de promesses non tenues, de projets non réalisés, dans un glissement temporel sans fin qui crée souvent des relations plus profondes et substantielles que celles qu'ils entretiennent avec les textes simplement adjacents (encore De Robertis a parlé d'une connexion entre les deux parties « non lineare o di contiguità, ma correlativa o di similarità »). La mémoire du *«je»* lyrique est ainsi reflétée et amplifiée dans la mémoire que le lecteur progressivement se forme du texte lui-même. Pétrarque conçoit de plus en plus son *«Canzoniere»* comme un livre de chevet, qui accompagne le lecteur au fil des jours, jusqu'à ce que celui-ci se familiarise progressivement avec l'ensemble et prenne conscience de sa structure narrative et symbolique, qui ne doit cependant pas s'imposer de manière rigide pour ne pas étouffer la force évocatrice, polyvalente et multidirectionnelle que chaque texte ou section de textes peut susciter dans sa mémoire, selon sa propre capacité de réaction.

Exiger qu'un tel livre – un recueil de poèmes d'amour en langue vernaculaire, écrits par un seul auteur (l'option monographique est aussi un objectif que probablement même Guittone n'avait pas visé), et de plus basé sur une structure en expansion permanente, fort calibrée mais en même temps extrêmement flexible et presque modulable – pouvait s'imposer dans son intégrité dans un régime de transmission manuscrite exclusive, était probablement le pari le plus audacieux de Pétrarque avec la postérité.

Les solutions que Pétrarque adopte pour tenter de créer les conditions d'une préservation intégrale d'un tel recueil sont, bien entendu, les mêmes que celles qu'il active pour ses autres œuvres (qui étaient pourtant écrites en latin : une différence

Arthur Pakscher. Cette redécouverte a permis à Giovanni Mestica, dans son édition de 1896, de disposer pour la première fois les derniers textes de l'œuvre selon l'ordre indiqué par Pétrarque dans le manuscrit avec la numérotation marginale, qui jusqu'alors n'avait pas été remarquée ou pas correctement interprétée. Pour un historique concis de la question, voir l'essai de Soldani (note 33), pp. 209–215.

substantielle du point de vue de la transmission),⁴⁰ et qui avaient été expérimentées en partie et sous différentes formes au cours du Moyen Âge, même s'il faut souligner qu'il s'agissait presque exclusivement de la transmission des textes historiographiques ou religieux, pour des raisons dogmatiques évidentes, et des textes classiques, dont l'autorité se fondait justement sur leur exemplarité reconnue.⁴¹ Dans une lettre familière à Zanobi da Strada (XIII 9), qui avait proposé à Pétrarque de se faire défenseur et promoteur (*defensor ac praeco*) de ses écrits, il en parle comme d'une entreprise nécessaire et difficile, ayant besoin de l'aide des amis et des lecteurs, pour préserver l'intégrité constamment menacée, surtout de ceux qui sont fragiles et négligés ainsi que dispersé (§ 5 : *fragilia et inculta [...] et sepe occupatissimo in aliis animo elapsa*), d'où l'exhortation : (§ 6) « étaie leur fragilité, polis leur rudesse, resserre leur dispersion » (*fragilia qua potes adiuvva, inculta excole, sparsa conglutina*). Ce sentiment de fragilité, de précarité face aux embûches d'une circulation totalement indépendante de la volonté de l'auteur, cette préoccupation de construire sur des bases instables, comme sur des sables mouvants ou de la boue,⁴² pour les raisons exposées plus haut, convenaient mieux à son recueil lyrique qu'à n'importe quelle autre de ses œuvres. Dans la lettre de la vieillesse XIII 4, s'adressant à Giovanni d'Arezzo, qui prétendait avoir collectés et réunis, avec ses lettres

40 Nous laisserons ici de côté la question des *Trionfi*, un projet qui n'appartient pas au genre lyrique mais qui, dans son rapport avec le « Canzoniere », présente de fortes analogies avec le lien entre la « Vita nova » et la « Commedia », car l'œuvre n'a jamais atteint un stade de développement non seulement proche de l'achèvement, mais aussi d'un règlement permettant sa diffusion publique. D'autre part, nous avons affaire à une œuvre qui, bien que construite par la juxtaposition de chapitres en « terza rima » (une solution métrique qui rend déjà en soi extrêmement difficile les interventions abusives et immédiatement évidentes les lacunes éventuelles, et certainement conçue par Dante également dans ce but préventif), aurait eu une structure verticale, dans son ascension du péché à la rédemption, du temps à l'éternité, beaucoup plus rigide, et donc à bien des égards plus solide, que celle du « Canzoniere ».

41 Pour un aperçu des problèmes liés à la tradition des manuscrits d'auteur au Moyen Âge latin, avec référence à certains aspects mentionnés dans les pages suivantes, voir Bourgain, Pascale, À la recherche des caractères propres aux manuscrits d'auteur médiévaux latins, dans : Bibliothèque de l'école des chartes 171 (2013) pp. 185–198.

42 Cette image est évoquée dans la lettre de la vieillesse v 2 adressée à Boccace : (§ 25) [...] *intellexi tandem molli in limo et instabili arena perdi operam, meque et laborem meum inter vulgi manus laceratum iri. [...] quamvis sparsa illa et brevia iuvenilia atque vulgaria iam, ut dixi, non mea amplius sed vulgi potius facta essent, maiora ne lanient providebo* (« [...] je finis par comprendre qu'édifier sur une terre meuble et sur un sable mouvant revenait à travailler en vain et que nous serions réduits en lambeaux, mon œuvre et moi, par les mains de la foule. [...] bien que ces pièces de jeunesse en langue vulgaire, courtes et fragmentaires, ne soient plus miennes désormais, comme je l'ai dit, mais plutôt en la possession de la foule, je veillerai à ce qu'on ne mette pas en lambeaux mes œuvres plus importantes »). Il faut bien sûr tenir compte du fait que des déclarations de renoncement et de désespoir comme celle que nous venons de lire font partie de la posture adoptée par l'aîné Pétrarque par rapport à ses *nugae* en langue vernaculaire : nous savons que le temps de l'édification, en ce qui concerne son « Canzoniere », n'a jamais faibli, mais au contraire s'est intensifié au fil des années.

en latin tous ses poèmes en langue vernaculaire (« Tu espères y ajouter toutes nos œuvres en langue vulgaire et toute notre production poétique, mais j'ai du mal à y croire »), il déclare : « eux plus que les autres textes nécessitent d'une correction absolument exacte, puisque tu les as mendés, je suppose, de personnes diverses et en plus incompetentes ». ⁴³

La première stratégie de Pétrarque pour éviter la désagrégation possible ou même probable de son recueil lyrique a été la réalisation d'un « livre d'auteur », au sens matériel donné à l'expression par Armando Petrucci, ou autrement dit d'un *codex archetypus*, selon la définition reprise par Michele Feo d'une célèbre annotation de Cassiodore à ses « Institutions » : c'est-à-dire un exemplaire normatif, réalisé par l'auteur lui-même ou sous son contrôle direct, qui pourrait servir à l'avenir de garant du texte, auquel les lecteurs pourraient revenir chaque fois qu'ils estimeraient devoir en vérifier l'intégrité, afin d'éliminer les erreurs et les arbitres qui se glisseraient inévitablement au cours de sa reproduction et de sa diffusion. ⁴⁴ Il est probable que cette solution ne s'était pas encore imposée à l'auteur au niveau de la « forme Chigi », dont l'original ne nous est pas parvenu et qui ne peut être reconstituée que grâce à ses copies. En effet, on peut peut-être supposer que c'est précisément la nouvelle expérience de la mise en place de ce recueil et de sa publication, un tournant dans l'histoire de Pétrarque, qui lui a permis de prendre conscience de cette nécessité. Cette fonction de « livre d'auteur », de *codex archetypus*, c'est-à-dire – la distinction est subtile mais substantielle – pas simplement une copie d'auteur, un original, mais l'Original destiné à la postérité, a été consciemment attribuée au codex Vat. lat. 3195, comme indiqué ci-dessus, dont l'assemblage a commencé vers 1366 ⁴⁵ et sur lequel le poète a continué à travailler jusqu'à sa mort : un précieux manuscrit sur parchemin, partiellement enluminé, qui cependant, à partir d'une certaine date, a probablement été dégradé en exemplaire de travail. Le début du travail autour de l'autographe du Vatican contribue probablement à expliquer le changement évident de structure qui a toujours été noté dans le passage de la « forme Chigi » (je répète, correspondant approximativement à « Rvf » 1–189, 264–304) aux parties ajoutées plus tard (190–263, 304–366). Les sections du « Canzoniere » déjà réalisées dans cette première forme vulgarisée, où ce n'est pas par hasard

43 (§§ 3–4) *Ad hec cuncta nostra vulgaria et siquid est poeticum collegisse te speras, sed id michi difficile est creditu. Ceterum illis ante alia necessariam esse correctionem exactissimam sentis, que a diversis, ut auguror, iisque nec intelligentibus mendicasti.*

44 Voir Petrucci, Armando, *Letteratura italiana : una storia attraverso la scrittura*, Roma 2017 (*passim*, mais spécialement le chapitre *Minuta, autografo, libro d'autore*, pp. 45–62); Feo, Michele, Francesco Petrarca, dans : *Storia della letteratura italiana*, éd. par Malato, Enrico, x, La tradizione dei testi, coord. par Ciociola, Claudio, pp. 271–329 (voir p. 277). La référence est le colophon du codex de la Staatsbibliothek de Bamberg, Misc. Patr. 61, du milieu du huitième siècle, qui dit *Codex archetypus ad cuius exemplaria sunt reliqui corrigendi* (f. 67^v).

45 L'autographe du « Bucolicum Carmen », Vat. lat. 3358 appartient également à la même période, étant daté de 1367, et dans les années précédentes, l'atelier de copie des *Familiarum rerum libri* et de *Rerum senilium libri* a également été mis en place.

que sont rassemblées le plus grand nombre de rimes composées avant que l'idée du livre ne soit précisée et qui ont eu donc le plus besoin d'une cohérence imposée de l'extérieur (avec des solutions plus proches de celles adoptées par Dante dans la <Vita nova>), présentent en fait des éléments structurels plus solides : une scansion chronologique plus serrée, une variété métrique et une alternance thématique bien marquées.⁴⁶ Dans les parties qui s'ajoutent progressivement, à mesure que l'idée du macro-texte se précise et que s'ouvre le chantier de l'exemplaire normatif, qui aurait garanti la tenue de l'ensemble, la structure, en revanche, s'effiloche, pour ainsi dire, devient moins contraignante du point de vue diégétique, le sonnet, forme métrique qui se prête mieux à la modularité, prend le relais et, dans la première partie en particulier, devient même exclusif. Les solutions adoptées sur le plan matériel laissent finalement au poète une liberté conceptuelle totale, car la compacité est assurée par le cadre déjà défini, et surtout par le fait que désormais chaque nouvelle composition converge intimement depuis l'origine vers cette unité d'inspiration.

En ce qui concerne la nécessité d'une réception du texte dans le plein respect de la volonté de l'auteur, la question de sa publication progressive (un fait qui n'est pas non plus inconnu dans la tradition manuscrite médiévale) mérite également une brève réflexion. Tout au long de sa vie, Pétrarque a toujours été extrêmement réservé quant à la diffusion de ses œuvres, et s'est souvent plaint de leur circulation incontrôlée, en particulier de ses rimes vernaculaires, choisissant soigneusement les destinataires de son <Canzoniere> (les deux seuls connus, l'un possible, Azzo da Correggio, l'autre certain, Pandolfo Malatesta, pas par hasard deux seigneurs, attribuant ainsi à l'hommage, en plus du prestige, également une haute valeur <politique>). Les lettres citées à Zanobi da Strada et Giovanni d'Arezzo montrent que même les personnes les plus proches de lui ont dû faire un effort pour recueillir par elles-mêmes les rimes de <jeunesse> que l'auteur prétendait négliger. Le fait même que la copie de l'œuvre écrite par Boccace, à une époque où il avait l'occasion de rencontrer son ami et maître en personne, occupe une position plutôt basse dans le *stemma codicum*, montre que lui aussi n'a pas eu accès à l'original et a dû se contenter d'obtenir le texte par d'autres moyens.⁴⁷ La diffusion d'une telle œuvre, qui a déjà pris les traits caractéristiques du <canzoniere> en tant que recueil lyrique d'une vie, à un stade aussi précoce par rapport à son histoire globale, qui durera encore des années (il manque environ un tiers des rimes qui composeront la version finale),

46 Ce sont les critères sur lesquels Wilkins a <démontré> l'existence de la forme <pre-Chigi> ou <Correggio> (le dit *threefold principle*, qu'il avait emprunté aux recherches de Ruth S. Phelps) : voir Wilkins (note 35), pp. 93–98.

47 Pour le *stemma codicum* de la <forme Chigi> voir Bettarini Bruni, Anna, *La copia del Fragmentorum liber con una nota su Donna me prega col commento di Dino del Garbo*, dans : Ead., Breschi, Giancarlo, Tanturli, Giuliano, Giovanni Boccaccio e la tradizione dei versi volgari, dans : *Boccaccio letterato. Atti del convegno internazionale Firenze-Certaldo, 10–12 ottobre 2013*, éd. par Marchiaro, Michelangiola, Zamponi, Stefano, Firenze 2015, pp. 70–95 ; avec les compléments apportés par Salvatore (note 35).

et même peu de temps après son invention, pose la question de savoir dans quelle mesure l'auteur la considérait comme complète, alors qu'il était encore au sommet de son énergie créatrice. Un sonnet comme le 304, le dernier de cette « forme » de l'œuvre, texte d'abandon de la poésie et de bilan infructueux de l'expérience précédente mais dépourvu de tout soupçon de repentir, aurait-il pu constituer le point d'arrivée approprié de la trajectoire ouverte par le sonnet proémial ?⁴⁸ Le problème de concilier un livre *in fieri* avec la nécessité de la fermeture aurait été résolu en composant un texte, comme la grande chanson à la Vierge, *in fine libri pon[etur]* (ou *pon[endum]*), à placer à la fin du livre, indépendamment des ajouts qui auraient été faits.⁴⁹ Mais, pourquoi l'auteur, aussi obsédé par le chaos de la tradition manuscrite, aurait-il autorisé la circulation d'une œuvre qu'*il savait* inachevée ? Peut-être était-ce précisément pour faire connaître le livre en préparation le plus tôt possible, bien que sous une forme encore provisoire (mais dans la partie composée et diffusée substantiellement stabilisée), afin d'éveiller l'intérêt du public pour ce nouveau projet unitaire, de nourrir ses attentes et de commencer ainsi à ériger une barrière à la propagation anarchique de ses rimes, tout en gardant l'intention de le poursuivre.⁵⁰ Après cette première publication, le travail sur le livre, confié comme nous l'avons dit peu après à l'autographe de la Bibliothèque Vaticane, n'a jamais cessé, tandis que les phases provisoires ultérieures s'en sont détachées et ont circulé en parallèle. Nous avons la preuve que la publication d'étapes consciemment provisoires du texte a été effectuée à un stade avancé de la composition du « Canzoniere », lorsque, ne serait-ce que pour des raisons biographiques, son achèvement aurait été inévitablement plus proche. Je pense à la fameuse lettre de la vieillesse XIII 11 à Pandolfo Malatesta, écrite en janvier 1373 (un peu plus d'un an et demi avant sa mort) pour accompagner le don d'une copie du « Canzoniere » dans la forme désignée pour cette raison comme « Malatestiana ». L'auteur présente l'œuvre avec ses manies habituelles : il prétend que les rimes ont été écrites en langue vernaculaire pour la plupart dans sa jeunesse et pour cela il s'excuse de leur rudesse (§ 3 : mais nous savons qu'il n'a jamais cessé de les composer et avec quel soin il les a affinées jusqu'à la fin de sa vie) ; il se plaint de leur succès et de leur circulation incontrôlée (§ 4 : alors que nous savons à quel point il s'efforce de s'y opposer) ; il s'excuse de la modestie et de l'inconvenance de la copie offerte, avec une inévitable allusion à

48 C'est d'ailleurs la raison pour laquelle Santagata, Marco (*I frammenti dell'anima. Storia e racconto del Canzoniere di Petrarca*, Bologna 1992) a parlé de « provvisorietà » de la « forme Chigi » (pp. 258, 266) et même (de façon plus appropriée) de « « opera aperta », ancora in crescita », ayant atteint un état où « il problema di stringere il cerchio facendo tornare i conti narrativi e ideologici » (pp. 256–257) ne s'était pas encore imposé.

49 Je cite la fameuse apostille que l'on trouve à côté du poème dans le manuscrit Laurentien 41.17, le témoin le plus autorisé de la « forme Malatesta » : voir Feo (note 35), p. 130.

50 Il est possible qu'un petit ajout ait été fait peu de temps après la publication de la forme Chigi, car il existe des témoignages dans lesquels la première partie du livre se terminait par le sonnet 165 : voir Wilkins (note 35), pp. 163 et 202–203.

la rareté et à l'incompétence des copistes (§ 5 : mais il est difficile de supposer qu'il ait envoyé au prestigieux destinataire un exemplaire pauvre et indigne, bien qu'il ne soit pas orné, comme il écrit, d'une couverture de soie et de crochets d'argent). Dans un *post-scriptum* de la version antérieure de la lettre (γ), plus proche du texte effectivement envoyé au seigneur de Pesaro, on apprend également que le manuscrit envoyé aurait dû comporter quelques espaces libres à la fin des deux parties du « Canzoniere », que l'auteur aurait pris soin de remplir par l'ajout de textes qu'il conservait dans des dossiers très anciens (*in vetustissimis cedulis*), comme cela s'est d'ailleurs produit dans l'autographe Vat. lat. 3195 au cours des derniers mois de la vie de l'auteur, et qu'il les enverrait ultérieurement (« et c'est pourquoi j'avais recommandé de laisser de bons espaces libres à la fin des deux parties, de sorte que si quelque chose de ce que j'ai dit se produisait, il y aurait juste l'espace nécessaire pour accueillir ces pièces [...] Toutefois, si j'ai quelque chose entre les mains, je vous l'enverrai néanmoins séparément sur papier »).⁵¹ Pétrarque comptait évidemment sur le fait que, une fois la version *ne varietur* du livre confiée à son exemplaire normatif, celui-ci serait en mesure de limiter les dégâts que ces anticipations partiellement contradictoires pourraient provoquer (ce qui explique également pourquoi la référence a été supprimée dans la version finale de la lettre, destinée à un public posthume qui aurait eu accès au « Canzoniere » dans sa forme définitive).⁵²

Considérons également pour un moment le stade plus avancé de ce processus. Nous avons dit que l'autographe Vatican est susceptible d'avoir été déclassé en copie de travail à un moment donné. Que l'objectif du *codex archetypus* ait été atteint ou non dans ce même exemplaire, il en a néanmoins conservé le prestige et la dignité et a fini par représenter la dernière volonté de l'auteur, sur la base duquel nous lisons Pétrarque aujourd'hui. Il est important de souligner que le soin éditorial de l'auteur concerne tous les aspects de l'artéfact, non seulement la leçon et la disposition des textes, mais aussi la graphie et la mise en page. Armando Petrucci, dans ses études fondamentales sur l'écriture de Pétrarque, a montré le plein engagement de l'écrivain dans la lutte contre les excès de graphisme dans les pratiques des copistes contemporains, qui ne s'intéressaient qu'à l'impact visuel et restaient indifférents au sens du texte et, pour cette raison, appelés avec dédain peintres plutôt qu'écrivains, et son importante contribution dans la pose des bases idéologiques pour un renouvellement des pratiques d'écriture poursuivie par les humanistes des générations

51 Voir Feo (note 35), avec l'édition du précieux *post-scriptum* à la p. 122 : *ideoque mandaveram quod utriusque partis in fine bona spatia linquerentur, ut, si quando tale aliquid accidisset, esset ibi locus horum capax [...] Si quid tamen occurreret, mittam tibi seorsum nichilominus in papiro*).

52 Si, enfin, nous voulons pousser vers les hypothèses les plus gratuites concernant ce mouvement perpétuel du texte, il est difficile de résister à la tentation de demander : si Pétrarque avait survécu plus longtemps après avoir franchi le cap fatidique des 366 poèmes atteint dans le manuscrit Vat. lat. 3195, aurait-il vraiment arrêté son travail passionné sur le recueil et se serait-il enfin libéré de ce démon que, bien des siècles plus tard, Paul Valéry aurait appelé « l'enchantement de ne pas en finir » ? (À ce sujet voir aussi la note 33).

suivantes, dont le manuscrit Vatican est un exemple significatif.⁵³ Wayne-Storey, Brugnolo et d'autres spécialistes ont montré le degré d'attention accordé même à la disposition de vers et des différentes typologies de textes dans l'harmonie de la page et à la répartition des généreux espaces vides qui les entourent. Ce soin méticuleux ne répond pas seulement à la recherche d'élégance (un aspect qui se prête également à favoriser une imitation scrupuleuse), mais aussi et surtout à un besoin de lisibilité, condition nécessaire à une reproduction correcte. Il ressort de tout cela que, de cette manière le «texte» finit par coïncider avec rien d'autre que l'exemplaire dans lequel il est matériellement fixé par l'auteur. L'idéal de transmission du «Canzoniere» pour Pétrarque est évidemment une copie telle que celle du manuscrit Plut. 41.10 de la Bibliothèque Laurentienne de Florence, produit dans l'entourage de Coluccio Salutati, l'un de ses plus grands et fidèles disciples, qui reproduit l'autographe Vatican d'une façon presque facsimilaire; ou l'autre, récemment porté à l'attention des spécialistes par Carlo Pulsoni, conservé à la Bibliothèque Nationale de Paris, le ms. Italien 551, qui présente ces mêmes caractéristiques et provient également de l'environnement culturel de l'humaniste florentin.⁵⁴

Dans les dernières années de sa vie, Pétrarque avait organisé une véritable campagne de copie et d'édition de plusieurs de ses écrits, y compris le «Canzoniere»,

53 Voir l'essai encore fondamentale de Petrucci (note 31), pp. 62–70 (ainsi que la bibliographie du même auteur reportée dans le volume cité à la note précédente). La célèbre référence polémique aux copistes-peintres se trouve dans la lettre familière à Boccace XXIII 19 à propos de la transcription prévue des lettres elles-mêmes par l'un de ses jeunes collaborateurs: (§ 8) *Quas tu olim illius manu scriptas, prestante Deo, aspicias, non vaga quidem ac luxurianti litera – qualis est scriptorum seu verius pictorum nostri temporis, longe oculos mulcens, prope autem afficiens ac fatigans, quasi ad aliud quam ad legendum sit inventa, et non, ut grammaticorum princeps ait, litera «quasi legitera» dicta sit –, sed alia quadam castigata et clara seque ulro oculis inge-rente, in qua nichil orthographum, nichil omnino grammaticae artis omissum dicas* («Un jour, si Dieu le veut, tu les verras transcrites de sa main, non pas de cette écriture ornée et pompeuse qui est celle des scribes, ou plutôt des peintres de notre époque – elle plaît aux yeux de loin, mais de près elle les affecte et les fatigue, comme si elle avait été inventée pour autre chose que la lecture et comme si, comme le dit le prince des grammairiens, *lettres* ne signifiait pas «lecture» –, mais de cette autre, claire et nette, qui attire l'œil et à laquelle ne manquent, dirait-on, aucun signe orthographique, aucun élément de la grammaire»).

54 Une vaste bibliographie existe sur le manuscrit Laurentien Pluteo 41.10 et ses relations complexes avec l'original du «Canzoniere», Vat. lat. 3195. Je me limiterai ici à rappeler l'essai de Belloni, Gino, *Nota sulla storia del Vat. lat. 3195*, dans: *Rerum vulgariarum fragmenta* (note 31), pp. 80–87; et les contributions les plus récentes, à ma connaissance, à savoir la fiche consacrée au document, *Una copia dell'originale del «Canzoniere» di Petrarca capace di qualche notizia sull'autografo* par Stefano Zamponi et Gino Belloni, dans le catalogue de l'exposition *Coluccio Salutati e l'invenzione dell'Umanesimo* (Florence, Biblioteca Medicea Laurenziana, 2 novembre 2008–30 janvier 2009), éd. par De Robertis, Teresa, Tanturli, Giuliano, Zamponi, Stefano, Firenze 2008, pp. 304–306, et dans le même volume, l'essai de Tanturli, Giuliano, *Coluccio Salutati e i letterati del suo tempo*, pp. 41–51 (voir p. 46). Zamponi est d'accord avec l'hypothèse selon laquelle le codex a été conçu dans le cercle de Salutati, même s'il n'est pas possible de reconnaître des interventions de sa propre main, comme on l'avait cru, et propose

confiant la tâche à une équipe de copistes sous sa supervision attentive sans faire de distinction substantielle entre les œuvres en langue vernaculaire et les œuvres en latin.⁵⁵ Cet ambitieux programme d'une collection entière de modèles de ses

d'identifier le copiste comme étant Niccolò Niccoli (d'autres ont proposé de l'attribuer au jeune Poggio Bracciolini). Cette hypothèse n'exclurait pas, selon Belloni, la possibilité que le codex ait été copié directement de l'original, puisque la présence de Niccoli à Padoue à la fin du XIV^e siècle pour transcrire les livres de Pétrarque est attestée. Moins probable est la possibilité, soutenue par d'autres chercheurs, qu'il s'agisse d'une copie réalisée à partir de l'original avant que Pétrarque n'y apporte ses dernières retouches (c'est-à-dire avant 1374), dont le document fournit également quelques informations. Pour le parisien It. 551 Cursi, Marco, Pulsoni, Carlo, Nuove acquisizioni sulla tradizione antica dei «Rerum vulgarium fragmenta», dans : Fenomenologia della copia, Convegno di studi Firenze, Facoltà di Lettere e Filosofia, 3-5 giugno 2009, éd. par Tanturli, Giuliano, dans : Medioevo e Rinascimento 24/n.s. 21 (2010), pp. 215-276. La solution préconisée par Pétrarque s'apparente à certains égards – comme me l'a fait remarquer Jean Yves Tillet – au système académique de la *pecia*, qui, comme on le sait, consiste en une reproduction «photographique» du fascicule copié à partir d'un exemplaire correct. En réalité, Pétrarque proteste aussi et surtout contre ces pratiques professionnelles, qui impliquent une reproduction du texte mécanique et sérielle. D'autre part, il faut tenir compte aussi du fait qu'un certain degré de dépendance matérielle d'une copie par rapport à son modèle, non seulement pour des raisons commerciales mais aussi simplement pour faciliter le travail du copiste, était un phénomène plus fréquent et plus répandu dans la diffusion des textes au Moyen Âge qu'on ne le pense habituellement, comme l'a observé Teresa De Robertis, Considerazioni paleografiche in merito al passaggio dall'originale alla copia, dans : Le forme dei libri e le tradizioni dei testi, Dante, Petrarca, Boccaccio, éd. par Mazzucchi, Andrea, Roma/Padova 2023, pp. 17-43 (dans lequel les exemplaires laurentiens et parisiens du «Canzoniere» mentionnés ci-dessus sont également cités comme des exemples significatifs). Les pratiques de ce type doivent certainement être prises en compte, mais dans le cas de Pétrarque, il faut souligner qu'il n'est nullement intéressé à promouvoir l'acte de copier comme une technique particulière, mais plutôt comme un exercice intérieur, intellectuel. Le copiste qu'il recherche, et qu'il emploie dans ses activités de transcription de ses propres œuvres et de celles des autres, est un expert en la matière, ou un élève qui aspire à le devenir, un philologue au sens étymologique du terme; il n'exerce pas une profession, mais répond plutôt à une mission. Pour se faire une idée de la haute conception que Pétrarque a de cette activité, on peut rappeler la lettre dans laquelle il parle de sa propre expérience de copiste, présentée comme la forme la plus satisfaisante pour lire, comprendre et assimiler un texte. Il s'agit de la lettre familière XVIII 12 à Lapo da Castiglionchio, écrite lorsqu'il lui a retourné une copie de certains discours de Cicéron que, faute d'aide, il avait fini par copier lui-même (comme Cicéron prétend avoir fait avec des lettres d'un autre auteur dans l'un des discours objets de la missive, «Pro Plancio» 27, 66): (§ 5) *Sic igitur calamo frenante oculum atque oculo calamum urgente provehebar, ut non tantum opere delectatus sim, sed inter scribendum multa didicerim memorieque mandaverim. Quo enim tardior est scriptura quam lectio, eo altius imprimitur heretque tenacius* («Ainsi donc, ma plume retenant mes yeux et mes yeux stimulant ma plume, j'avais, si bien que non seulement je pris plaisir à mon travail, mais que, tout en copiant, j'appris beaucoup de choses et les confiai à ma mémoire. De fait, comme il faut prendre plus de temps pour écrire que pour lire, ce que l'on écrit s'imprime plus profondément et se fixe plus fortement »).

55 Selon certaines recherches récentes, le copiste du manuscrit Vat. lat. 3195, remplacé plus tard dans le travail de copie par l'auteur lui-même, semble avoir été probablement le même que celui

œuvres faisant autorité, ainsi que le rôle tout aussi important accordé aux livres d'autres auteurs qui conservent des traces de ses lectures et parfois de son travail d'édition (exercices qui participaient étroitement à son activité créative et souvent un objet de réflexion dans ses écrits en latin),⁵⁶ impliquaient la nécessité d'un lieu de conservation et de consultation approprié. Pétrarque envisageait d'offrir ses livres à la ville de Venise pour la création d'une bibliothèque publique.⁵⁷ Un accord a été ratifié en 1362 entre Pétrarque et le «Maggior consiglio» de la cité lagunaire, avec la clause de préservation de l'intégrité de sa collection et la garantie de son accessibilité.⁵⁸ Malheureusement, le projet n'a pas été réalisé: ses manuscrits sont restés chez ses héritiers après la mort du poète, puis ont été dispersés et ceux qui ont été préservés se trouvent aujourd'hui éparpillés dans diverses bibliothèques du monde. Mais quelle que soit la tournure des événements, c'est l'intention qui compte avant tout. Il s'agit non seulement d'une preuve de l'admiration de notre auteur, bibliophile insatiable, pour les grandes bibliothèques de l'Antiquité, mais

qui fut également chargé de la transcription de la version latine de l'«Iliade» et de l'«Odyssee» (ms. Par. lat. 7880) et des «Tusculanae» de Cicéron (ms. Vitt. Em. 1632): cf. Berté, Monica, Giovanni Malpaghini copista di Petrarca, dans: *Cultura Neolatina* 74 (2015), pp. 205–216 (voir pp. 211–213). Des progrès importants ont également été réalisés dans l'étude de l'histoire et de la consistance de la bibliothèque de Pétrarque, pour laquelle nous pouvons nous référer à la publication prochaine du site web *Petrarca on-line* dirigé par Marco Petoletti, qui offrira une description et un recensement des livres survivants. Pour une première approche générale, il reste indispensable l'essai de Billanovich, Giuseppe, *Da Padova all'Europa*, dans: Id., *Petrarca letterato. I. Lo scrittoio del Petrarca*, Roma 1947, pp. 297–419; plus particulièrement pour le sort du «Canzoniere» voir Belloni/Brugnolo (note 31), pp. 76–80.

56 Le prestige acquis par Pétrarque et la renommée de ses compétences critiques et philologiques ont conduit de nombreux copistes à reproduire fidèlement même les livres d'autres auteurs qui lui appartenaient avec ses annotations, dont certaines ont été reconstitués grâce à ces copies mêmes. C'est probablement le cas du manuscrit 36.49 de la Bibliothèque Laurentienne de Florence avec les «Elégies» de Properce, particulièrement intéressant pour l'auteur du «Canzoniere», pour lequel je renvoie à la description de Giovanni Fiesoli dans le catalogue de l'exposition *Coluccio Salutati e l'invenzione dell'Umanesimo* (note 54), pp. 246–248. Sur cet aspect important de la réception de Pétrarque, voir Fiorilla, Maurizio et Corsi, Marco, *La fortuna di Petrarca lettore dei classici: il caso del Vaticano Latino 9305 e altri postillati apografi*, dans: *Petrarca lettore. Pratiche e rappresentazioni della lettura nelle opere dell'umanista*, éd. par Marcozzi, Luca, Firenze 2016, pp. 227–258.

57 À la même époque, Pétrarque avait également parlé à Boccace de son intention de léguer sa bibliothèque à une institution religieuse et avait même suggéré qu'elle soit réunie, «indivisée», avec la sienne, comme nous le lisons dans la lettre de la vieille 15 adressée à ce dernier en 1362: (§ 64) *Sicut igitur nos, seiuncti licet corporibus, unum animo fuimus, sic studiorum hec supellex nostra post nos, si votum meum Deus adiuverit, ad aliquem nostri perpetuo memorem pium ac devotum locum simul indecerpta perveniat* («De même, donc, que nous n'avons été qu'un par l'esprit [bien que, non par nos corps, nous soyons séparés], de même après nous cet attirail des études qui est le nôtre, si Dieu exauce mon vœu, parviendra intact et entier en quelque place, à la fois pieuse et dévote, qui perpétuera notre souvenir»).

58 Voir Vianello, Nereo, *I libri del Petrarca e la prima idea di una pubblica biblioteca a Venezia*, dans: *Miscellanea Marciana di studi bessarionei*, Padova 1976, pp. 435–451.

aussi, sinon surtout, d'une réponse à la nécessité de conserver tous les exemplaires normatifs de ses œuvres, qui devaient servir de modèle à la postérité, et, plus généralement, d'offrir, avec ses autres livres, un portrait complet et véridique de son activité intellectuelle. Pétrarque, toujours attentif aux témoignages de l'attention portée par les anciens aux conditions matérielles de la circulation des œuvres, selon lui totalement négligée par ses contemporains, entendait suivre l'exemple de son alter ego idéal Augustin, qui s'était lui aussi engagé avant sa mort à rassembler des copies fiables de toutes ses œuvres et des autres livres possédés dans la bibliothèque d'Hippone (le côté matériel du travail intellectuel restitué par les <Retractationes>), selon le témoignage de son biographe Possidius de Calame : où « ceux qui préfèrent la vérité divine aux richesses temporelles [...] trouveront peut-être des exemplaires les plus corrects, ou se les procurer et les transcrire où ils le pourront, afin de ne les point refuser eux-mêmes à ceux qui les leur demanderont pour les copier ». ⁵⁹ Pour Pétrarque aussi, comme pour Augustin, il s'agissait de générer un cercle vertueux dans la transmission des textes, qui ralentirait le processus entropique de la corruption, ou l'arrêterait, en donnant aux lecteurs la possibilité de repartir de zéro, de l'Original lui-même, quand ils l'estimeraient nécessaire.

Mais les livres restent intacts, tout comme les bibliothèques désertées, sans public pour en profiter. La prédisposition d'un exemplaire normatif ainsi que de toute une bibliothèque, n'a pas dispensé Pétrarque de s'engager à un niveau plus profond, dans le but ambitieux de renouveler à la racine la manière de concevoir la transmission de la culture et sa réception, c'est-à-dire en s'efforçant avant tout de créer chez ses lecteurs une sensibilité critique. On chercherait en vain dans le périmètre du <Canzoniere>, aussi fluide structurellement qu'intransigeant dans la défense de sa spécificité de genre, un seul mot de justification théorique de l'œuvre, l'imposition d'un mode de lecture particulier au détriment d'autres possibilités. La surveillance continue, le tutorat – si l'on peut dire – auquel le lecteur des prosimètres dantesques est soumis en permanence par l'auteur, est exclu a priori par Pétrarque dans son recueil lyrique, mais il a déversé tous ses avertissements et admonitions, avec non moins de force et de détermination, dans ses autres œuvres en latin. Cela ne s'est pas produit au niveau de l'interprétation, sur laquelle se concentre le plus grand effort de Dante. Pétrarque avait une confiance totale dans la capacité du texte poétique à produire une signification autonome. ⁶⁰ Ce qu'il craignait plutôt, c'était

59 Vita Sancti Aurelii Augustini, Hipponiensis Episcopi, auctore Possidio Calamensi Episcopo, dans : PL 32, col. 18) : (§ 18.10) *quo lecto qui magis Dei veritatem quam temporales amant divitias, sibi quisque quod voluerit ad legendum et cognoscendum eligat, et id ad describendum, vel de bibliotheca Hipponiensis ecclesiae petat, ubi emendatiora exemplaria forte potuerint inveniri, vel unde voluerit inquirat, et inventa describat et habeat, et petenti ad describendum sine invidia etiam ipse tribuat* (pour la version en français voir : Œuvres complètes de Saint Augustin, trad. par MM. Péronne, Vincent et alii, Paris 1872, p. 13).

60 Seule exception, mais de manière significative sous la forme de l'interdiction plutôt que d'une proposition, et de toute façon <en dehors> du <Canzoniere>, la lettre familière 11 9 à Giacomo

la corruption du texte, toute forme d'altération qui pourrait compromettre sa lecture dans le respect de la volonté de l'auteur. C'est pourquoi il déclenche sa polémique, d'une violence inouïe, contre la négligence dont font l'objet la conservation et la transmission des textes (*seculi nostri crimen*),⁶¹ visant l'activité des copistes

Colonna, où Pétrarque réagit contre l'interprétation allégorique de Laure (§ 18, *Quid ergo ais? finxisse me michi speciosum Lauree nomen, ut esset et de qua ego loquerer et propter quam de me multi loquerentur; re autem vera in animo meo Lauream nichil esse, nisi illam forte poeticam, ad quam aspirare me longum et indefessum studium testatur*) (« Que dis-tu donc? que j'ai inventé le beau nom de Laure pour pouvoir parler d'elle et à cause d'elle faire parler beaucoup de moi; qu'en réalité je n'ai aucunement Laure dans l'esprit, sauf peut-être le laurier des poètes auquel de longues et infatigables études attestent que j'aspire»), peu de temps après invoquée également par Boccace dans son « De vita et moribus domini Francisci Petracchi » (§ 26 *nam, prout ipsemet et bene puto, Laurettam illam allegorice pro laurea corona quam postmodum est adeptus accipiendam existimo*); « en fait, selon mon opinion précise, je pense que Lauretta doit être comprise dans un sens allégorique pour la couronne de laurier qu'il a ensuite obtenue », interprétation qui aurait pu engendrer et encourager une tradition exégétique comme celle que Dante avait appliquée à sa propre poésie (et il ne s'agit pas par-là de nier la valeur emblématique du personnage, et du nom, de Laure-Daphné-laurier, qui serait même renforcée en préservant son ambiguïté). Tommaso Salvatore me fait remarquer que ce n'est pas un hasard qu'un grand nombre de témoins joignent le passage de la lettre au « Canzoniere », souvent avec la note nécrologique autographe du manuscrit virgilien de la Bibliothèque Ambrosienne de Milan (à l'évidence conçue aussi, et bien valorisée compte tenu du prestige du document auquel elle a été confiée, pour renforcer l'image d'une Laure vivante): *Laurea propriis virtutibus illustris et meis longum celebrata carminibus primum oculis meis apparuit sub primum adolescentie mee tempus anno M° III° XXVI° die VI mensis aprilis in ecclesia Sancte Clare Avinione hora matutina et in eadem civitate eodem mense aprilis eodem, die VI hora prima anno autem M° CCC° XLVIII° ab hac luce lux illa subtracta est cum ego forte tunc Verone essem; heu, fati mei nescius etc.* (« Laure, illustre par ses propres vertus et longtemps célébrée dans mes chansons, apparut pour la première fois à mes yeux au début de mon adolescence, en l'an 1327, le 6 avril, dans l'église de Santa Chiara d'Avignone, tôt le matin, et dans la même ville, au même mois d'avril, le même jour 6, à l'heure première, en l'an 1348, cette lumière me fut enlevée alors que je me trouvais à Vérone, inconscient, hélas!, de mon destin »). Voir Introduzione à Petrarca, Francesco, Le Familiari, éd. critique par Rossi, Vittorio, Firenze 1923-42, I, p. CV, avec une liste (certainement partielle) de six manuscrits de la lettre: « tutti, tranne il barberiniano e il napoletano, codici del Canzoniere; e tutti, compreso il frammento napoletano, danno soltanto un frammento dell'epistola (§§ 18-19 sino a tibi labor meus notus est), ch'è la famosa a Giacomo Colonna intorno all'amore per Laura »; cité également par Tonelli, Natascia, « Per queste orme ». Studi sul « Canzoniere » di Petrarca, Pisa 2016, p. 61: « la porzione di epistola dedicata a confutare la tesi di Boccaccio ebbe una circolazione a sé; venne appunto trascelta dalla fiduciosa posterità e premessa, come ricorda il Rossi, in innumerevoli manoscritti al Canzoniere, per gratificante garanzia del lettore sull'autenticità dei versi e dei sospiri che si accingeva a leggere ».

61 La citation est extraite de la lettre familière VII 4 à Giovanni Coci, évêque de Vence, qui avait demandé à Pétrarque (§ 1) *de ipsius Ciceronis libris in ordinem redigendis, et quarundam [...] veluti scintillarum lumine declarandis*, (« de classer les œuvres de Cicéron et de les expliquer par la lumière de quelques étincelles [...] »): (§ 4) *Nosti eni, expertus seculi nostri crimen, quanta sit rerum talium penuria, cum tamen inutiles et supervacue, imo vero penitus damnose funesteque divitie tantis curis* (« Toi qui connais les vices de notre époque, tu sais à quel point

mercenaires sans épargner les responsabilités des gouvernants. Parmi les nombreux passages que l'on pourrait citer, nous pouvons revenir au chapitre <De librorum copia> du <De remediis> d'où nous sommes partis, où nous trouvons cette importante déclaration : « Mais aujourd'hui, les originaux étant confondus avec les copies, vos scribes vous promettent d'écrire une chose et en écrivent une autre, si différente de la première qu'on ne reconnaît plus soi-même ce qu'on a dicté ! » (*Nunc confusis exemplaribus et exemplis, unum scribere polliciti, sic aliud scribunt, ut quod ipse dictaveris non agnoscas*). La traduction, proposé par Carraud dans l'édition Millon de l'ouvrage dont je tire la citation, de *exemplaribus* en « originaux » est peut-être forcée. Il serait plus approprié de parler de « modèles » : l'opposition *exemplar/exemplum* vise à distinguer les antigraphes, plus fiables, des copies détériorées, sans forcément faire référence à l'original (qui de toute façon reste évidemment à l'horizon).⁶² Mais au-delà de ces précisions, ce qu'il faut retenir, c'est que ce passage montre que pour Pétrarque le texte ne se réalise que dans sa matérialité ; il n'existe pas dans une dimension purement conceptuelle, mais il se cache parmi les transcriptions disponibles, y compris – le cas échéant – celle préparée par l'auteur lui-même ou sous son contrôle direct. Il revient au copiste, et plus en général au lecteur, de rechercher et récupérer l'un de ces *exemplares* fiables, de le reproduire avec diligence et fidélité, de veiller à ce qu'il soit à son tour copié correctement. Le passage du <De remediis> continue en déplorant le peu d'importance accordée à la formation des copistes et à la vérification de leurs aptitudes et compétences, permettant à n'importe qui d'exercer cette profession, avec des conséquences désastreuses sur la société, qui sombre ainsi dans l'abîme de l'ignorance, pour conclure :

C'est moins la faute des copistes, qui suivent en cela un penchant au gain naturel aux hommes, que celle des lettrés et des gouvernants [*Nec vero hec scriptorum magis humano more lucra captantium quam studiosorum, publicisque rebus presidentium culpa est*], lesquels du reste s'en soucient comme d'une guigne, et ont oublié l'ordre que Constantin donnait jadis à Eusèbe de Palestine, de ne faire copier les livres que par d'excellents ouvriers versés dans la connaissance de l'Antiquité et maîtrisant parfaitement leur métier [*ut libri scilicet non nisi ab artificibus usque antiquariis et perfecte artem scientibus scriberentur*].

En revenant plus spécifiquement à la tradition du <Canzoniere>, ces typologies opposées décrites par Pétrarque – les copistes-*scriptores*, qui dominent la scène culturelle dans laquelle il doit opérer malgré lui, et les copistes-*artifices antiquarii*, actifs à l'âge classique et dont il espère et s'efforce de préparer la renaissance avec

les bons livres font défaut, alors qu'on amasse avec tant de peine et de labeur des richesses inutiles et superflues, tout à fait nuisibles et funestes »).

62 Pour la définition et la distinction à l'époque humaniste, de *exemplar* et *exemplum*, voir Rizzo, Silvia, *Il lessico filologico degli Umanisti*, Roma 1973, pp. 185–194. Le chapitre 143 du <De remediis> est également publié dans Berté, Monica, Petoletti, Marco, *La filologia medievale e Umanistica*, Bologna 2017, pp. 195–204, où le passage est traduit en italien par « Adesso invece, confondendo i modelli con le copie » etc.

sa campagne de sensibilisation – se retrouvent rarement au travail à l'état pur.⁶³ Les principes qui les inspirent se manifestent à des degrés divers comme tendances constamment entrelacées : d'une part une attitude que l'on peut qualifier de populaire, qui s'approprie des poèmes du recueil de manière libre et active, fondamentalement non critique (dont nous nous approchons évidemment en la privant du signe négatif que le purisme de Pétrarque y attache et bien préparés à en apprécier la vitalité), de l'autre une attitude cultivée, qui au contraire vise une reproduction et une conservation scrupuleuses de l'œuvre dans son intégrité et s'interroge sur sa fidélité à l'original.

Les stratégies d'auteur poursuivies par Pétrarque que nous avons esquissées plus haut, obliques, sans lien direct avec le texte – l'institution d'une copie normative et la création d'un lieu où elle pourrait être conservée de manière sûre et durable, ainsi que librement consultée; l'invitation à reproduire le texte de la manière la plus fidèle et respectueuse possible jusqu'au moindre détail – ne pouvaient garantir un succès aussi immédiat et surtout aussi certain que celui que Dante avait obtenu en recueillant ses poèmes. La tradition de rimes en langue vernaculaire attribuée à Pétrarque comprend plusieurs centaines de manuscrits qui, malgré les efforts extraordinaires déployés, surtout au cours des dernières décennies, n'ont pas encore été non seulement décrits et étudiés, mais aussi recensés dans leur intégralité.⁶⁴ Laissons de côté (bien qu'il ne faille pas le faire) la tradition dite «informe», dans laquelle les poèmes de Pétrarque sont combinés à la discrétion des copistes en sélections anthologiques avec des textes d'autres auteurs, en les intégrant souvent à des projets culturels même très éloignés de ses idéaux exigeants, et où les traces d'une première circulation per *disiecta membra* de ses rimes pourraient aussi être cachées (un phénomène aux dimensions beaucoup plus grandes et articulées que la circulation extravagante des rimes de Dante, signifiant ici les rimes exclues des projets unitaires, qu'ils aient été réalisés par lui-même ou pour son compte, de la «Vita nova» et du «Libro delle canzoni»). Même si nous nous limitons aux exemplaires dans lesquelles le «Canzoniere» est perçu comme une œuvre unitaire, pour plus d'un siècle après la mort du poète, l'image résultant de sa réception, pour le lecteur de l'époque, si elle n'est pas entièrement chaotique, est néanmoins complexe et à bien des égards insaisissable. Tout d'abord, même les copies les plus conservatrices doivent faire face au problème de la publication progressive de l'œuvre, de sorte

63 Sur l'histoire de ces deux définitions de copiste, cf. encore Rizzo (note 62), pp. 199 et 203–204.

64 Outre diverses publications spéciales, on peut mentionner l'entreprise en cours du Censimento dei Codici Petrarqueschi fondée par Giuseppe Billanovich et maintenant dirigé par Gino Belloni aux éditions Antenore, qui couvre les bibliothèques de différents pays (Belgique, France, Allemagne de l'Ouest, Grande-Bretagne, République tchèque et Slovaquie, Espagne, États-Unis, Suisse, Bibliothèque de la Cité du Vatican, Bibliothèque Marciana de Venise, Biblioteca Civile de Trieste). Le recensement des manuscrits contenant les rimes dispersées de Pétrarque, coordonné par Tommaso Salvatore, peut être consulté sur le site du projet RDP (voir note 66) à l'adresse <http://rdp.oivi.cnr.it/mss>.

que les différentes formes ne se retrouvent presque jamais à l'état pur, mais sont souvent contaminées. De plus, la version finale, dans une mesure peut être minime mais provisoire elle-même, non divulguée par l'auteur, joue un rôle marginal dans la circulation pendant longtemps, au détriment des formes antérieures. D'un point de vue structurel, ces formes ne sont pas en conflit les unes avec les autres, le recueil s'étant développé principalement par des ajouts parallèles aux deux parties qui le composent, ce qui permet aux copistes de greffer les rimes manquantes, lorsqu'ils en ont connaissance, sur une base qui reste essentiellement inchangée. Le résultat, cependant, est une structure qui reste relativement fluide dans le temps, même dans les exemplaires les plus proches des originaux. Cette fluidité éditoriale, superposée à la flexibilité structurelle constitutive de l'œuvre dans son ensemble, n'a pas toujours pu endiguer les multiples pressions déstructurantes actives dans la transmission. La tentation de redistribuer les rimes selon des critères plus traditionnels, par exemple en distinguant hiérarchiquement les formes métriques, reste longtemps très présente, si bien que nous avons des témoins qui séparent les chansons et les formes mineurs, d'autres qui se concentrent sur une forme en négligeant les autres, altérant ainsi l'une des plus importantes nouveautés du livre. Je ne m'attarderai pas sur les conséquences de la transmission manuscrite sur le plan strictement textuel : les altérations de la structure dues à des facteurs accidentels ; l'inévitable multiplication des erreurs et des variantes arbitraires, favorisée par la circulation plus large et moins surveillée des rimes en langue vernaculaire par rapport aux textes latins ; l'adaptation linguistique aux variétés régionales et la négligence des détails prosodiques, pratiques non moins gênantes pour un écrivain qui avait porté une attention méticuleuse à l'uniformité linguistique et métrique de ses vers (et sur lesquelles, au XVI^e siècle, grâce à la perfection et à la régularité atteintes par l'auteur, la grammaire de la langue italienne et le standard de la versification ont pu être fondés).

La transmission de l'œuvre est encore compliquée par le fait qu'à côté des rimes du <Canzoniere> circulent d'autres poèmes sous le nom de Pétrarque qui ne font partie d'aucune des formes prises par l'œuvre au fil du temps. Il est possible que certains d'entre eux soient des textes écartés du recueil ou que l'auteur ait gardées de côté, dans ses *schedulae* (plus ou moins) *vetustae*, pour les inclure éventuellement plus tard (le codex Vat. lat. 3196, le <codice degli abbozzi> susmentionné, en contient environ une douzaine, écrits de sa propre main, et il est donc possible qu'il y en ait eu d'autres, et nous avons vu comment au moins une, la ballade <Donna mi vene>, a été rejeté pour être remplacée par le madrigal <Rvf> 121). La plupart, cependant, sont vraisemblablement des textes attribués à Pétrarque mais écrits par des admirateurs et des imitateurs, qui se sont bientôt multipliés avec le succès extraordinaire de son œuvre. Une partie de ces poèmes ont parfois fini par se confondre avec ceux du <Canzoniere>, un phénomène favorisé également par le fait qu'il s'agit – comme on l'a dit – d'une œuvre dont il est difficile de reconnaître l'authentique conformation, délibérément pleine de fissures et de failles, entre les textes et surtout dans la division en deux parties, avec une césure interne particu-

lièrement exposée aux intégrations où en fait ces inserts d'origine douteuse ont souvent été concentrés.⁶⁵ L'attitude des copistes, surtout dans une première phase, a été principalement inclusive, l'objectif étant de recueillir le plus grand nombre possible de rimes attribuées à Pétrarque. Certaines de ces copies du <Canzoniere> dans lesquelles d'autres rimes se sont infiltrées, dans certains cas quelques unités mais parfois des dizains comme dans le cas des traditions <véniennaise> et <ombrienne>, ont été reproduites en de nombreux exemplaires, donnant lieu à ce que l'on peut considérer comme des <formes> abusives du livre, impossible à distinguer des formes authentiques par le lecteur commun.⁶⁶

65 Combien la prédiction évidente d'un phénomène comme celui-ci, et de cette ampleur, pouvait perturber Pétrarque est bien exprimé dans la lettre de la vieillesse 11 4, adressée à son ami Lélius (Lello Tosetti), portant sur la question *utrum peius sit sua scriptoribus eripere an aliena ingerere* (« s'il est pire d'usurper les œuvres des écrivains ou de leur attribuer celle d'autrui »): (§ 2) *Scribis te vidisse opuscula nuper aliquot, quaedam quoque vulgaria, meo nomine inscripta, quorum michi principia misisti tantumque de singulis, ut intelligerem mea ne essent an alterius. Laudo diligentiam, ambiguitatem miror. Ego enim subito, his conspectis, non tantum intellexi mea non esse, sed indolui, sed erubui, sed obstupui potuisse illa vel mea videri aliis vel te dubium tenuisse* (« Tu m'écris qu'il y a peu tu es tombé sur quelques ouvrages, y compris en langue vulgaire, qui portaient mon nom; tu m'as envoyé les premières lignes de chacun – suffisamment pour que je puisse me rendre compte si ces œuvres étaient miennes ou non. Je loue ton empressement, mais je m'étonne de ton incertitude. Car, non seulement au premier coup d'œil j'ai vu qu'elles n'étaient pas de moi, mais j'ai ressenti de la peine, de la honte, de la stupeur, à l'idée que d'autres aient pu penser que j'en étais l'auteur et que toi, tu aies pu avoir la moindre hésitation »). La conclusion à laquelle arrive Pétrarque à la fin de la lettre est, comme on pouvait s'y attendre, sévère: (§ 13) *Nemo michi mea igitur eripiat, nemo michi vel sua vel aliena ingerat, hoc precor. Hec summa est: si alterutro laborandum sit, spoliari feram equius quam premi* (« Que personne, donc, ne s'empare de mon bien, que personne ne m'attribue ce qui est de lui ou de quelqu'un d'autre. Mais le fin mot de l'affaire, le voici: quitte à subir l'un ou l'autre désagrément, je supporterai avec plus de sérénité d'être spolié que d'être grevé »). Il est remarquable que, après avoir énuméré un certain nombre d'auteurs auxquels les œuvres d'autrui ont été attribuées (et avoir admis qu'il avait lui-même parfois été victime de l'erreur), il mentionne deux exceptions: (§ 11) *Multa sunt huiusmodi. Ciceroni ac Virgilio tale nichil accidisse scio, propter inaccessible, credo, semperque unum stili genus* (« Il y a beaucoup de cas de ce genre. Je sais que rien de la sorte n'est arrivée à Cicéron ni à Virgile, parce que leur style est inimitable, me semble-t-il, et toujours égal à lui-même »). Il ne fait aucun doute que Pétrarque lui-même, même dans ses *nugae* en langue vernaculaire, visait un style inégalé, mais cet objectif aurait-il été suffisant pour limiter les risques d'altération et de fausse attribution dans la circulation d'une œuvre qui avait fait de la fragmentation et de la variété stylistique un programme (<Rvf> 1, *Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono, del vario stile in cui io piango e ragiono*)?

66 Ces rimes exclues du <Canzoniere> et attribuées à Pétrarque par la tradition manuscrite ont été publiées, il y a plus d'un siècle: Rime disperse di Francesco Petrarca o a lui attribuite, per la prima volta raccolte a cura di Angelo Solerti, edizione postuma con prefazione, introduzione e bibliografia, Firenze 1909. L'étude et l'édition critique de ces textes font l'objet du projet de recherche Le rime disperse di Petrarca: l'altra faccia del canzoniere (Projet RDP) soutenu par le Fonds national suisse de la recherche scientifique et dirigé par moi-même, sur lequel voir le site web en construction à l'adresse <http://rdp.oivi.cnr.it/main> et dans ce volume

Face à des forces centrifuges de cette ampleur, qui portaient atteint à l'intégrité de l'œuvre au point de mettre en péril sa survie même en tant que livre, les précautions prises par l'auteur ont creusé leur chemin en profondeur, ont lentement créé une base culturelle, sur laquelle, de génération en génération, se sont précisés les critères de sa réception. Les traces de l'approche «antiquaire», souhaité par l'auteur, d'abord sporadiques, sont devenues de plus en plus fréquentes et cohérentes, même avant mais surtout après l'invention de l'imprimerie⁶⁷ (qui, d'ailleurs, de ce point de vue, peut être considérée comme la réponse technique à ces besoins de contrôle et de fiabilité des textes ressentis si vivement par les humanistes). Alors qu'une partie de la tradition manuscrite, parallèlement aux copies (relativement) intactes, continue à transmettre des collections chaotiques tout au long du xv^e siècle et au-delà, aucun de la trentaine d'incunables du «Canzoniere» n'altère sa structure et inclut, à quelques rares exceptions près, des textes qui n'en font pas partie. Il est significatif que dans la troisième édition, publiée à Padoue par l'éditeur Valdezoco en 1472, les «Rerum vulgarium fragmenta» soient, comme l'indique le *colophon, ex originali libro extracta*, c'est-à-dire le présent ms. Vat. lat. 3195, qui était alors conservé dans la ville par la famille Santasofia, à qui il était parvenu par héritage. Le cercle ouvert, au lendemain de la mort du poète sinon mûri de son vivant, avec l'extraordinaire exploit des reproductions presque photographiques promues par l'entourage de l'un des pères de l'Humanisme, Coluccio Salutati, s'est fermé par l'initiative de deux de ses plus grands protagonistes, Pietro Bembo et Aldo Manuzio, qui publièrent en 1501 l'édition «Le cose volgari di messer Francesco Petrarca», elle aussi tirée directement de l'original, sur laquelle se base, presque sans exception, l'histoire moderne de la réception du texte.⁶⁸ Il est difficile de dire ce qui se serait passé si, par un quelconque accident trivial, ce précieux exemplaire avait été perdu, ce qui nous permet de reconstituer le travail de Pétrarque sur le texte dans les dernières années de sa vie et avec lequel nous pouvons maintenant comparer l'impressionnante tradition apographique qui nous est parvenue. Mais on s'intéresse moins au rôle joué par la chance dans cette histoire, bien qu'il soit probablement et comme toujours considérable. Il est surtout important de reconnaître que, sans la prévoyance

la présentation de Dario Pecoraro. Pour un aperçu des rimes infiltrées dans la tradition manuscrite du «Canzoniere», voir Salvatore, Tommaso, *Le rime disperse nella tradizione manoscritta dei «Rvf»*, dans: *Le rime disperse di Petrarca. Problemi di definizione del corpus*, edizione e commento, éd. par Leporatti, Roberto, Salvatore, Tommaso, Roma 2020, pp. 83-116.

67 Voir dans ce volume la contribution de Tommaso Salvatore, *Forme di ricezione dell'autorialità nella tradizione apografa delle rime di Petrarca*.

68 Avec les exceptions sommairement mentionnées à la note 33. Le colophon de l'édition Bembo-Manuzio dit: «Impresso in Vinegia nelle case d'Aldo Romano nel anno .MDI. del mese di Luglio, et tolto con sommissima diligenza dallo scritto di mano medesima del Poeta, hauuto da M[esser] Piero Bembo» etc. Une importante bibliographie est consacrée à la relation entre cette édition et l'autographe du «Canzoniere». Parmi les contributions les plus récentes voir Belloni, *Nota sulla storia del Vat. lat. 3195*, dans: *Rerum vulgarium fragmenta* (note 31), pp. 93-95.

presque utopique et l'active détermination de l'auteur, nous aurions difficilement pu lire son «Canzoniere» tel qu'il l'avait conçu.

Forme di ricezione dell'autorialità nella tradizione apografa delle rime di Petrarca*

Tommaso Salvatore (Genève)

Il tema annunciato dal titolo di questa comunicazione, come le scelte e le strategie d'autore vengano recepite dalla tradizione delle rime petrarchesche, comporta non una ma multiple questioni. La volontà dell'autore agisce infatti nella genesi dell'opera a una pluralità e anzi universalità di dimensioni: nell'adozione del titolo, importuno per generazioni di lettori, dei *«Rerum vulgarium fragmenta»*, nella struttura bipartita della raccolta, nell'ordinamento dei testi, nonché chiaramente nella lezione dei testi stessi. E anche limitando la nostra prospettiva ai soli aspetti, fra questi, che coinvolgono la materialità dell'opera letteraria, o meglio la componente testuale e materiale insieme – secondo l'indirizzo di queste giornate –, non per questo il cerchio si restringe. È evidente infatti che, nella fattispecie in oggetto, la conservazione del codice Vat. lat. 3195 permette di accertare anche elementi che non potremmo valutare in assenza di questo: si pensi alla cosiddetta *«forma-libro»* del Canzoniere, di medio formato e dalla *facies* ariosa rispetto al grande libro da banco della tradizione universitaria;¹ o della scrittura che una volta si definiva

* Per obiettivi e metodo questo contributo è da considerarsi integrativo di quello, che esamina aspetti affini da una prospettiva complementare, uscito negli Atti della prima iniziativa pubblica del progetto RDP: *Le rime disperse nella tradizione manoscritta dei Rvf*, in: *Le rime disperse di Petrarca. Problemi di definizione del corpus*, edizione e commento, a cura di Leporatti, Roberto, Salvatore, Tommaso, Roma 2020, pp. 83–116.

1 Signorini, Maddalena, Fortuna del « modello-libro » Canzoniere, in: *Critica del testo 6/1* (2003), pp. 133–154; Derolez, Albert, *The Script Reform of Petrarch: an Illusion ?*, in: *Music and Medieval Manuscripts. Paleaography and Performance. Essays Dedicated to Andrew Hughes*, a cura di Haines, John, Rosenfeld, Randall, London 2004, pp. 3–19, a p. 18: « The beauty of the layout of Petrarch's autograph manuscripts in book script has often been praised, and generally rightly so. The often wide distance between the lines creates an aerated page which, especially in his later manuscripts can be striking and by its contrast with the compressed Gothic page, reminds us of Carolingian manuscripts [...] The pages of some single-column manuscripts by Petrarch, such as his *De sui ipsius et multorum ignorantia* in the Vatican Library, dated 1370, are in general close to what would be a Humanistic page a few decades later ». Anche secondo Petrucci, Armando, *Letteratura italiana: una storia attraverso la scrittura*, Roma 2017, p. 351, Petrarca « aveva posto con precisa consapevolezza le basi di una nuova estetica della scrittura e del libro ». Al contrario, insiste sulla natura di « manoscritto costruito secondo procedimenti artigianali consueti per un volume di buon livello, decisamente entro il solco della tradizione » Zamponi, Stefano, *Il libro del Canzoniere: modelli, strutture,*

«semi-gotica», su cui ancora fino a anni recenti era possibile leggere in bibliografia che avesse precorso la restaurazione della *littera antiqua* attuata dalla generazione umanistica;² ma è ancor più il caso di un fortunato filone di studi quale quello sulla *mise en page* del libro di rime, la cosiddetta «poetica grafico-visiva».³

Per ciascuno di questi livelli d'analisi è lecito chiedersi se e con quali modalità la tradizione apografa erediti il disegno originale; e diversi fra essi sono infatti stati variamente oggetto delle indagini degli specialisti. In questo contributo preferirò non soffermarmi su tali aspetti ben noti agli studi, e seguire la pista di elementi che, nella non esigua letteratura, non siano stati sufficientemente approfonditi o adeguatamente valorizzati. E dal momento che la mia riflessione su tale interrogativo è sollecitata dalla ricerca nell'ambito del progetto RDP sull'edizione delle rime disperse, la prospettiva da cui soprattutto esaminerò il tema è un punto di vista privilegiato per la considerazione delle stravaganti petrarchesche: mi riferisco cioè alla ricezione, nella tradizione manoscritta, del macrotesto dei «Rvf» e della sua stabilità, della «chiusura» o «apertura» della raccolta per così dire, ossia del rispetto della volontà autoriale per ciò che concerne la definizione del *corpus* di rime che costituiscono il Canzoniere.

Comincio con l'enunciare un giudizio apparentemente apodittico, perché mi interesserà poi verificarne l'effettività: contemplando tale oggetto d'indagine dalla prospettiva delle rime disperse, inevitabilmente si subirà l'impressione che la tradizione apografa tenda a manomettere il macrotesto, a scassarne l'architettura. Una componente minoritaria eppure non trascurabile del testimoniale, infatti, interpola la sequenza di testi aggregandone altri che non fanno parte del libro secondo l'originale d'autore, e perciò, stando così le cose, non si può che inferire che il lettore/copista trovi ammissibile intervenire sulla struttura, e persino che sia indifferente nei riguardi di una sua significatività. E chiaramente l'intrusione di testi allotrii è solo una delle iniziative di irriflesso sabotaggio ai danni della storia del *liber*. A

funzioni, in: *Rerum Vulgarium Fragmenta*. Codice Vat. lat. 3195. Commentario all'edizione in fac-simile, a cura di Belloni, Gino et alii, Roma/Padova 2004, pp. 13–66, a pp. 21–22.

2 Zamponi (nota 1), partic. pp. 45–46; Derolez (nota 1); Signorini, Maddalena, *La scrittura libraria di Francesco Petrarca: terminologia, fortuna*, in: *Studi medievali* 48/2 (2007), pp. 839–862.

3 Brugnolo, Furio, *Libro d'autore e forma-Canzoniere: implicazioni grafico-visive nell'Originale dei Rerum vulgarium fragmenta*, in: *Rerum Vulgarium Fragmenta*. Commentario (nota 1), pp. 105–129, partic. p. 108 parla a proposito del Vat. lat. 3195 di una «sensazione che qui il rapporto fra il libro, il manufatto (il codice), e il testo – quel testo organico e unitario che è il Canzoniere – non sia quello abituale e a tutti familiare che lega un'opera letteraria al suo supporto materiale, ma investa aspetti essenziali alla configurazione e alla comprensione stessa del testo, e insomma al suo significato. [...] le strategie scritte, di impaginazione e presentazione dei testi (*mise en page*) perseguite dal poeta appaiono strettamente funzionali, più che alla «bellezza» esteriore del manufatto, alla sua «significatività», configurandosi spesso come vere e proprie indicazioni di lettura». Ma è immancabile il rimando al contributo di Storey, Wayne, *All'interno della poetica grafico-visiva di Petrarca*, nello stesso volume, pp. 131–171, nonché al suo *Transcription and visual poetics in the early Italian lyric*, New York 1993.

questo fenomeno se ne affiancano svariati altri, fra cui almeno uno affatto onnipervasivo, vale a dire le inversioni d'ordine nella successione delle rime: a conti fatti non sono numerosi, fra i più di quattrocento manoscritti del Canzoniere esistenti, quelli che tramandano una seriazione dei 366 componimenti perfettamente coincidente con quella originale. È evidente che nella massima parte dei casi ciò non dipenda da una scelta intenzionale, ma da endemici accidenti di copia; però è pur vero che in svariati altri esempi ci troviamo in presenza di un'opzione deliberata. Non è certo l'arte del caso a aver rimescolato la seconda sezione dello Strozziario 178 (testimone ben noto soprattutto per la sua prima sezione *antiquior*), in cui le poesie dei <Rvf> sono disposte in un anodino ordine alfabetico di incipit.⁴ È poi notissimo che molti testimoni, anche indipendentemente senza dubbio, ristrutturano la raccolta scorporando diverse sezioni, ciascuna riservata a un genere metrico: genericamente sonetti e canzoni nella maggior parte dei casi, come nell'Estense γ.P.5.11, con una prima sezione di sonetti a ff. 1^r-82^v, una seconda di canzoni a ff. 83^r-131^r, e ballate e madrigali irrazionalmente sparpagliati fra l'una e l'altra, al punto che non è facile stabilire l'intenzione del copista, se pure ve ne fosse una, nel loro trattamento; ma anche con sezioni apposite di ballate e madrigali per ordinatori più sensibili, come nel Laur. xc inf. 2, che conferisce a questi la dignità della posizione di apertura, nella prima breve sezione dei ff. 12^r-14^v, con rubriche <Ballata> o <Madriale> sempre indovinate per gli uni o le altre (il che è già in sé grandemente significativo), cui seguono da f. 15^r tutti gli altri generi senza ulteriori ripartizioni;⁵ o ancora una soluzione mediana come nel Laur. Stroz. 171, diviso in una prima parte di <Soneti domini francisci petra[rche] sine chantilene> a ff. 5^r-57^v, e una seconda a ff. 63^r-97^r con tutti gli altri generi metrici, intitolata <Chantilene moralis clarissimi poete Francisci petrarche>, in cui però ogni testo è preceduto da un'iniziale che specifica *B(allata)*, *C(anzone)*, *M(adrigale)*, *F(rottola)* (ma anche qui sono minime incertezze nella distribuzione dei generi brevi: la ballata 63, coi suoi quattordici versi tutti endecasillabi, si mimetizza nella sezione dei sonetti).⁶

4 Su questo manoscritto è un classico il contributo di Belloni, Gino, Luigi Marsili, in: Id., *Laura tra Petrarca e Bembo. Studi sul commento umanistico-rinascimentale al Canzoniere*, Padova 1992, pp. 1-57, partic. pp. 12-17.

5 Semplifico con questa descrizione una situazione in realtà più articolata: nella parte dei generi restanti infatti le canzoni e sestine, seppur intercalate ai sonetti, sono in realtà distinte dalla dicitura *Canzone*. Si noti pure che a f. 14^v si trova una rubrica finale *Sonetti et chanzone e madriali di messer Franciescho Petracchi. Finito libro referamus gratie xpo*, da cui si deduce che nell'antigrafo la sezione delle ballate-madrigali si trovava in realtà in fondo (uno spostamento di fogli o fascicoli nel xc inf. 2 rispetto a un assetto originale si può senz'altro escludere, perché f. 14^v si trova in pieno fasc. II): e infatti questi testi, con evidente pasticcio, si trovano ricoperti una seconda volta alla fine della raccolta, a ff. 190^r-193^r, seguiti da analoga rubrica.

6 Una prima classificazione del fenomeno, naturalmente limitata ai codici a lui noti, era offerta con consueti acume e diligenza da Wilkins, Ernest, *The separation of Canzoni and Sonnets in Petrarchan Manuscripts and Editions*, in: Id., *The Making of the Canzoniere and Other Petrarchan Studies*, Roma 1951, pp. 265-274.

Né manca una soluzione tutto sommato ovvia, che nemmeno noi moderni troviamo disturbante, ossia la selezione, come nel ms. Parm. 2663 della Palatina di Parma, intitolato «Extracta ex dictis illustrissimi Poetę Francisci Petrarę florentini», che trascrive rime nello stesso ordine in cui occorrono nell'originale, e tuttavia facendone una cernita, di soli ventinove dai 366 del canone.⁷

In ciascun esempio di questa casistica siamo in presenza di operazioni che si prestano, mi sembra, a un confronto con la fisionomia del manoscritto miscelaneo di lirica volgare: il canzoniere (con l'iniziale minuscola) di poesia – su cui vertono molti degli interventi di questo volume nonché delle giornate da cui è nato – vede infatti il criterio metrico dell'ordinamento quale forma normale del suo assetto, come nel Vat. lat. 3793, che contiene sole canzoni da f. 1^r a f. 104^r, e soli sonetti, anche in tenzone, da f. 111^r a f. 179^v;⁸ ma anche la disposizione alfabetica è autorevolmente attestata dal Palatino 418;⁹ e la selezione del *corpus* di rime, atto generativo dello zibaldone, spetta ovviamente di regola a un compilatore, non a un autore. È per questo che sembra lecito ravvisare nei casi riferiti poco fa un comportamento reattivo, piuttosto conservatore che innovativo, da parte dei lettori, disorientati proprio al cospetto di quanto noi moderni consideriamo conquiste del Canzoniere

- 7 Si trovano a ff. 1^r–11^v: una prima mano trascrive «Rvf» 102, 134, 153 (vv. 1–10), e una seconda – che per la parte iniziale si sovrappone alla precedente come se ne esemplasse una seconda copia – trascrive di nuovo «Rvf» 134 (vv. 11–14), di nuovo «Rvf» 153, dunque 161, 172, 178, 185, 190, 197–198, 204–205, 211, 217–218, 220, 224, 257–263, 265–267, 269, 272: infine i due soli primi versi di «Rvf» 132.
- 8 Antonelli, Roberto, *Struttura materiale e disegno storiografico del canzoniere Vaticano*, in: *I canzonieri della lirica italiana delle Origini*, 4: *Studi critici*, a cura di Leonardi, Lino, Firenze 2001, pp. 3–23, a pp. 8–9: «La raccolta è divisa in due parti, riservate a diversi generi metrici: la prima comprende solo canzoni (numerata da 1 a 317), la seconda sonetti, anche in tenzone (non numerati sul codice ma modernamente computati, da 326 a 999). [...] La partizione fra canzoni e sonetti, genere «alto e basso», riguarda tutta la poesia predantesca e prepetrarchesca, ivi compreso lo Stil nuovo, con propaggini significative attive ben oltre i *Rerum vulgarium fragmenta*. [...] La divisione fra due grandi sezioni metriche su cui organizzare i materiali poetici deriva dalla tradizione manoscritta delle grandi raccolte antologiche dei trovatori (che distinguono di fatto tra il genere alto e il basso, pur quando sono tripartiti) ed è sostanzialmente conservata dagli altri due grandi libri-antologie della lirica italiana, ivi compreso il Laurenziano Rediano 9».
- 9 Savino, Giancarlo, *Il canzoniere Palatino: una raccolta «disordinata»?», in: I canzonieri della lirica italiana (nota 8), pp. 301–315, a p. 304: «[...] non senza più che probanti condizionamenti esercitati dalla qualità e dall'assetto delle fonti usufruite: quello che include, tra due gruppi estremi di rime guittoniane [...], una sequenza di componimenti (P 9–88) scandita per la maggior parte (P 10–63) dall'ordine alfabetico della lettera incipitaria»; pp. 306–307: «L'ordinamento alfabetico, che coinvolge una sessantina abbondante di canzoni, rappresenta per il Folena «un'innovazione del collettore», responsabile di scompiglio nelle attribuzioni, viceversa si conferma come un tratto di notevole rilevanza filologica per il Contini che, verificata nella tradizione di P la parentela, cioè l'esistenza di una fonte comune col trecentesco Ch [...], ha individuato in P e in Ch due identiche consecuzioni [...], dalle quali «non è troppo arduo inferire che l'antenato di P Ch fosse, per questa parte, già alfabetico»».*

– la polimetria, la sequenza macrotestuale come <insieme> generatore di senso –, e perciò tendenti a far scivolare il libro di rime d'autore sul piano inclinato di un più prevedibile orizzonte d'attesa, quello per dir così prepetrarchesco.¹⁰

Un simile atteggiamento è d'altronde per nulla sorprendente se si tiene a mente, come messo in luce da più parti, che le posizioni degli esegeti del Canzoniere quattro-cinquecenteschi (e non solo) esplicitamente professano di non accordare un <messaggio> al macrotesto tradito. Si trova più volte citata in bibliografia la testimonianza del più diffuso commento ai <Rvf> del xv secolo, quello di Francesco Filelfo, il quale – «fantasticando e vituperando secondo il suo solito»¹¹ eccentrico non solo sotto questo rispetto – ritiene che la raccolta vulgata e il suo ordinamento non siano dovuti a Petrarca, ma a un impacciato compilatore sconosciuto. Quando incappa perciò in quelle che giudica essere incongruenze della successione logica dei testi, Filelfo sentenzia *tranchant* che l'anonimo che *raccolse queste canzone e sonetti hebbe poco cervello, né osservò ordine né modo alcuno*.¹² Dicendo così sto semplificando grandemente le convinzioni dei commentatori antichi su tale aspetto, in realtà sfaccettate, e alla cui affascinante complessità intendo rendere giustizia con un prossimo contributo. Questo breve cenno però è sufficiente per comprendere perché gli studi petrarcheschi che hanno riflettuto sul problema abbiano facilmente insistito su una ricezione frammentaria, sconnessa, della raccolta da parte del pubblico medievale, insensibile all'organicità del libro.¹³ Un breve e brillante

10 Così Pancheri, Alessandro, *Col suon chioccio. Per una frottola dispersa attribuibile a Francesco Petrarca*, Padova 1993, p. 16: «altrimenti può essere stato il caso di evitare, ad un pubblico tradizionalista, l'impatto con «la portata rivoluzionaria della decisione petrarchesca di raccogliere in un *corpus*» le proprie liriche [...], redistribuendo gli elementi del *liber* polimetro entro la più consueta successione sonetti/canzoni».

11 La citazione da Dionisotti, Carlo, *Fortuna del Petrarca nel Quattrocento*, in: *Italia medioevale e umanistica* 17 (1974), pp. 61-113, a p. 79.

12 Raimondi, Ezio, Francesco Filelfo, interprete del Canzoniere, in: *Studi petrarcheschi* 3 (1950), pp. 143-164, p. 145: «Ogni volta che si deve discutere l'ordine dei sonetti e delle canzoni, che il Filelfo con cronologia favolosa e psicologia più sagace considera arbitrario, la penna è sempre pronta a calare come un fendente sul capo dell'anonimo raccoglitore: qui leggi che è «smemorato», altrove che è «grossolano e poco intendente», più avanti, con quale costanza, che è «di poco cervello»; Cannata, Nadia, *La percezione del Canzoniere come opera unitaria fino al Cinquecento*, in: *Critica del testo* 6/1 (2003), pp. 155-176, a p. 157: «Filelfo, disprezza la poesia d'amore e la caduta di Petrarca in quell'universo e non solo manca di riconoscere la struttura dell'opera come originale, ma la considera addirittura l'iniziativa di un tardivo, anonimo e ignorante collettore, oggetto delle frecciate malevole e dei commenti sdegnati del commentatore».

13 Balduino, Armando, *Boccaccio, Petrarca e altri poeti del Trecento*, Firenze 1984, p. 307: «il caso ben noto del capolavoro assoluto della lirica trecentesca, esso pure non solo largamente incompreso e sottovalutato, ma anzi, nella sua progressiva organicità (che voleva poi dire nella sua reale portata innovatrice), troppo a lungo ignorato»; ottimamente Pancheri (nota 10), p. 14 parla di una «infedeltà» della <fortuna> del Canzoniere, che «raffrontata alla quieta apparenza del Vaticano lat. 3195, appare ai nostri occhi quasi costantemente in contraddizione con l'ultima volontà dell'autore, e spesso con la sua volontà *tout court*»; secondo Cannata (nota 12), p. 174:

articolo di Trovato esprime meglio di tutti questo punto di vista con l'ardimento di una formulazione ben poco conciliante: «il libro che noi chiamiamo *Canzoniere* [...] appariva agli ammiratori di Petrarca come una sequenza disarticolata di poesie», *tout court*.¹⁴ Questa conclusione, che è certamente pertinente, non intendo qui affatto revocare in dubbio: e nondimeno, mi pare che anche altri elementi si possano valorizzare, che permettono di riconoscere, nella tradizione, una fedeltà o comunque un impulso a conformarsi a certe strategie d'autore. Aggiungerei anzi che, proprio date le premesse viste finora, tanto più andranno considerati degni di interesse i casi in cui è possibile ravvisare tracce di una deliberata ricezione delle scelte petrarchesche, o se non altro indizi, fossero pur tenui, di una resistenza a fenomeni di dissoluzione e manipolazione del macrotesto.

Un caso macroscopico mi sembra quello del Magl. VII 1365, perfetto contro-esempio (letteralmente) di una delle situazioni menzionate poco fa. Anche questo testimone è infatti articolato in una sezione di sonetti e una separata di canzoni, ma in testa alle canzoni è stata apposta in un secondo momento una rubrica che così dispone: *Canzone del Petrarca: doveano stare tra ' sonetti, dove stanno descripti i loro primi versi*, dove è in particolare il deontico a rivelare una «normatività» e pertanto un valore riconosciuto al macrotesto d'autore. Nella parte dei sonetti, complementariamente, questa stessa mano annota gli incipit delle canzoni nella sede che spetta loro: dopo il sonetto 27 sono vergati gli incipit delle canzoni 28 e 29, «O aspectata in celo» e «Verdi panni», che vengono così virtualmente ricollocate al posto loro, così come dopo «Rvf» 36 è il capoverso «Si è debile il filo» della canzone 37, etc. Con questo sistema di indicatori si ricostruisce dunque il libro, procedendo *à rebours* da un *Canzoniere* ripartito per generi metrici a uno «formato».

È più delicato – e sarei persino incerto sull'opportunità di menzionarlo – il caso doppio del Parigino Ital. 547 e del fiorentino Naz. Conv. Soppr. F.V.859, che recano un'identica rubrica *finiscono i sonetti e le canzoni e le ballate e ' madriali di Messer Francesco Petrarcho nella forma gli ordinò*. Ora, occorre anzitutto precisare che la *forma* in cui l'autore *ordinò* le sue rime difficilmente andrà intesa specificamente riferita all'ordine dei testi, ma più genericamente come il loro assetto, l'aderenza a una norma: la dicitura echeggia infatti formule giuridiche, frequenti negli Statuti, che servono a certificare la conformità alle leggi («secondo la forma di questi ordi-

« quella che per noi oggi rappresenta la chiave di lettura principale di una delle opere fondative del canone letterario ([...] la sua stessa struttura) non ha risvegliato grande interesse nei secoli passati, nemmeno in quanti noi identifichiamo oggi come maestri di quel pensiero letterario e linguistico nel quale amiamo riconoscerci ». Io stesso ho altrove sostenuto che « è sconosciuta questa chiave di lettura – tipicamente novecentesca – per cui il senso dei microtesti è illuminato e potenziato dalla visione d'insieme » e dunque « alla scelta e all'ordinamento delle rime non viene riconosciuta una significatività » (Salvatore, nota preliminare, p. 83).

14 Trovato, Paolo, Petrarca: i frammenti e il libro, in: *La rivista dei libri* 3/5 (1993), pp. 41-44, cit. da p. 44d.

namenti», <osservare la forma e l'ordine del capitolo seguente>),¹⁵ per quanto essa non sia sconosciuta in senso retorico, con *ordinare* nel senso di <disporre in sequenza>.¹⁶ Va poi osservato che né l'uno né l'altro testimone tramandano veramente un Canzoniere nella *forma* che Petrarca *ordinò*, qualsiasi cosa con ciò s'intenda, perché entrambi recano i fisiologici errori di lezione, d'ordinamento, di struttura della tradizione apografa. Nulladimeno, mi sembra rilevante che una *forma* della raccolta ordinata dall'autore sia evocata, e che venga chiamata in causa, fosse pure per millantato credito, a garanzia dell'attendibilità del manoscritto.

Avevo però anticipato che la discussione di questo argomento ci avrebbe intradato verso le rime disperse. È indiscutibile che l'intrusione, nella sequenza dei <Rvf>, di rime che non vi appartenrebbero produca dei tagli nella tela d'autore, ossia nella solidità del libro, specialmente nel caso frequente di testi la cui paternità petrarchesca è inverosimile.¹⁷ Ed è una precisazione non inutile, che corregge un diffuso luogo comune, che queste stravaganti inglobate nel Canzoniere non sempre e non tutte sono generiche variazioni sul *leitmotiv* amoroso, non sempre e non tutte repliche di una *koinè* topica petrarchesca, che non aggiungono né tolgono nulla alla varietà di situazioni sviluppate dal libro-diario. In svariati casi, tanto interessanti quanto disertati dagli studi, siamo invece in presenza di testi con una alquanto precisa <identità> tematica: il sonetto <O bestiuola, che già fusti in pregio> (Sol. 182), parte della breve serie di disperse collocata nella <famiglia umbra> fra <Rvf> 122 e 123, lamenta la diffusione nell'abbigliamento, presso strati di nuovi ricchi, della pelliccia in vaio, un tempo riservata a cavalieri, giudici, notabili, adombrando l'auspicio di una riduzione della base sociale dominante nei Consigli deliberativi; e fa così piombare nel macrotesto un inedito Petrarca comunale che si pronuncia a favore di una svolta oligarchica della vita politica. Nella stessa <famiglia>, <Puglia, Calavria, Folcar e Provenza> (Sol. 194) deplora le disgrazie della Casa d'Angiò, parrebbe di intuire con infuocato favore nei riguardi di Giovanna I, ben lontano perciò dal giudizio del Petrarca ufficiale. Si tratta insomma di rime che <agiscono> sul macrotesto, gli imprimono un certo orientamento, che però il Canzoniere originale, quello d'autore, non avrebbe.¹⁸

15 Sono centinaia le occorrenze nel Corpus OVI, fra Statuti senesi, pisani, fiorentini, sangimignanesi, etc.: <http://gattoweb.ovi.cnr.it/>.

16 Cito dal Corpus OVI Francesco da Buti, Purg., c. 7, 121-129 (165.25): *e dennosi ordinare le parole in questa forma*; Par., c. 1, 124-135 (34.18): *e però si dè ordinare lo parlare in questa forma*; cui segue o precede la parafrasi che scioglie le complesse anastrofi.

17 Un primo elenco di disperse ad attribuzione contesa si trova in Vecchi Galli, Paola, *Alle origini di una maniera: le <rime disperse> di Francesco Petrarca*, in: Petrarca, l'Italia, l'Europa. Sulla varia fortuna di Petrarca, Atti del convegno di studi (Bari, 20-22 maggio 2015), a cura di Tinelli, Elisa, Bari 2016, pp. 92-105, a pp. 101-103.

18 Per l'uno e l'altro testo rimando all'edizione critica pubblicata, per ora solo digitalmente, nell'ambito del progetto RDP: <http://rdp.ovi.cnr.it>. Preciso che il secondo esempio, a onor del vero, non si può definire a rigore interpolato nel macrotesto, perché è parte della coda di rime che la tradizione umbra tramanda dopo il testo finale del Canzoniere e dunque fuori da esso: vd. meglio oltre.

Dal lato opposto, tuttavia, è pure evidente che sia il Canzoniere stesso – con le sue connessioni intertestuali deboli, il suo filo narrativo sfuggente, che elude sistematicamente le attese del lettore – che sia il Canzoniere stesso, fatto com'è, a permettere e persino agevolare queste intrusioni senza di fatto che la struttura ne sia turbata; e il metodo di lavoro di Petrarca nel tessere l'ordito, lo ripeterò fra poco, si fonda esso pure su progressive aggiunte che tuttavia non sconvolgono l'effetto dell'insieme.¹⁹ Mi sembra pure significativo rilevare, come sta emergendo ed è emerso dalle ricerche condotte per il progetto RDP, che questo fenomeno di interpolazione entro la raccolta non sia, a conti fatti, ingovernabile: ammontano a poco più di trecento le rime estranee ai <Rvf> variamente attribuite a Petrarca dalla tradizione manoscritta, ma solo una componente minoritaria di queste, circa un quarto del totale, deve la sua attribuzione petrarchesca (anche o solo) al fatto di circolare dentro il Canzoniere. I restanti tre quarti rientrano nel dominio delle rime disperse perché attribuite a Petrarca indipendentemente dal libro, o all'interno di sillogi di lirica varia, oppure, in parte maggiore, entro *corpora* di rime petrarchesche disorganici, la cui organizzazione non riflette quella del Canzoniere né intende farlo.²⁰ Questa osservazione parrà perfino tautologica, essendo evidentemente la circolazione <informe> *ipso facto* disponibile ad accogliere materiali eterogenei più di un Canzoniere formato; ma la stessa constatazione che sia quasi sempre agevole distinguere nella tradizione fra quella e questo mi pare già suggerire, tutto sommato, una tenuta dei <Rvf>-libro rispetto alla diffusione spicciolata.

L'intromissione di disperse non è dunque, si è detto, un fenomeno dilagante, e non è neanche – si è osservato altrove – un fenomeno entropico o non razionalizzabile: è facile rilevare come la presenza di estravaganti nella compagine del Canzoniere non sia in effetti una opzione frequente, che si manifesta indipendentemente e incontrollabilmente in manoscritti che recuperano ciascuno, con scelta individuale,

19 Pancheri (nota 10), pp. 14–15: «le ragioni d'una tale infedeltà risiedono in gran parte entro caratteristiche immanenti al testo tràdito e alla sua storia, prima tra tutte la secondaria influenza della <forma definitiva> sulla tradizione del Canzoniere, avviata dall'impiego di redazioni anteriori successivamente integrate, per fornire ai lettori un'edizione il più possibile completa, mediante l'aggiunta di supplementi *ad hoc*».

20 Anche questa affermazione sono costretto a attenuare con una precisazione: ho infatti stimato tale computo considerando il celebre Riccardiano 1103 quale testimone <informe>, come mi pare inevitabile; ma se invece volessimo valorizzare il suo primo fascicolo dalla sequenza fortemente <autorialeggiante> (ff. 11^r–20^v: <Rvf> 1, 3, 2, 4–14, 16–20, 25–28, 31–34, 36, 38–45, 47, 49, 51, 56) e considerarlo con qualche forzatura un Canzoniere, allora il suo poderoso *corpus* di 66 rime disperse attribuite a Petrarca, muterebbe significativamente le proporzioni, facendo pendere la bilancia diversamente. Su R1103 come raccolta <informe> vd. Biancalana, Simona, *Le sillogi della poesia volgare trecentesca come <antologie>*: il caso del ms. Riccardiano 1103, Tesi di Dottorato in Italianistica, tutor Leporatti, Roberto, Université de Genève 2020, pp. 47–66; le disperse del codice, tolte quelle attribuibili a Boccaccio, sono state edite criticamente dallo stesso Leporatti, Roberto, *I sonetti attribuiti a Petrarca del codice Riccardiano 1103 per l'edizione delle <Rime disperse>*, in: *Studi di filologia italiana* 75 (2017), pp. 83–214.

una o più rime attribuite a Petrarca. Tanto i recuperi di una singola rima quanto le intere sequenze si dispongono in una casistica alquanto ristretta di possibilità, formando delle famiglie di codici riconoscibili; e le vere grosse collezioni di disperse, che operano una consistente integrazione di rime all'interno di un Canzoniere comunque definibile tale, sono riducibili a due sole, quella nota come <tradizione veneta> e quella, meno nota, che va senz'altro denominata <tradizione umbra>.

L'interpolazione di rime allotrie è dunque una manifestazione, risaputa negli studi, della mutabilità della tradizione antica dei <Rvf>;²¹ e tuttavia non mi sembra che si sia mai cercato di isolare e discutere, all'opposto, quei casi in cui i testimoni, sia pure debolmente, sembrano elaborare delle soluzioni per distinguere fra testi del Canzoniere e un'appendice di altre rime a esso esterne (come sarà poi norma con le edizioni cinquecentesche). Ciò avviene in più di un esemplare nel caso delle corrispondenze, che meglio si prestano a essere isolate come binomi autosufficienti:²² il Vat. lat. 5155, a f. 1^v, prima del Canzoniere e separatamente da questo, reca lo scambio fra Petrarca e Antonio da Ferrara <O novella Tarpea, in cui s'asconde> e <Ingegno usato alle question profonde> (preceduto da <Rvf> 114, vv. 4-14 e 115 cassati), cui seguono l'incipitario dei capoversi (ff. 2^r-10^v) e poi la raccolta (ff. 11^r-163^v). Così pure il codice di Kassel 4^o ms. poet. 6, dopo il Canzoniere (ff. 10^v-148^v) e i <Triumph> (ff. 150^r-189^r), contiene una <coda> di interesse petrarchesco con la biografia del Bruni, il <Testamentum>, la <Nota de Laura> e infine la corrispondenza, ancora col Beccari, <Antonio, cosa ha fatto la tua terra> - <L'arco che in voi nova sita disserra> (ff. 200^v-201^r); dove trovo notevole che la tenzone dispersa sia alloggiata fra i testi di accompagnamento alla raccolta, a tutti gli effetti come un'appendice esterna al libro di liriche.

Nel Canonici It. 65, la sezione del Canzoniere ai ff. 1^r-99^v, ben nota in quanto rappresentante della <famiglia veneta>, è separata tramite un foglio bianco 99bis da una sequenza di altre quarantaquattro canzoni e sonetti ai ff. 100^r-107^v.²³ Quest'appendice, è vero, non viene mai esplicitamente attribuita a Petrarca - l'unico nome che viene fatto dalla stessa mano del testo, nella rubrica del sonetto <Spesse fiate

21 Pulsoni, Carlo, *Lettori di Petrarca nel Quattrocento*, in: *Petrarca lettore. Pratiche e rappresentazioni della lettura nelle opere dell'umanista*, a cura di Marcozzi, Luca, Firenze 2016, pp. 267-269: «In altri casi l'inserimento di più disperse, giustapposte senza soluzione di continuità a componimenti dei <Rvf>, fa lievitare di molto il numero dei testi e soprattutto non dà modo al lettore di differenziare i componimenti facenti parte della raccolta da quelli extravaganti [...]. L'insieme dei testi extravaganti finora menzionati non si differenzia rispetto ai testi canonici; essi restano pertanto privi di qualsiasi elemento che permetta di escluderli dai <fragmenta> del Canzoniere, o di considerarli in alternativa come rime disperse di Petrarca o perfino apocrife».

22 Pancheri (nota 10), p. 17: «può trattarsi di appendici chiaramente separate dall'organismo del Canzoniere, come è particolarmente frequente per gli elementi di tenzoni poetiche».

23 La situazione attributiva di questo manoscritto è definita egregiamente da Ducoli, Anais, *Varia casistica delle rime attribuite*, in: *Le rime disperse di Petrarca* (nota preliminare), pp. 17-24, a p. 19.

vegnomi alla mente», è anzi quello di Dante –, ed è per questo che le rime da essa tramandate, in assenza di altri elementi, non saranno incluse nell'edizione RDP. E nonostante ciò, è difficile non percepire un'aria di famiglia, con ben quindici di questi 44 testi, fra cui dei «classici» dispersi quali «Quella ghirlanda», ascritti all'autore dei «fragmenta» da altre testimonianze note. Certo, non siamo in presenza di una deliberata appendice di disperse date a Petrarca, ma mi sembra equilibrato dichiarare nondimeno che il criterio di selezione dei testi inclini a una predilezione e forse proprio a una ricerca di cose petrarchesche.

È una situazione per vari aspetti simile a quella osservabile nella «famiglia umbra», che in quattro dei suoi rappresentanti vede i «Rvf», già essi infarciti di disperse, seguiti da altri ventidue sonetti.²⁴ Proprio come nel Can. 65, fra questi ultimi troviamo *best sellers* estravaganti quali «Poi ch'al fattor dell'universo piacque» (Sol. 121); altri sono poi esagerate imitazioni petrarchesche, veri e propri rifacimenti di pezzi dei «fragmenta», come «Africa, puoi ch'abandonò le spoglie» (Sol. 42), riscrittura di «Rvf» 102, o «Il tempo e 'l loco ove prima me giunsi» (Sol. 70), calco di «Rvf» 61, secondo un principio inventivo indistinguibile da quello di altre rime che però, nella stessa famiglia, sono interpolate entro il Canzoniere, quali «Non so in qual parte» (Sol. 100), che fonde ricordi dei fortunati «Rvf» 132 e 134. Anche tale coda finale sarebbe, a rigore, adespota; eppure è importante notare che il «codice Mezzabarba» Marc. It. IX 191, che preleva una scelta di tali testi attingendo senza dubbio a questa stessa famiglia, li include nella sezione che va sotto la rubrica collettiva *Di M(esser) Franc(esc)o Petbrarc(a)*:²⁵ il Mezzabarba doveva cioè considerare la situazione del suo antigrafo «umbro» come una qualche forma implicita o comunque desumibile di attribuzione, e così si può presumere che anche altri lettori dovevano tendere a considerare tali testi pur sempre petrarcheschi, piuttosto che anonimi.

In un intero gruppo di codici si riscontra poi un trattamento separato per «Quel ch'è nostra natura in sé più degno» (Sol. 127), lunga e impegnativa canzone scritta per la presa di Parma da parte di Azzo da Correggio, che in quanto tale ha l'ampio respiro che dà diritto a un ruolo autonomo.²⁶ Nel ramo γ della tradizione del testo la canzone è aggregata infatti in fondo alla raccolta: in Am88 e Ba¹ persino dopo i

24 Ma dei due testimoni che non la presentano, il Gamb. D.II.19 presenta un cambio di mano cui corrisponde un cambio di antigrafo, e dunque semplicemente non appartiene più alla famiglia nella sua seconda parte; mentre nell'A.D. 356 è stata certamente smembrata una sezione finale con i «Triumphii» menzionata dai cataloghi settecenteschi, e trovo probabile che tale porzione asportata recasse, originariamente, anche l'appendice in oggetto.

25 Si tratta dello stesso «Africa, puoi ch'abandonò le spoglie» (Sol. 42), «Alto intelletto, il qual durando, godo» (Sol. 46), «A faticosa via stanco corriero» (Sol. 35), «Benché 'l cammin sia faticoso e stretto» (Sol. 51) i primi due – si noti – attestati oltre che dal Mezzabarba (ff. 133^v–134^r, la sezione petrarchesca con la rubrica comincia a f. 129^r) dalla sola famiglia umbra. Inoltre in altri testi, derivati nel Mezzabarba da altri gruppi, le varianti di questa famiglia sono riportate in margine.

26 Per i dati che seguono relativi alla tradizione della canzone, e dunque anzitutto per le sigle delle famiglie, rimando all'edizione: Salvatore, Tommaso, *La canzone estravagante di Petrarca*

«Triumph», mentre in Penn – che è un recente recupero²⁷ – subito dopo l'importante *explicit* che dichiara il Canzoniere derivato da una copia dell'originale.²⁸ Ma in CH1, che pure appartiene allo stesso gruppo, basta lo slittamento di «Rvf» 366 una posizione più avanti perché Sol. 127 finisca di fatto inglobata entro i confini del Canzoniere. E che il trattamento speciale di «Quel ch'è nostra natura», data a Petrarca eppure tenuta distinta dal Canzoniere, sia in ogni caso pur sempre eccezionale è dimostrato dal fatto che la stessa è risolutamente interpolata in mezzo al *liber* (fra «Rvf» 58 e «Rvf» 59) in un altro settore della tradizione, il codice irrelato Be495 col suo *descriptus* Pr307. È rilevante osservare che si colloca entro γ anche la *princeps* di questa canzone correggesca, l'edizione Soncino del 1503, la quale la pubblica dopo la fine di «Rvf» 366 (dunque come Penn), nella prima vera appendice di disperse apparsa a stampa. La rubrica dell'edizione menziona un autorevole anti-grafo: *CANZONE XLVII DI MESSER F(RANCESCO) P(ETRARCA) trouata in un antico libro*; ma è sempre benefica una più ampia visuale della tradizione, che mostra che, ancora entro γ , recano la stessa intitolazione sia Am88 (*Canzon di Messer F(rancesco) p(etrarca) la qual trouai in uno antiquissimo libro*) che Penn (*Cançon de mes(er) F. P. la qual trouaj in uno anticho libro*). Lo «smascheramento» della trovata editoriale, che vorrebbe esibire il disseppellimento del raro pezzo da una fonte prestigiosa, e in realtà non fa che replicare una dicitura già presente nei codici, mi sembra rivelatore di come certe iniziative che tipicamente riteniamo proprie dell'età della stampa non sempre siano originali, e certa capacità di distinguere che vorremmo attribuire alla proto-filologia cinquecentesca non sempre sia estranea alla tradizione manoscritta precedente, *quod erat demonstrandum*.

«Quel ch'è nostra natura in sé più degno». Edizione critica, in: *Filologia italiana* 19 (2022), pp. 25–66.

- 27 Questo codice (n° 95 = Am. 27) era già nelle pionieristiche liste di Wilkins, Ernest (*Manuscripts of the «Canzoniere» and the Triumphs in American Libraries*, e *A Classification of the Manuscripts of the «Canzoniere»*, entrambi in Wilkins, nota 6, rispettivamente pp. 205–226 e pp. 227–251), che lo conosceva, dal catalogo De Ricci cui attingeva, come appartenente alla collezione privata di Howard L. Goodhart di New York. Ancora presso gli eredi Goodhart il codice si trovava secondo Ullman, Berthold, *Petrarch Manuscripts in the United States*, Padova 1964, p. 459, e Dutschke, Dennis, *Census of Petrarch Manuscripts in the United States*, Padova 1986, p. 218, che probabilmente lo citano di seconda mano senza conoscerne le sorti. Non più in mani private, esso è oggi il ms. 6 del Bryn Mawr College, Special Collections, a Bryn Mawr in Pennsylvania.
- 28 Come lo stesso Wilkins già riportava (p. 211 e pp. 225–226), questo codice si dichiara trascritto da un apografo dell'Originale del «Canzoniere»: il *colophon* a f. 196^r dichiara infatti *Et sic fini(u)t hic uulgaria Petrarche. assu(m)pta ab exemplarj q(uo)d ut dicebat(ur) assu(m)ptum (et) asculatu(m) fuerat ab originali. Scripta p(er) me petrum de Carbonib(us). Fe(r)rarie 1432. et die Martis xiiii. octobris. Et die seq(ue)nti factu(m) fuit duellum*; pertanto esso va integrato alle menzioni *antiquiores* dell'Originale (sia pure menzione indiretta, come copia di copia) di cui abbozzo un elenco in Salvatore, Tommaso, Vecchi Galli, Paola, *Ex originali libro*. Schede sul Canzoniere Casanatense, in: *La filologia in Italia nel Rinascimento*, a cura di Caruso, Carlo, Russo, Emilio, Roma 2018, pp. 133–165, a pp. 142–144.

Finisce più di tutti, con strategia più o meno preterintenzionale, per avere una struttura comparabile a un'edizione moderna il codice Laur. Rediano 184.²⁹ Si tratta di un canzoniere notissimo, trascritto in massima parte da Baroncino Baroncini nella seconda metà del Quattrocento, che raccoglie lirica miscellanea ma che nondimeno presenta al suo interno una, se non due, ben riconoscibili porzioni petrarchesche: una prima a ff. 44^r–80^v è a tutti gli effetti un testimone dei <Rvf> che, introdotto dalla rubrica *Illustris d(omi)ni francisci petrarce de florentia Rer(um) vulgariu(m) fragme(n)ta*, è informato dell'infrequente titolo autoriale; seguono i <Triumph> a ff. 81^r–90^r; dopo i quali si trova a ff. 90^v–92^v una vera e propria propaggine di altre rime, aperte dall'eloquente intestazione *Seghueno anchora Canzoni esonetti di mess(er) franciescho petraccha*. Va specificato che, in realtà, in questa coda si trovano anche diversi testi dei <fragmenta>, eventualmente prima saltati per errore e ora recuperati, reintegrati al posto loro – come nel caso visto prima – tramite indicatori es. *Sonetto 311 vuole stare a f. 52*; ma oltre a questi vi si trovano effettivamente anche ben otto <disperse>, ben otto rime assenti dal Canzoniere e qui attribuite collettivamente a Petrarca. Mi sembra che questo caso sia quanto di più simile a una appendice di disperse sia dato ritrovare nella tradizione manoscritta: con il titolo autoriale che apre il Canzoniere, i <Triumph>, una giunta di poesie anch'esse date a Petrarca ma (perlopiù) estranee ai <Rvf>, secondo la fisionomia che sarà tipica delle edizioni cinquecentesche e persino, ancora, di molte edizioni divulgative odierne.

Se gli esempi addotti finora, il Vat. 5155, il Rediano 184, il codice di Kassel, rimontano in effetti in massima parte a una stagione alquanto avanzata della circolazione manoscritta del Canzoniere, alla metà o seconda metà del xv secolo, sarà significativo che invece le raccolte con disperse inglobate nel Canzoniere – le famiglie umbra e veneta che menzionavo prima – devono essersi formate in datazione alta: naturalmente entrambe continuano a essere copiate per tutto il Quattrocento, ma i loro più antichi rappresentanti, e dunque la loro genesi, sono databili entro il xiv secolo, forse anche largamente. Per questa ragione mi sembra lecito intravedere una correlazione cronologica (che varrà ovviamente come punto di riferimento e non come vero e proprio cardine) fra la formazione di queste raccolte manipolate, prodotto di una sensibilità che si concede di intervenire invasivamente sul macrotesto, e la prima ricezione dell'opera, in una fase in cui il libro di poesia d'autore doveva essere una forma letteraria ancora poco familiare per i lettori, avvezzi alla componibilità, diciamo pure personale, della sequenza lirica.

Non sarà arduo cercare di unire i punti di questa maturazione nella consapevolezza dell'organicità del libro, e osservare come – uscendo fuori da Petrarca – i canzonieri d'autore sul modello dei <Rvf> comincino a essere l'armatura abituale

29 La tavola integrale di questo codice è offerta da Jacoboni Cioni, Elena, *Un manoscritto di Rime varie antiche* (Laurenziano Rediano 184), in: *Studi in onore di Raffaele Spngano*, Bologna 1980, pp. 111–164.

di circolazione della lirica contemporanea a partire dalla metà del Quattrocento. Nell'«Atlante» a cura di Comboni-Zanato, che li censisce di fatto dalla fine del xiv secolo all'inizio del xvi, i canzonieri per cui sia suffragabile la presenza di un «disegno» risultano in amplissima prevalenza prodotti a partire dagli anni Cinquanta e Sessanta del Quattrocento; mentre avanti questo termine, fino alla prima metà del secolo, i rimatori che praticano tale scelta di osservanza petrarchesca, in tutto il poderoso repertorio, si contano sulle dita non dirò di una ma di due mani; e non sarà di poco momento osservare che uno di questi pochi, Rosello Roselli, conoscesse i «Rvf» in un codice tratto dal Vat. lat. 3195, e anzi addirittura che l'originale delle poesie sue e tale esemplare dei «Rvf» copia d'autografo siano insieme in un unico manoscritto, il Ricc. 1098, come a vantare una ricercata continuità.³⁰ È invece nell'appendice dell'«Atlante» – riservata ai casi in cui dalla tradizione emerga la fisionomia di una raccolta di rime, senza che però questa risponda al principio del macrotesto generatore di senso – che ecco riaffacciarsi i rimatori che ci vengono in mente quando pensiamo alla lirica fra la morte del Boccaccio e l'inizio del Quattrocento: e solo in questa coda finale troveremo pertanto i nomi di Franco Sacchetti, Malatesta Malatesti, Niccolò Tinucci, Iacopo Sanguinacci, il Saviozzo, nonché Giovanni Gherardi da Prato, Niccolò Malpigli e altri, alcuni dei quali in attestazione autografa e perciò al massimo dell'affidabilità.³¹

Dicevo però che, al contrario delle grosse collezioni di disperse trecentesche, nel pieno Quattrocento non paiono ravvisarsi iniziative responsabili di un Canzoniere massicciamente integrato: la composizione dei «fragmenta» pare gradualmente definirsi e assestarsi. Eppure nel xv secolo la canonizzazione del Petrarca volgare come classico, l'incremento imponente della produzione del libro, la costituzione persino di officine specializzate nell'allestimento di codici petrarcheschi avrebbero certamente permesso la formazione di nuove vulgate e la fortuna di *corpora* diversi

30 Il rinvio è naturalmente all'Atlante dei canzonieri in volgare del Quattrocento, a cura di Comboni, Andrea, Zanato, Tiziano, Firenze 2017; la scheda su Rosello a pp. 518–522 estesa da Fabio Jermini. Su settantasei rimatori schedati nell'ACVQ (senza contare l'appendice, su cui vd. subito oltre), ho contato Alberto degli Albizzi, Domizio Brocardo, Giusto de' Conti, Mariotto Davanzati, Domenico da Prato, Giovanni Nogarola, Marco Piacentini, Cino Rinuccini e Rosello Roselli. Vi si aggiungerebbe Buonaccordo da Montemagno il Giovane, ma la natura di canzoniere delle sue rime è fortemente dubbia. Ancora si annoverano le raccolte, assimilabili più a corone che a veri canzonieri, di Francesco Accolti (16 sonetti), e Francesco Capodilista (7 sonetti e 1 capitolo), contando i quali ci si arresta in ogni caso a dodici.

31 Lo osservava già Balduino (nota 13), pp. 310–311: «Certo è, comunque, che per tutto il Trecento e per un buon pezzo innanzi nessuno sfrutta (e forse davvero coglie) l'idea-base del *Canzoniere*, nessuno è spinto cioè ad imitarne, in modo programmatico, e sia pure di lontano, le organiche strutture unificanti. Tutt'altra cosa, appunto, continuano ad essere le non preordinate serie di poesie eventualmente dedicate ad una stessa musa ispiratrice [...]. Un po' più innanzi si spinse semmai il Rinuccini; ma invero, per una prima proposta di imitazione organica (lasciamo stare quanto riduttiva) bisognerà attendere *La bella mano*, confezionata da Giusto de' Conti verso il 1440».

da quello canonico; e tuttavia, almeno per quanto concerne le disperse, ciò non si verifica. Da quest'epoca sembrano sperimentabili solo interventi leggeri, che non turbano in alcun modo l'impianto dell'opera, e anzi vi si mimetizzano. È già stato altrove ricordato il contributo di un copista, un anonimo di area ferrarese-padovana dedito a una produzione seriale di testimoni del Canzoniere, che integra Sol. 32, il sonetto «Quella ghirlanda che la bella fronte».³² Questa dispersa indirizzata a Sennuccio del Bene si trova attribuita a Petrarca, e in codici del Canzoniere, in realtà sin dalla primissima e più antica tradizione; ma è rilevante che lo scriba, con una trovata che sarà senz'altro sua propria perché si riscontra solo in codici a lui riferibili, la collochi in una sede ben studiata, fra i «Rvf» 112 e 113. Anche questi due testi sono diretti a Sennuccio, a contatto nella sequenza del libro anzitutto (ma certamente non solo) per questa affinità; e mi sembra significativa la capacità, che si manifesta in una tale operazione, di accrescere il libro riproducendo uno dei principi generatori originali della creazione della sequenza: la connessione intertestuale, sia pure «esteriore», che aveva favorito l'abbinamento dei sonetti 112 e 113 permette alla tradizione attiva di replicare il procedimento.

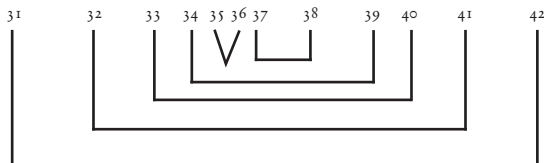
Non è questo il solo caso in cui l'inserzione nel Canzoniere di rime disperse risponde in qualche modo a logiche autoriali. Anticipavo prima che è Petrarca stesso a procedere al progressivo ampliamento del libro secondo successive aggiunte, in un *iter* che non ha un termine prestabilito, ma è potenzialmente reiterabile *ad libitum*; e tali aggiunte vengono aggregate secondo un metodo preciso, vale a dire in parte alla fine della prima parte (le rime «in vita»), in parte alla fine della seconda (le rime «in morte») ma in questo caso pur sempre prima della canzone alla Vergine, l'attuale canzone 366, che ad ogni modo, anche al lordo dei supplementi, era chiamata a chiudere la raccolta. E la fine delle due parti del Canzoniere è infatti una sede privilegiata dove più frequentemente si depositano le rime disperse integrate dalla tradizione apografa, secondo una dinamica aggiuntiva che ricalca quella dell'autore anzi ne raccoglie il testimone: è quanto si osserva nel quadruplice caso di Be497, Mg842, Par550, Ts12, nonché della stampa di Gabriele di Pietro del 1473, che recano «Quella ghirlanda», «Stato foss'io» e «Donna mi vene» (Sol. 32, 146, 1) in fondo alla prima parte (dopo «Rvf» 265–6, che come di sovente retrocedono nelle rime in vita), e «Poi ch'al fattor» (Sol. 121) prima della preghiera mariana che chiude il libro.

Venendo direttamente alla materialità, questo metodo di lavoro additivo richiede una forma particolare di organizzazione fisica del manoscritto, che rifunzionalizza,

32 Pancheri (nota 10), pp. 18–19: «varrà la pena di citare un ultimo esempio, che [...] limitato al sonetto *Quella ghirlanda* (*Disp.* xxxii), appare d'altro canto significativo per la precisione con cui la dispersa, rivolta a Sennuccio del Bene, viene ad immergersi in un microcosmo del pari «sennucciano», tra i numeri cxii (*Sennuccio, i' vo' che sapi in qual maniera*) e cxiii (*Qui dove mezzo son, Sennuccio mio*) del Canzoniere».

ancora, un tipico procedimento dei canzonieri delle Origini:³³ come si rileva autopicamente sull'autografo conservato, e Petrarca stesso conferma in un'epistola spesso citata, la <Sen. > XIII 11, nei luoghi cruciali corrispondenti alla fine del primo e del secondo <libro > dell'opera venivano lasciati dei fogli bianchi, deputati a ospitare le successive aggiunte; e quando essi, col procedere dell'elaborazione, venivano interamente riempiti, si inserivano in queste sedi dei nuovi fogli o fascicoli sui quali l'attività poteva proseguire.³⁴ Persino questa componente codicologica non è priva di ricadute nella tradizione, ad esempio in un manoscritto come il Quer. D.II.21 di Brescia: questo codice fondamentale, eponimo della <forma Queriniana >, è realizzato secondo una nota stratigrafia per cui una mano <a > è responsabile di un primo strato della raccolta, quello appunto pre-definitivo, non ancora completo di tutti i testi, cui segue una mano che successivamente aggiunge i supplementi finali.³⁵ Non è mai stato veramente segnalato, in questo codice pur studiatissimo, che il primo copista aveva praticamente esaurito i fogli disponibili, e dunque, nel momento in cui si rese necessario procedere a delle integrazioni, il secondo copista dovette aggiungere fra prima e seconda parte un bifoglio (ff. 35–36), come rivela la sua posizione anomala nel fascicolo:³⁶

-
- 33 Sui canzonieri delle Origini rimando a questa considerazione generale di Signorini, Maddalena, Spunti per un panorama romanzo del manoscritto antologico, in: *Critica del testo 7/1* (2004), pp. 529–544, a pp. 539–540: « questo disegno è, sì preconstituito nelle sue linee generali, ma spesso non è pienamente organizzato *a priori*, anzi per lo più si realizza in corso d'opera mediante il ricorso a fonti diverse. Questo tipo di esigenze nell'iter costitutivo dei canzonieri – in qualche modo opposte a quelle che regolano la normale attività di copia in cui la qualità e la quantità testuale costituiscono il presupposto della suddivisione fascicolare e dell'impaginazione – imposte da una struttura testuale aperta e quindi solo parzialmente prevedibile, naturalmente incidono sull'assetto complessivo del libro stesso. E infatti in tutti e sette i nostri canzonieri – così come nelle sillogi francesi, nonché in altri libri a carattere antologico che non è stato possibile esaminare qui – si osservano spazi o intere carte lasciate bianchi; la presenza di mani per lo più diverse da quelle del copista principale, ma spesso coeve, che integrano ».
- 34 Per la predisposizione di una seconda e poi soprattutto di una terza serie di fogli di pergamena nell'*iter* elaborativo dell'Originale vd. Zamponi (nota 1), pp. 32–38.
- 35 Sulla stratigrafia del Queriniano vd. Foresti, Arnaldo, Per il testo della seconda edizione del Canzoniere di Petrarca. Nota terza, in: *La Bibliofilia* 33 (1931), pp. 433–458, a pp. 440–445, e Feo, Michele, *In vetustissimis cedulis*. Il testo del *postscriptum* della *Senile* XIII 11 e la <forma Malatesta > dei *Rerum vulgarium fragmenta*, in: *Quaderni petrarcheschi* 11 (2001), pp. 119–148, a pp. 132–134. Meno bene nella ripartizione delle mani Savoca, Giuseppe, *Il Canzoniere di Petrarca tra codicologia ed ecdotica*, Firenze 2008, pp. 102–103.
- 36 La peculiare struttura del fasc. III del Quer. D.II.21, con due bifogli al centro, quello dei ff. 35–36 e 37–38, era già stata notata da Foresti (nota 35), p. 440, e poi meglio valorizzata da Feo (nota 35), p. 134, ma entrambi stabilivano essere quello dei ff. 37–38 il foglio inserito. La spiegazione di Feo era a tal proposito alquanto macchinosa se non irrealistica: « Il fatto che fra f. 36 e f. 39 Q presenti un bifoglio aggiunto può essere riferito proprio al problema dei 4 fogli delle addizioni [= che Petrarca in persona raccomandava di lasciare bianchi nell'epistola a Pandolfo Malatesta, vd. oltre a testo]: il copista può aver dimenticato l'ordine di lasciare 4 fogli, perché attirato dall'opportunità di far cominciare la seconda parte a metà esatta del fascicolo;



È su questo foglio posticcio che gli *addenda* vengono trascritti, così da rendere la prima parte completa; e anche qui una terza mano <c> non resiste alla tentazione di proseguire l'opera appoggiando una dispersa in calce, il sonetto <Per util, per diletto o per onore> (Sol. 20), segno di quella parzialmente involontaria continuità ideologica fra supplementi d'autore e non d'autore che ho cercato di mettere in luce.

Senza alcun dubbio la stessa situazione materiale doveva ricorrere anche in fondo alla seconda parte, sebbene essa non sia più direttamente verificabile mancando il Queriniiano di un fascicolo in fine. L'attuale ultimo fascicolo, dei ff. 43–48, è infatti un ternione completo, e con esso il primo strato di mano <a>, chiuso da <Rvf> 366, si conclude. I supplementi di mano a malapena cominciano, nelle poche righe libere di f. 48^v, con <Rvf> 359, vv. 1–44, e qui si interrompono in tronco; ma certamente essi proseguivano in un fascicolo successivo che dovette esser aggiunto dalla stessa mano , ed è oggi deperdito, facilmente caduto forse proprio per la sua applicazione posticcia.

Ritorno brevemente alla summenzionata <Senile> del 1373 a Pandolfo II Malatesta per trarre un'implicazione che mi sembra degna del massimo interesse. È ben noto che in tale lettera Petrarca inviase al destinatario un codice del Canzoniere in redazione pre-definitiva, e più precisamente che, raccomandato al copista di lasciare *bona spatia in fine utriusque partis* ove alloggiare future aggiunte, le sue indicazioni erano state in ciò disattese: l'esemplare di dedica della <forma Malatesta> era dunque privo di carte vuote in fondo alle due parti.³⁷ Alla luce di quanto abbiamo visto finora, il Quer. D.II.21, privo di supplementi finali e di fogli bianchi per accoglierli, è perciò l'unico codice di tutta la tradizione del Canzoniere a rispondere all'*identikit* testuale-materiale del manoscritto inviato a Pandolfo.

nell'intento di correggersi ha preparato subito un bifoglio aggiuntivo, ma ha commesso il secondo errore di inserirlo non dopo f. 35, bensì dopo f. 36». In realtà è facile accertare che il bifoglio aggiunto, dei due centrali, è quello 35–36, per le ragioni che si spiegano a testo e non solo: più in dettaglio mi permetto di rimandare al mio La <forma Malatesta> e la <forma Queriniiana> dei <Rerum vulgarium fragmenta>. Studio della tradizione manoscritta, Tesi di Dottorato in Italianistica, tutor Paolino, Laura, Università di Salerno 2016, pp. 229–231.

37 Rispetto alla ricostruzione tradizionale wilkinsiana, è questo il contributo dato dal restauro della <Sen.> XIII 11 a opera di Feo (nota 35), pp. 119–125, che reintegra l'avversativa caduta *sed male michi in hoc ut in multis obtemperatum est*: «Foresti e Wilkins fanno dire al Petrarca che l'esemplare inviato a Pandolfo aveva spazi vuoti fra le due parti. Ora sappiamo che fu esattamente il contrario» (cit. da pp. 130–131).

La logica dei fogli bianchi è ancora operante nella tradizione apografa in pieno Quattrocento. Si era ampiamente fuori tempo massimo per sperare nell'invio di supplementi d'autore, eppure un codice *recentior* come il Bolognese Univ. 2617 ancora prevede una simile struttura: trascrive le rime della raccolta fino a <Rvf> 365; a questo seguono i due soliti sonetti dispersi <Poi ch'al Fattor> (Sol. 121) e <Stato foss'io> (Sol. 146); vi è poi un principio abortito di <Rvf> 349 (vv. 1–6) che si ferma all'inizio di f. 143^r; il resto di f. 143^r, f. 143^v e f. 144^r sono lasciati bianchi, e su di essi delle mani successive sentono anche il richiamo di vergare pochi versi avventizi; infine ai ff. 144^v–146^v è finalmente <Rvf> 366 a concludere la raccolta. Alcune carte sono insomma lasciate bianche per dar ricetta a eventuali testi ulteriori, da integrare – come avrebbe voluto Petrarca – in fine alla seconda parte ma pur sempre prima della canzone finale. Per tutte queste ragioni dicevo che gli incrementi alle raccolte apografe obbediscono, in fin dei conti, a delle modalità petrarchesche, si inseriscono nel solco del metodo di lavoro di Petrarca e delle possibilità che esso apriva: agiscono sostituendosi all'autore senz'altro, ma secondo strategie adottate da lui.

Proprio i fogli bianchi sono per altro la caratteristica materiale del codice autografo che – non esito a dire – più d'ogni altra ha avuto una sua fortuna nella tradizione: chiamati come prova materiale della sede in cui far cadere la bipartizione del libro, non sono pochi i testimoni del Canzoniere che recano ricordo della loro presenza fra prima e seconda parte nell'Originale. Il massimo divulgatore di questa notizia è proprio il copista anonimo che ho menzionato pocanzi a proposito di <Quella ghirlanda>, responsabile di codici dei <Rvf> in serie, che in tutti questi marca il passaggio fra rime <in vita> e rime <in morte> con una nota rubrica: *Que sequuntur post mortem domine Lauree scripta sunt. Ita enim proprio codice domini Francisci annotatum est. Et charte quatuor pretermisse uacuae*. Mi dilungherò più distesamente sulla questione altrove, ma qui mi limito a osservare che è facile stabilire che non dovette essere direttamente lui a vedere l'autografo, bensì dovette mutuare la notizia da qualcun altro: postille simili o identiche si trovano d'altronde in vari altri testimoni più illustri, come il Vat. lat. 4787 di Angelo Colocci,³⁸ e Colocci stesso doveva a sua volta averla prelevata dal cosiddetto <codice Mazzatosta>, oggi a Ithaca come Rare Bd. ms. 4648 no. 22. La nota a f. 60^r del Mazzatosta, parzialmente erasa, è oggi quasi illeggibile; ma su questo testimone, le cui postille presentano diversi altri elementi di interesse, è opportuno indugiare un istante.

È notissimo – faccio una breve premessa – che uno degli estremi atti della storia redazionale del Canzoniere autografo sia stato il riordinamento, tramite l'apposizione di numeri marginali, degli ultimi trentuno componimenti del libro: questi non vanno perciò letti nella sequenza in cui sono fisicamente disposti nel codice,

38 Su questo codice si veda Bernardi, Marco, Bologna, Corrado, Pulsoni, Carlo, Per la biblioteca e la biografia di Angelo Colocci: il ms. Vat. lat. 4787 della Biblioteca Apostolica Vaticana, in: *Studii de romanistică. Volum dedicat profesorului Lorenzo Renzi*, a cura di Marga, Felicia-Delia, Moldovan, Victoria, Feurdean, Dana, Cluj-Napoca 2007, pp. 200–220, la postilla è discussa a p. 201.

ma in quella risultante dalla rinumerazione. L'operazione non è irrelata a quanto abbiamo lungamente visto finora circa l'incremento codicologico del libro tramite l'aggiunta di carte: è infatti proprio l'inserimento nell'Originale di un duerno di testi supplementari – quello dei ff. 67–70 – che, contestualmente, innesca la necessità di questo riassetamento.³⁹ È quasi altrettanto noto, tuttavia, che la tradizione apografa dei <Rvf> abbia per secoli ignorato queste cifre marginali e il loro senso: non solo fra i manoscritti, ma anche fra le stampe fino alla fine dell'Ottocento, non esistono esemplari che ordinino le poesie finali secondo questo sistema di marcatori; ovvero, il che è lo stesso, non esistono esemplari che le ordinino nella sequenza in cui le leggiamo noi oggi, in cui le pubblichiamo nelle edizioni moderne. Si distingue tuttavia un esiguo per non dire esclusivo novero di testimoni manoscritti che, pur non procedendo al riordino delle <ultime rime>, vi trascrivono accanto la rinumerazione, riproducendo insomma materialmente la situazione del Vat. lat. 3195. Solo pochi anni fa, colpevolmente, non ne conoscevo che due, il Cas. 924 e ancora il Vat. 4787,⁴⁰ fino a che, nella prima iniziativa del progetto RDP, Matilde Camboni ha reso noto che appunto anche il manoscritto Mazzatosta reca queste stesse cifre marginali.⁴¹ L'onore, naturalmente, è tutto or suo, e tuttavia vorrei valorizzare ulteriormente questa sua segnalazione, osservando che solo il codice di Ithaca, e non gli altri due, accanto al primo dei componimenti riordinati (quello cioè col numero 1) reca una postilla, anche stavolta erasa nella sua seconda metà, che riemerge ai raggi ultravioletti per dichiarare (Ill. 19).

Reliq^m hui⁹ libri ordinat' eo or
dine quo ī māginibz signatū
ē. Ita ·n· ppⁱis [...]ulis librum
f. p. pp^a manu scriptū et
ī māginibz nōtū [...]

Reliquum huius libri ordinatur eo or-
dine quo in marginibus signatum
est. Ita enim propriis [oc]ulis librum

39 Su questo ha fatto chiarezza con risultati a mio modo di vedere definitivi Soldani, Arnaldo, Un'ipotesi sull'ordinamento finale del Canzoniere (RVF, 336–66), in: Studi petrarcheschi 19 (2006), pp. 209–250: nel momento in cui i fogli di pergamena predisposti da Petrarca furono interamente riempiti, fu necessario provvedere all'inserimento di un fascicolo aggiuntivo per ulteriori integrazioni; ma nella seconda parte, dal momento che la canzone finale 366 cominciava sul verso di f. 71, essa era fisicamente inscindibile dai sonetti <Rvf> 351–352, 354, 353 sul recto; perciò il duerno fu inserito subito prima di f. 71^r, e fu marcata tramite indicatori la sequenza in cui le rime andavano ordinate. Non esistono dunque due fasi redazionali, una secondo l'ordine in cui le poesie sono alloggiare nel codice, e una secondo l'ordine rinumerato, essendo tale rinumerazione operazione non successiva, ma contestuale, all'aggiunta delle ultime rime.

40 Salvatore in Salvatore, Vecchi Galli (nota 28), p. 141, n. 27.

41 Camboni, Maria Clotilde, Osservazioni sulle attribuzioni contese, sulle rime di corrispondenza e sulla ballata *Donna mi vene spesso nella mente*, in: Le rime disperse di Petrarca (nota preliminare), pp. 25–44, a p. 38.

Francisci Petrarce propria manu scriptum et
in marginibus notatum [abaco]

Il codice Mazzatosta di Ithaca è così non solo uno dei rarissimi manoscritti latori delle cifre marginali, ma anche per quanto consta l'unico nella storia della ricezione del Canzoniere (insieme però, si badi, a un suo probabile apografo)⁴² che di tale numerazione esplicita la funzione, mostrandoci come anche fra certi più sensibili lettori antichi essa sia stata conosciuta.

Un contributo specificamente dedicato alla ricezione della «fisicità» dei «Rvf» non si può concludere senza menzionare il celebre gemello del Vat. lat. 3195: si tratta del Laur. xli 10 (su cui più distesamente l'intervento di Roberto Loporatti in questo stesso volume), ben noto agli studi per la fedeltà con cui riproduce l'autografo non solo quanto a correttezza testuale, ma anche nelle sue peculiarità materiali. Misura infatti pressappoco le stesse dimensioni del Vat. lat. 3195; ne propone la caratteristica *mise en page* con quattro sonetti per facciata trascritti a versi abbinati (sebbene, molto presto, la sfasatura di una riga faccia slittare tutto quel che segue); ricopia persino certe note minime nei margini dell'autografo, nemmeno destinate davvero alla pubblicazione, ma piuttosto promemoria di Petrarca per sé stesso:⁴³ conteggi di testi, per giunta provvisori, di cui con ogni probabilità il copista e il possessore non comprendevano il significato, se ancora oggi solo con molto sforzo lo hanno capito i filologi moderni. Il codice sembra perciò il prodotto della volontà di ottenere un duplicato non solo del Canzoniere-raccolta di poesia, ma del Canzoniere-libro, di confezionare non tanto un fedele testimone dei «Rvf», quanto un facsimile dell'autografo conforme al valore del cimelio. Persino la grafia, questa *littera textualis* di piccolo modulo, sobria, con singoli elementi dell'*antiqua* restaurata, è stata accostata vagamente a quella petrarchesca,⁴⁴ ed è proprio la scrit-

42 Questa stessa postilla si trova infatti nei margini di un esemplare dell'edizione Valdezoco del 1472, anch'esso oggi alla Cornell Library di Ithaca con segn. Petrarch PQ4476 .A72 + c2, segnalata e trascritta, con vari errori di lettura, in Cornell University Library, Catalogue of the Petrarch collection bequeathed by Willard Fiske, compiled by Fowle, Mary, London/Edinburgh/Glasgow 1916, a pp. 72a-73a. Non mi risulta che la bibliografia petrarchesca abbia mai valorizzato tale notizia del catalogo.

43 Signorini (nota 1), pp. 148-149: «È membranaceo, misura mm 283 × 203 ed è dunque alto solo 13 mm in più del Vat. lat. 3195 mentre presenta uguale larghezza; anche il numero delle carte, il tipo di fascicolo adottato, il sistema di rigatura coincidono con le scelte codicologiche rilevate per l'autografo [...] Anche la disposizione del testo ricalca quella caratteristica del Vat. lat. 3195 con separazione costante tra i versi sullo stesso rigo»; ma vedi anche Belloni, Gino, Nota sulla storia del Vat. lat. 3195, in: *Rerum vulgarium fragmenta*. Commentario (nota 1), pp. 73-104, a pp. 80-87.

44 Signorini (nota 1), p. 149: «La scrittura, poi, di mano unica, è uno degli esempi di semigotica a me noti più vicini, dal punto di vista formale, al modello offerto dal Vat. lat. 3195, tanto che il Pakscher nel 1886 non irragionevolmente credette autografo anche il Laurenziano. La mano, infatti, utilizza una semigotica di modulo piccolo, molto più simile a quella di Petrarca che non a quella di Malpaghini, perché più morbida nel tratteggio, meno spezzata e contrastata».

tura che mi interessa, per rilevare un ultimo elemento che ho altrove menzionato, ma che è in questa sede quanto mai opportuno riproporre. Nel bordo esterno di f. 37^v, infatti, il Laur. XLI 10 reca una postilla – la sola nell'intero manoscritto – di cui, al netto di quanto la rifilatura ha tagliato via, si legge [...]rs uite e(st) manu.⁴⁵ Ora, non sarà neppure necessario ricordare che l'Originale Vat. lat. 3195 è scritto da due mani, una idiografa al servizio del poeta, e una autografa dello stesso Petrarca, e che ciascuna delle due sia responsabile in staffetta di una parte delle rime <in vita> e di una parte delle rime <in morte>. Ebbene, la frammentaria nota del Laurenziano occorre in margine a <Rvf> 191, <Si come eterna vita è veder Dio>, che è proprio il testo in cui – nella sezione <in vita> dell'Originale – occorre il cambio di mano dalla porzione dello *scriptor* a quella dell'autore. Il fatto che, fra centinaia di testi, sia proprio questo a recare tale postilla che, quantunque non perspicua, certamente intende attribuire qualcosa alla mano di qualcuno, mi sembra rendere la coincidenza ineludibilmente stringente: ritengo perciò plausibile, in questo codice che fotografa lo stato materiale dell'autografo, forse con un certo spirito di devozione verso l'eccezionale reliquia, che l'appunto intenda registrare il passaggio di copista. Non è poi difficile formulare ipotesi di restauro della frazione asportata, ad esempio <[dei(n) ceps pa]rs uite e(st) manu | [ipsi(us) petrarce]> o anche <[...] est manu | [auctoris]>.

Ma oramai con il Laur. XLI 10, con il codice Mazzatosta, ci siamo ampiamente avvicinati all'autografo petrarchesco, ed è chiaro che qui si possa beneficiare di una più precisa consapevolezza. Paradossalmente, mi pare meritare maggior attenzione il comportamento dei lettori – la <massa> dei lettori petrarcheschi – che non godono di tale punto di vista privilegiato, perché per gli *happy few* che si muovono nei paraggi dell'Originale è gioco facile comprendere più profondamente il libro d'autore: per questi ultimi i casi di ricezione della materialità dei <Rvf> si potrebbero moltiplicare, e non è mia intenzione farne uno spoglio sistematico. Di sistematicità, d'altro canto, si vede che non si può parlare: i dati non si ordinano in una vera e propria tesi da dimostrare, ma danno conto di un saltuario, intermittente raggiungimento di singole conquiste. Mi pare nondimeno che i fenomeni discussi, assommati, permettano certe conclusioni, che la casistica che abbiamo esaminato componga un quadro d'insieme, fatto di <ricordi> della materialità dell'autografo che nella tradizione episodicamente riemergono, ogni testimone e ogni lettore con un frammento proprio. E il mosaico che da tali frammenti risulta rappresenta l'intento di molti di appropriarsi di un Canzoniere che è ben più di uno zibaldone qualsiasi: un Canzoniere che non è «una sequenza disarticolata di poesie», ha un suo <dentro> e un suo <fuori>, è composto di testi da allocare in sedi precise; ancora, che obbedisce a modalità di organizzazione fisica del libro; e infine, che anche quando viola la verità dell'autore, lo fa talvolta con strategie singolarmente fedeli, con ambiguità, a quelle dell'autore.

45 Salvatore in Salvatore, Vecchi Galli (nota 28), pp. 143–144.

Littérature occitane

Transmission manuscrite et cycles poétiques : réflexions autour de la lyrique des troubadours

Caterina Menichetti (Genève/Lausanne)

Cette contribution vise à présenter quelques considérations au sujet du rapport entre auteur et tradition manuscrite dans le champ de la poésie lyrique des troubadours occitans. Ce domaine de recherche étant non seulement très vaste, mais aussi considérablement exploité, il sera tout d'abord nécessaire de résumer brièvement les contributions qui en ont fixé les coordonnées de base, considérées comme acquises par l'ensemble de la communauté scientifique (§ I). À partir de ces données, mon intervention se développera en trois temps : une première partie sera consacrée à des considérations de type plutôt général et méthodologique (§ II), tandis que les deux volets suivants seront dédiés à des réflexions plus concrètes au sujet des plus anciennes traces de « conception en séries » décelables dans le corpus troubadouresque, dans les *corpora* de quelques auteurs « classiques » (§ III) et au niveau de la documentation littéraire ancienne (les textes avec citations) (§ IV).

I. Cadre de référence

Comme on le sait, la « philologie des chansonniers » est une approche très pratiquée dans les études occitanes – et ressentie comme essentielle aussi bien pour l'histoire de la littérature d'oc que pour l'édition critique des textes. Pour les implications scientifiques des journées d'études pour lesquelles cette contribution a été conçue, il faut surtout rappeler que les recherches portant sur la modalité de structuration des chansonniers conservés – dont le noyau fondamental remonte aux années 1270–1320¹ – sont indissolubles des enquêtes concernant les *booklets*, c'est-à-dire

1 Asperti, Stefano, La tradizione occitanica, dans : Lo spazio letterario del Medioevo, II. Il Medioevo volgare, éd. par Boitani, Pietro, Mancini, Mario et Varvaro, Alberto, 2. La circolazione del testo, Roma 2002, pp. 521–554, p. 530. Nous rappelons que les deux plus anciens chansonniers troubadouresques conservés, D et la première partie du chansonnier V, portent les dates de 1254 et 1268, mais les interprètes sont en désaccord quant à leur interprétation. Pour les sigles des chansonniers troubadouresques, on se référera à *Avalle*, d'Arco Silvio, *I manoscritti della letteratura in lingua d'oc*, nouv. éd., éd. par Leonardi, Lino, Torino 1993.

les petits recueils liés directement aux auteurs ou à des milieux contemporains de leur activité, et dont certains segments de la tradition pourraient garder trace.

On peut isoler trois moments essentiels pour le développement de la réflexion autour de la tradition manuscrite troubadouresque. Les décennies qui vont de 1870 aux premières années du xx^e siècle, avec le grand article «Die Liedersammlungen der Troubadours» de Gustav Gröber (suivi par les premières éditions critiques des principaux troubadours); les années 1960, avec les études de d'Arco Silvio Avalle; et les trente dernières années, sous l'impulsion des contributions théoriques encore d'Avalle (1985) et d'Aurelio Roncaglia (1991).² Il serait impossible de retracer ici, même brièvement, les travaux de ceux et celles qui m'ont précédée: pour un état des lieux, je renvoie aux articles de Lino Leonardi, Luciana Borghi Cedrini et Walter Meliga publiés dans le volume ««Liber», «fragmenta», «libellus»». ³ Il me semble pourtant important de revenir sur les fondements méthodologiques de ces recherches, qui tout en justifiant la manière selon laquelle la tradition manuscrite de la lyrique occitane a été analysée, expliquent aussi pourquoi certaines pistes d'enquête, pourtant intéressantes, ont été plus ou moins délaissées.

I.1 Le modèle de Gröber et ses implications

Le cadre général concernant la mise à l'écrit et la transmission de la lyrique des troubadours – que l'on doit à Gustav Gröber et que personne, à partir de d'Arco Silvio Avalle, n'a jamais remis en cause⁴ – prévoit plusieurs «phases» dans l'«anthologisation» de lyrique occitane, correspondant chacune à des objets-manuscrits différents.⁵ D'abord les *Liederblätter* et les *Liederbücher*, des feuillets et des *booklets* en parchemin, vraisemblablement de basse qualité et probablement confiés (dans la

2 Gröber, Gustav, *Die Liedersammlungen der Troubadours*, dans: *Romanische Studien* 2 (1877), pp. 337–670; Avalle, d'Arco Silvio, Peire Vidal. Poesie, Milano/Napoli 1960; Id., *La letteratura medievale in lingua d'oc nella sua tradizione manoscritta*, Torino 1961; Id., *I canzonieri: definizione di genere e problemi di edizione*, dans: Id., *La doppia verità. Fenomenologia ecdotica e lingua letteraria del Medioevo romanzo*, Firenze 2002, pp. 155–173; Roncaglia, Aurelio, *Rétrospectives et perspectives dans l'étude des chansonniers d'oc*, dans: *Lyrique romane médiévale. La tradition des chansonniers*, éd. par Tyssens, Madeleine, Liège 1991, pp. 19–38. Le volume *La letteratura medievale in lingua d'oc* a été refondu en 1993 dans: Avalle/Leonardi (note 1), qui donne compte de manière systématique des travaux des années 1961–1992.

3 «Liber», «fragmenta», «libellus» prima e dopo Petrarca. In ricordo di d'Arco Silvio Avalle, éd. par Lo Monaco, Francesco, Rossi, Luca Carlo, Scaffai, Niccolò, Firenze 2006. Les trois articles auxquels je me réfère sont: Leonardi, Lino, *Creazione e fortuna di un genere. La filologia dei canzonieri dopo Avalle*, pp. 3–21; Borghi Cedrini, Luciana, *I «libri» della poesia trobadorica*, pp. 69–80; Meliga, Walter, *Le raccolte d'autore nella tradizione trobadorica*, pp. 81–90.

4 L'impact des études de Gröber est témoigné par la continuité des mots-clés qu'il a proposés dans sa modélisation. Pour une évaluation de cette donnée, cf. Zinelli, Fabio, *Gustav Gröber e i libri dei trovatori*, dans: *SMV* 48 (2002), pp. 229–274, p. 232.

5 J'emploie le mot «anthologisation» dans le sens le plus ample et le moins marqué possible, pour désigner l'opération technique d'association de plusieurs textes différents sur un support unitaire. La cohérence, interne et externe, des matériaux ainsi recueillis n'est pas en question.

plupart des cas par les troubadours mêmes) aux jongleurs. Deuxièmement, les *Gelegenheitssammlungen*, des recueils nés de la juxtaposition des *Liederbücher* (ou, mieux, de la copie de différents *Liederbücher*) très probablement préparés pour les mécènes passionnés de cette poésie et trahissant, dans leur désordre interne, la multiplicité des objets physiques qui en seraient à la base.⁶ La réélaboration des *Gelegenheitssammlungen* aurait donné lieu aux deux typologies de recueil attestées par les manuscrits que nous avons concrètement entre les mains: les *zusammengesetzten Handschriften* («chansonnières composées de plusieurs recueils d'occasion ordonnés en fonction des auteurs et copiés les uns après les autres», selon la glose d'Avallé) et les *einheitlich geordnete Sammlungen* («chansonnières dans lesquels plusieurs recueils d'occasion ordonnés ont été mélangés les uns aux autres dans le but de créer un tout unitaire».)⁷

En ce qui concerne le premier stade du processus de mise en recueil des poèmes des troubadours, celui des *Liederbücher*, la tradition occitane ne nous a légué aucun objet qui puisse être assigné à cette catégorie.⁸ Les philologues ont néanmoins pu prouver l'existence d'un *booklet* des poèmes de Peire Cardenal, dû à un compilateur, Miquel de la Tor, directement en contact avec le troubadour.⁹ Ils ont également su démontrer que l'ample anthologie des textes de Guiraut Riquier parvenue aux chansonnières languedociens C et R remonte à un *libre* organisé directement par l'auteur selon un critère chronologique – l'enchaînement des textes étant garanti par les rubriques auctoriales.¹⁰ De plus, Avallé lui-même a avancé l'hypo-

6 Cf. sur ce point Avallé/Leonardi (note 1), p. 67: «secondo il Gröber, due sono le ipotesi che si possono avanzare quanto alla loro [delle *Gelegenheitssammlungen*] costituzione materiale. La prima (che è anche la più difficile da dimostrare) è che esse si componessero di più «Liederblätter» ricuciti assieme; la seconda invece che le poesie in esse adunate fossero state trascritte alla rinfusa da tali «Liederblätter» nell'ordine stesso con cui pervenivano nelle mani di quei raccoglitori».

7 Avallé/Leonardi (note 1), p. 69; c'est moi qui traduis.

8 Des témoignages comme celui du *pergamino Vindel* galégo-portugais, avec les poèmes de Martin Codax, ou des jeux-partis français du Lambeth Palace rendent très probable que des objets tout à fait similaires aient existé aussi pour la lyrique occitane. Il faudra souligner que les *Gelegenheitssammlungen* ne nous sont pas non plus directement témoignées. Pour les deux manuscrits en question, cf. la contribution de Maria Luisa Meneghetti dans ce même volume.

9 C'est Miquel de la Tor lui-même qui donne compte, dans la *vida* de Peire Cardenal, de son activité de copiste/compilateur. Sur le *Liederbuch* de Peire Cardenal, on se référera à Vatteroni, Sergio, *Il trovatore Peire Cardenal*, Modena 2013, pp. 41 ss., et aux études ici citées. Vatteroni s'aligne aux considérations de Gröber et d'Avallé quant à la nature des matériaux employés par Miquel de la Tor, qui pourrait avoir travaillé sur des parchemins relativement désordonnés, dont le rapport avec Peire Cardenal est difficile à établir; plus dans le détail, le philologue italien pense (p. 46) que le *Liederbuch* «sia stato messo assieme utilizzando una collezione di fogli volanti o piccole aggregazioni di questi, circolanti ancora prima della morte del trovatore».

10 Bertolucci Pizzorusso, Valeria, *Il canzoniere di un trovatore: il «libre» di Guiraut Riquier*, dans: MR 5 (1978), pp. 216–259, maintenant dans: Ead., *Morfologie del testo medievale*, Bologna

thèse que seize *chansos* de Peire Vidal aient été organisées en ordre chronologique directement par le troubadour dans un *Liederbuch* (autographe selon Avalor, qui l'appelle « esemplare del Vidal »), ce *Liederbuch* ayant ensuite alimenté l'archétype qui a transmis la plus grande partie de l'œuvre du poète à l'ensemble de la tradition conservée.¹¹ Ces enquêtes, tout comme celles dédiées à des troubadours mineurs dont rendent compte deux articles de Fabio Zinelli et Walter Meliga,¹² ont gardé inaltérée l'approche méthodologique qui était celle de Gröber : la vérification de l'existence de *Liederbücher* et *Liederblätter* a été faite à partir de l'examen des séquences des textes dans les chansonniers conservés, c'est-à-dire en fonction d'une méthode déductive, visant à remonter les stemmas vers le haut à partir des matériaux conservés.

Il est crucial de mettre en relief que l'approche opérationnelle de Gröber repose sur un choix théorique bien précis, ayant des liens profonds avec la question des « livres d'auteur » qui m'intéresse ici. Comme Fabio Zinelli l'a montré,

riportando la nozione di *Liederbuch* ad un senso più aperto e funzionale di segmento macrotestuale strutturato e riconoscibile all'interno di incroci di fonti ed addizioni successive da cui si formarono i manoscritti dei trovatori, Gröber perviene a mantenerla al riparo da qualsiasi costruzione intimista legata al tipo del canzoniere individuale, al libro di poesia.¹³

La démarche philologique de Gröber revient, en particulier, à la volonté de s'éloigner de l'approche pratiquée par l'école allemande travaillant sur les *Minnesänger* – les philologues germanistes ayant systématiquement orienté leurs recherches vers la reconstruction de livres d'auteur témoignant des « romans d'amour », en faveur desquelles ils avaient délaissé l'analyse des recueils médiévaux. L'usage propre aux études occitanes, de mettre au centre de l'enquête les chansonniers et les séquences textuelles qu'ils présentent, dépend donc d'un choix méthodologique du doyen de la « philologie des chansonniers », reposant sur une méfiance vers l'approche « biographique » à la lyrique médiévale.

I.2 Indices de la mise en recueil

Lorsque on évalue les résultats concrets des enquêtes sur les « composantes premières » de la tradition manuscrite occitane à la lumière de l'approche méthodolo-

1989, pp. 87–124. Sur le thème des *booklets*, les recherches de Valeria Bertolucci sont fondamentales ; on ne pourra pas se passer de rappeler, en particulier, les articles *Libri e canzonieri d'autore nel Medioevo: prospettive di ricerca*, dans : SMV 30 (1984), pp. 91–116, maintenant dans : Ead., *Morfologie del testo medievale*, Bologna 1989, pp. 125–146 ; et *Osservazioni e proposte per la ricerca sui canzonieri individuali*, dans : Tyssens (note 2), pp. 273–302.

11 Avalor, Peire Vidal (note 2), pp. xxxv–xxxix ; et Avalor/Leonardi (note 1), pp. 36 et 65.

12 Zinelli (note 4), pp. 247 ss. ; Meliga (note 3). Je laisse volontairement de côté le cas de Cerveri de Girona et des liens avec l'auteur de la collection témoignée par le chansonnier Sg, pour lequel on pourra se référer à l'article de Cabré-Martí dans ce volume.

13 Zinelli (note 4), pp. 250.

gique qui les a produites (§ 1.1), on se rend aisément compte que la possibilité de reconnaître des collections autonomes et éventuellement cohérentes à l'intérieur des chansonniers que nous possédons se donne surtout dans deux cas. En premier lieu, en présence d'un paratexte explicite – cas tout à fait exceptionnel dans la poésie des troubadours comme, plus en général, dans l'ensemble des traditions lyriques médiévales, mais qui se manifeste dans le *libre* de Guiraut Riquier.¹⁴ En second lieu, lorsque la chaîne des copies nous ayant légué un *booklet* est composée par un nombre suffisamment mince de maillons et les manuscrits qui conservent le *booklet* en question sont marqués par des éléments de <discontinuité> isolant le corpus lui-même du reste de la collection.

Reviennent à la seconde typologie le cas, déjà commenté, de l'œuvre de Peire Cardenal, tout comme les cas de Ramon Gaucelm de Béziers et de Joan Esteve, de Bonifaci Calvo ou de Bartolomé Zorzi et de Cerveri de Girona. Les textes de Ramon Gaucelm de Béziers et de Joan Esteve sont transmis seulement par des chansonniers venant du Midi copiés à quelques dizaines d'années de l'activité de ces auteurs. Les poèmes de Bonifaci Calvo et Bartolomé Zorzi, à leur tour, sont conservés exclusivement par les chansonniers IK, réalisés à Venise à une brève distance chronologique de l'activité des deux poètes.

Il me semble utile de remarquer que le même type de situation se donne, dans le cadre de la tradition lyrique française, pour le *Liederbuch* de Thibaut de Champagne, pour lequel les chansonniers français M et T (section M^t et T^t) manifestent des comportements, en termes stemmatiques aussi bien qu'en termes d'organisation matérielle de la copie, tout à fait différents de leurs pratiques habituelles.¹⁵ L'importance des <discontinuités> a été remarquée, au moins de manière implicite, aussi pour les traditions lyriques latines médiévales, et notamment par Pascale Bourgain. Dans son article dédié aux chansonniers lyriques latins, la savante observait que les seuls *libelli* clairement identifiables – ceux de l'Archipoète et d'Hilaire – sont marqués par des traits formels (format, mise en page, modalités de copie) qui les isolent en tant que <recueils primitifs>.¹⁶ La conséquence en est que le statut de tous les recueils d'auteur véhiculés par un nombre relativement important de manuscrits anthologiques pluri-autoriaux, et donc issus de processus de transmission relativement longs, reste très difficile à déterminer.

14 Bertolucci Pizzorusso, *Il canzoniere* (note 10), pp. 221 ss.

15 Sur Thibaut, cf. en particulier Formisano, Luciano, *Prospettive di ricerca sui canzonieri d'autore nella lirica d'oil*, dans : *La filologia romanza e i codici. Atti del Convegno* (Messina, 19–22 dicembre 1991), éd. par Guida, Saverio et Latella, Fortunata, Messina 1993, 1, pp. 131–152, et Barbieri, Luca, *Note sul Liederbuch di Thibaut de Champagne*, dans : *MR* 23 (1999), pp. 388–416.

16 Bourgain, Pascale, *Réflexions sur la genèse des chansonniers latins*, dans : *Convivio. Estudios sobre la poesia de cancionero*, éd. par Beltran, Vicenç, Paredes, Juan, Granada 2006, pp. 241–262. Sur les textes médiolatins, cf. aussi *Collezioni d'autore nel Medioevo. Problematiche intellettuali, letterarie ed ecdotiche*, éd. par Stoppacci, Patrizia, Firenze 2018.

II. Étapes successives ou stades concomitants ? Pour une re-modélisation de la chronologie interne de la tradition occitane

Le modèle de Gröber présuppose donc un accroissement progressif des recueils lyriques ayant sauvegardé la poésie des troubadours et implique une progression géométrique du plus simple au plus complexe, du plus petit au plus grand – progression qui s'avère seulement en partie possible à niveau historique. Comme Avalle l'avait déjà remarqué, « La giustapposizione e la mescidazione di quelle che il Gröber chiama <geordnete Abschriften ungeordneter Gelegenheitsammlungen> non è fenomeno [...] che caratterizzi solo la fase cui risalgono i primi codici pervenutici ». Et encore Avalle d'ajouter, grâce à son expérience directe de recherche :

Giustapposizione e mescidazione si riscontrano infatti già nei piani alti della trasmissione manoscritta, come dimostrato ad esempio da quella del Vidal, dove tale fenomeno si riscontra all'altezza non solo di alcuni *interpositi* dei piani medi ed alti [...] ma anche dell'archetipo stesso, dove confluiscono due <Liederbücher>, uno sicuramente d'autore [...] e uno forse compilato da persona a lui molto vicina [...] nonché una <Gelegenheitsammlung>.¹⁷

En d'autres termes, rien n'empêche que les objets matériels que la systématisation de Gröber interprétait au rang de phases successives de la tradition manuscrite aient en réalité existé en même temps et dans les mêmes milieux. Mais la reconstruction proposée par Avalle aussi, finalement, me semble sous-estimer un aspect qui est pourtant crucial : l'interaction entre, de l'un côté, les modifications dans la culture de l'écrit et dans les modalités de la transmission manuscrite et, de l'autre, la dimension créative des poètes.¹⁸

Je m'explique. Aussi bien dans l'édition de Peire Vidal que dans le bouquin, mince mais capital <La letteratura in lingua d'oc nella sua tradizione manoscritta>

17 Avalle/Leonardi (note 1), p. 73. Sur le modèle de Gröber, voir aussi les observations d'Asperti (note 1), pp. 539–540 : « Gröber seguita uno schema storico-razionale che, prendendo le mosse da insiemi semplici – i singoli testi, piccoli gruppi di testi trascritti su supporti temporanei – passa a realtà via via più complesse, per giungere alle grandi raccolte sistematiche distribuite per autori o per generi e autori [...]. La descrizione comparata degli ordinamenti delle raccolte era, nelle intenzioni di Gröber, la strada essenziale per stabilire le relazioni tra di esse e per mettere di conseguenza le basi per una sorta di stemma unitario dell'insieme della tradizione, così da definire una serie di rapporti e di posizioni reciproche utilizzabili in sede di edizione critica [...]. Lo schema descrittivo e interpretativo di Gröber è in sostanza lineare e presuppone la coincidenza o il parallelismo tra due processi distinti – la trasmissione dei testi e la compilazione delle raccolte –; di qui sia la convinzione che la ricostruzione del secondo possa illuminare in forma decisiva il primo, sia il peso accordato alla descrizione logico-formale, in termini appunto stemmatici, di processi storico-culturali oltre che di semplice trasmissione testuale, nell'intento di colmare con un'ipotesi unitaria i molti decenni di vuoto documentario anteriori alla compilazione dei canzonieri ».

18 Des réflexions intéressantes sur ce même thème, du point de vue des auteurs de la tradition médiolatine, sont présentées par Long, Micol, L'autografia d'autore. Cambiamenti nella

(devenu ensuite <I manoscritti della letteratura in lingua d'oc>), la réflexion sur les modalités de composition des poèmes des troubadours et sur les possibles variantes d'auteurs est nettement isolée (ch. II) de l'analyse concernant la transmission de ces poèmes (ch. III); les paragraphes dédiés aux chansonniers réels et à leur étude stemmatique viennent seulement après les pages consacrées aux *Liederbücher*, aux *Gelegenheitssammlungen* et à la considération théorique des différents types de recueil manuscrit ordonné. L'image qui en ressort est celle de deux phases chronologiquement détachées: (1) le moment de l'activité des troubadours et (2) le moment de la monumentalisation de leur poésie.

Cette image implique que les modalités de production et de circulation de la lyrique des troubadours n'aient connu aucune variation significative avant 1230–1250,¹⁹ c'est-à-dire avant l'époque à laquelle on peut faire remonter les archétypes des manuscrits que nous possédons (notamment le <capostipite veneto> ε, et au moins la source parallèle à ce-dernier et employée dans les mêmes régions qu'ε, qu'Avallé nomme β et qui, pendant les vingt dernières années, a été l'objet d'un débat très dense qui n'est pas arrivé, à mon avis, à des conclusions définitives).²⁰ Dans

realizzazione e nella concezione del libro dal XII secolo all'invenzione della stampa, dans : Doctor virtualis. Rivista online di storia della filosofia medievale 11 (2012), pp. 98–119, accessible en ligne à l'adresse <<https://riviste.unimi.it/index.php/DoctorVirtualis/article/view/2198/2419>>.

19 Pour les dates des plus anciens chansonniers conservés, cf. Avallé/Leonardi (note 1). Il est bien de remarquer que, pour ce qui concerne la formation des chansonniers que nous avons, le modèle de Gröber-Avallé, fixant le moment de la structuration des grandes familles italienne et languedocienne aux décennies centrales du XIII^e siècle, s'explique en raison des modifications profondes et définitives du tissu socio-culturel des cours dans lesquelles cette poésie était née et avait été appréciée : « In sostanza, i centri in cui verosimilmente la tradizione trobadorica cominciò a condensarsi in raccolte simili a quelle oggi note, antologiche – o forse meglio collettive – e cumulative, non corrispondono ai centri dai quali nei decenni precedenti si era diffusa la nuova moda cortese » (Asperti [note 1], p. 543). Si l'on met en rapport la mise en œuvre des premiers chansonniers avec l'écriture des *vidas* et des *razos*, en adoptant en particulier le point de vue de Folena, Gianfranco, Culture e lingue nel Veneto medievale, Padova 1990, p. 103, selon lequel le *terminus ad quem* des biographies serait 1219–1220, on pourrait modifier la fourchette chronologique en 1220–1250. Pour la question de la datation du corpus biographique, cf. aussi les observations de Meneghetti, Maria Luisa, Lancelot, Guenièvre e Rigaut de Berbezilh, dans : Convergences médiévales. Épopée, lyrique, roman. Mélanges offerts à Madeleine Tyssens, éd. par Henrard, Nadine, Moreno, Paola, Thiry-Stassin, Martine, Bruxelles 2001, pp. 339–347, pp. 345–347.

20 Cf., à cet égard, Meneghetti, Maria Luisa, La forma-canzoniere fra tradizione mediolatina e tradizioni volgari, dans : CdT 2 (1999) (L'antologia poetica), pp. 119–140, aux pp. 130 ss.; Zinelli, Fabio, D'une collection de tables des chansonniers romans (avec quelques remarques sur le chansonnier <estense>), dans : Romania 122 (2004), pp. 46–110; Zufferey, François, Genèse et structure du Liber Alberici, dans : CN 67 (2007), pp. 173–233; Lachin, Giosuè, Introduzione. Il primo canzoniere, dans : I trovatori nel Veneto e a Venezia. Atti del Convegno internazionale (Venezia, 28–31 ottobre 2004), éd. par Id., Roma/Padova 2008, pp. XIII–CV; Antonelli, Roberto, Il canone della lirica provenzale nel Veneto, *ibid.*, pp. 207–226;

le cadre du modèle en trois phases établi par Maria Luisa Meneghetti pour la poésie lyrique occitane – une première phase à dominante orale, une deuxième phase dans laquelle « oralità e scrittura si bilanciano e, probabilmente, interagiscono », ²¹ et une troisième phase à dominante écrite – la deuxième phase (indissolublement liée, pour Meneghetti, à la mise en place des cycles des *vidas* et *razos*) interviendrait seulement à partir des décennies centrales du XIII^e siècle.

De mon côté, je me demande si la phase de l'interférence entre écrit et oral ou, plus précisément, entre une dimension performative, orale, et une dimension <monumentalisatrice>, écrite, ne pourrait pas être l'objet d'une analyse plus approfondie, mettant en œuvre non seulement les données décelables des chansonniers conservés et donc les résultats des enquêtes philologiques portant sur la *varia lectio* des poésies des troubadours et leurs séquences dans les chansonniers, mais aussi les possibilités d'approfondissement venant des textes eux-mêmes. Cette piste de recherche, impliquant une interconnexion relativement forte entre moment de la composition et moment de la réception de la poésie des troubadours, a été signalée comme potentiellement significative depuis plusieurs décennies: Martin de Riquer lui avait consacré une brève allusion dans l'introduction à son anthologie <Los trovadores> (1975), et Maria Luisa Meneghetti l'énonçait comme hypothèse finale dans son article sur la <forme-chansonnier> (1999). ²² En dépit de ces deux prestigieux précédents, cette ligne d'enquête ne me semble pas avoir été particulièrement mise à profit, ou développée à partir des possibilités liées à celle que l'on appelle <philologie matérielle>.

La nécessité d'élargir l'enquête dans la direction que j'ai suggérée est, à mon avis, supportée par des considérations de nature différente, mais relevant toutes d'un plan interprétatif assez général. Je me limite, ici, à en signaler deux; la seconde sera l'objet des approfondissements spécifiques que je présenterai dans les paragraphes qui suivent (§ III et IV).

Zinelli, Fabio, *Il canzoniere estense e la tradizione veneta della poesia trobadorica: prospettive vecchie e nuove*, dans: MR 34 (2010), pp. 82–130.

21 Meneghetti, Maria Luisa, *Il pubblico dei trovatori. La ricezione della poesia cortese fino al XIV secolo*, Torino 1992², p. 30.

22 Riquer en particulier observait que des poètes tels que Lanfranc Cigala, Bonifaci Calvo, Paulet de Marselha, Cerveri de Girona, Guiraut Riquier et Peire Cardenal « pudieron tener entre sus manos algunos de los cancioneros que hoy consultamos en las grandes bibliotecas públicas, lo que podría llevar a plantear de un modo libresco el problema de fuentes e influencias » (Riquer, Martín de, *Los trovadores. Historia literaria y textos*, Barcelona 1975, I, pp. 17–18). Meneghetti (note 20), p. 138, de son côté, affirmait que « la pratica del canzoniere personale, del <Liederbuch> riordinato dallo stesso autore [...] rinasce, dopo l'eclisse medievale, sull'esempio dei compilatori di sillogi, e non viceversa ».

1. Lorsqu'il s'agit d'évaluer la compétence et la plausibilité (j'emploie évidemment les deux mots dans le sens «spécialisé» défini par Varvaro)²³ des traditions manuscrites ou des manuscrits isolés qui les constituent, il est fondamental de considérer les modalités concrètes de transmission, copie et éventuellement monumentalisation des textes au moyen de supports écrits et d'objets-livre. Les différentes pratiques de l'écrit ne possèdent pas le même degré d'autorité. À défaut de pouvoir parcourir cette piste de manière approfondie, je voudrais néanmoins l'expliquer brièvement, au moyen d'un exemple. De mon point de vue, la théorie selon laquelle les chansonniers des troubadours ont été massivement influencés par des phénomènes de transmission orale sortirait grandement redimensionnée par une évaluation attentive des témoins réellement issus de l'enregistrement d'une performance ou de la mise à l'écrit d'un texte préalablement mémorisé. Ces derniers, en effet, se révèlent souvent des objets de qualité très modeste, voire infime, intrinsèquement dépourvus de l'*auctoritas* nécessaire à l'établissement d'une tradition.²⁴ Il conviendrait donc d'insister à nouveau sur la différence entre, de l'un côté, les opérations de mise en recueil destinées à la récolte occasionnelle de matériaux, et, de l'autre côté, les opérations conçues pour une diffusion systématique et visant à un public spécifique (je signale que cette différence a déjà été soulignée par Stefano Asperti dans son article dans le «Spazio Letterario del Medio Evo»: la tradition systématique de la lyrique occitane se situe certainement du deuxième côté).²⁵

2. Et c'est la piste de recherche qui m'intéresse ici: les modalités de transmission des textes influencent à leur tour l'activité des auteurs et contribuent à structurer l'horizon d'attente du public (ce qui, il va de soi, entraîne des retombées ultérieures sur les auteurs). La dimension concrète de l'écrit a des implications pas du tout banales pour la composition dans sa dimension littéraire, comme l'a bien saisi le regretté Marco Santagata dans ses études sur la naissance du «genre-chansonnier», réunies dans le volume «Dal sonetto al canzoniere». Dans le chapitre III de ce livre, portant sur la préhistoire du genre, Santagata – qui valide lui aussi la séparation radicale des deux phases, orale et écrite, et qui voit dans le sonnet la pièce minimale et fondamentale à la naissance du chansonnier comme «entité littéraire» – observe (c'est moi qui souligne):

23 Pour les catégories de compétence et de plausibilité, cf. Varvaro, Alberto, *Critica dei testi classica e romanza. Problemi comuni ed esperienze diverse*, dans: Id., *Identità linguistiche e letterarie nell'Europa romanza*, Roma 2004, pp. 567–612 (1970¹).

24 On pourra se référer, pour l'occitan, au témoin de Munich transmettant l'aube de Giraut de Borneill, sur laquelle cf. Di Girolamo, Costanzo, *Un testimone siciliano di Reis glorios e una riflessione sulla tradizione stragante*, dans: CN 70 (2010), pp. 7–44; ou, en sortant du champ des études occitanes, à la *carta ravennate* étudiée par Stussi, Alfredo, *Versi d'amore in volgare tra la fine del secolo XII e l'inizio del XIII*, dans: CN 59 (1999), pp. 1–69. Sont plus tardifs, mais également significatifs, les cas examinés par Careri, Maria, *Una nuova pagina di lirica romanza (provenzale, francese e italiana): Vat. Pal. Lat. 750, c. 179v*, dans: MR 39 (2015), pp. 241–267.

25 Asperti (nota 1), pp. 541 ss.

La possibilità stessa di dare vita ad un metro con le caratteristiche del sonetto è predeterminata dalla rottura del rapporto musica-parola. Questo «divorzio» ha un ruolo determinante anche nella formazione di organismi testuali come i canzonieri: la *lettura contestuale* che essi richiedono non sarebbe pensabile infatti nella cornice tradizionale dell'«audizione». Nel primo capitolo parlavo di *connessioni di scrittura* in una accezione soprattutto metaforica, allusiva al primo livello di impatto che un testo propone al lettore; ora, in una ricerca sulla formazione del «libro» in versi, *potremmo fare di quella definizione una sorta di categoria storica, interpretando il termine «scrittura» alla lettera, nella sua materialità*. In tal modo *prende corpo una ipotesi di lavoro, strettamente collegata ai processi della trasmissione dei testi*. [...] L'ipotesi è collegata ai processi di trasmissione in quanto il *canzoniere, che è il risultato più complesso del prevalere della parola scritta su quella dettata o cantata, segna la fine dell'anonimato e dell'oggettività del testo medievale*.²⁶

III. Séquences et dispositifs

En raison de l'approche pour laquelle je plaide, la question des groupes / des séquences de poèmes peut être abordée selon deux niveaux d'analyse. De l'un côté, il s'agit de comprendre à partir de quel moment la littérature troubadouresque manifeste des indices positifs au sujet de la réception des textes en groupes ou séquences (sans que ces dernières ne soient nécessairement pourvues d'un sens propre). De l'autre côté, l'enquête doit se concentrer sur les dispositifs producteurs de séquences et, éventuellement, de macro-textes. Les deux plans, bien que réciproquement liés, touchent à des aspects différents aussi bien de la production que de la réception des textes. La première piste vise à comprendre à quelle date et de quelle manière l'œuvre des troubadours a été associée (entre autres) à une circulation anthologique (ce qui n'exclut absolument pas, il va de soi, la persistance de la circulation orale, chantée). La deuxième piste vise à comprendre quels dispositifs ont été mis en place par les auteurs afin que leurs textes soient perçus de la part de leur public comme faisant partie d'un ensemble plus vaste, ou pouvant en tout cas en constituer un.

Je pars de la question des dispositifs producteurs de séquences pluri-textuelles (j'évite volontairement le mot «macro-texte» impliquant un double niveau de signification qui, pour au moins la période 1100–1220 ne peut pas être donné pour acquis). Comme je l'ai dit, le seul *libre* certainement d'auteur que nous possédons, celui de Giraut Riquier, est fondé sur un critère de type chronologique, explicité par l'auteur-même dans les rubriques qui accompagnent les 86 pièces du recueil. Il est d'autant plus important de remarquer que c'est ce même critère chronologique qui a été considéré comme le plus fiable (voire le seul fiable) par les philologues, lorsqu'il s'agissait de reconnaître des structures anthologiques remontant directe-

26 Santagata, Marco, Dal sonetto al canzoniere. Ricerche sulla preistoria e la costituzione di un genere, Milano 2015, p. 135.

ment aux auteurs (je le répète, structures non nécessairement pourvues d'un sens ultérieur, dépassant le niveau des textes isolés). Je me limite à rappeler l'affirmation la plus explicite mise en avant par Avalle dans le volume de 1961, qui complète la démonstration faite par le savant italien au sujet de «l'emplare del Vidal» dans l'édition critique de 1960 :

Il caso di Miquel de la Tor non è isolato. Nel campo affine della lirica del nord ad esempio, Schwan [...] ha rivelato l'esistenza di tre «Liederbücher», h (di Adam de la Halle), t (di Thibaut de Champagne) ed r (di Jehan de Renti), che, come quello del Cardenal, devono essere stati messi assieme da amici o ammiratori di quei poeti, *come dimostrato dal fatto che le canzoni e gli altri componimenti in essi raccolti non sono disposti, almeno a quanto sembra, in ordine cronologico.*²⁷

Selon Avalle, donc, le critère chronologique est le plus certain là où il s'agit d'établir un lien direct entre les séquences témoignées dans les chansonniers et les auteurs. Or – et sans vouloir remettre en cause l'hypothèse d'Avalle au sujet de «l'emplare del Vidal» –, c'est justement à ce niveau qu'il me semble important d'introduire la distinction entre, de l'un côté, plan de l'auteur, et tradition manuscrite ayant été «engendrée» par l'auteur, et, de l'autre côté, plan du public et tradition manuscrite véhiculant un dessein d'auteur reconnaissable. Un *booklet* réunissant des textes organisés en ordre chronologique pourrait ne pas être reconnaissable pour le public de cette poésie : un recueil réunissant des textes organisés selon leur ordre de composition, mais intrinsèquement dépourvus de connections internes, ne donne en effet pas lieu à une séquence mono-directionnelle, pouvant orienter la réception de l'œuvre de la part des auditeurs, et après des lecteurs.²⁸

Or, dans les *corpora* des troubadours occitans me semblent subsister des traces, intéressantes mais certes relativement peu nombreuses, interprétables dans le sens

27 Je cite d'après Avalle/Leonardi (note 1), p. 67 ; c'est moi qui souligne. Pour Schwan, cf. Formisano (note 15), p. 131, qui adopte ce même critère pour nier la possibilité que certains recueils des trouvères soient d'auteur ; pour les *Liederbüchlein* des philologues germanistes, cf. Zinelli (note 4), pp. 262 ss. ; Asperti (note 1), p. 543, admet à son tour la pertinence du critère chronologique.

28 Quant au modèle d'Avalle, une observation me semble possible : si l'emploi de «l'emplare del Vidal» – organisé, comme on l'a dit, chronologiquement – comme élément de base d'un recueil plus ample dédié à l'auteur est dû à sa nature d'autographe, la persistance de la séquence remontant à «l'emplare del Vidal» dans la tradition successive s'explique plutôt en raison de l'autorité intrinsèque du manuscrit qu'Avalle appelle «archetipo». C'est justement le manque d'évidence immédiate de la séquence chronologique des textes qui fait la force de l'hypothèse d'Avalle au sujet de l'archétype : si la séquence chronologique avait été auto-évidente, en effet, il aurait été impossible de distinguer entre un phénomène d'anthologisation remontant à l'auteur et les initiatives isolées et indépendantes – et pour cette raison même potentiellement polygénétiques – des copistes. Le mécanisme démonstratif est explicité dans Avalle/Leonardi (note 1), p. 37 : «Non potendosi neppure immaginare che sedici canzoni, peraltro non unite fra di loro da legami cronologici di immediata evidenza, siano state trasmesse oralmente nell'ordine stesso fissato dal loro autore, sarà giocoforza ammettere che esse [...] risalgono agli originali per il tramite di una tradizione manoscritta *ininterrotta*» (c'est Avalle qui souligne).

d'indications servant à rattacher les uns aux autres plusieurs textes et qui s'avèrent insister sur la dimension chronologique (interne ou externe) des poésies. Un cas important est décelable dans l'œuvre de Giraut de Borneill. Une dizaine des textes du troubadour limousin font allusion à l'« affaire du gant », qui aurait été offert en cadeau au poète par la femme aimée et perdu par Giraut. Cet événement – dont les détails ne sont absolument pas spécifiés – semble parfois jouer comme point de repère à l'intérieur du système littéraire de l'auteur. D'une part, parce que, en établissant un tournant biographique, il se prête à établir une chronologie relative des textes (c'est-à-dire, à situer les poèmes avant ou après le « moment X » de la perte du gant); d'autre part, car il sert comme point de repère pour l'interprétation des « choix littéraires » de Giraut et pour l'établissement d'une relation biunivoque entre le « je » lyrique se mettant en scène dans les poésies (l'auteur interne) et le poète (l'auteur externe) gérant et régissant le rapport avec le public.

Aussi bien dans « La flors del verjan » (BEdT 242.42) que dans « Tot suavet e de pas » (BEdT 242.79), en effet, le gant et l'indication temporelle qui lui est associée (l'*altr'an* et *ades* dans le premier texte, *mais a d'un an* dans le deuxième) sont mis en rapport avec les choix exercés par Giraut en matière de manière poétique.²⁹ Aux vv. 46–53 de la première *chanso* on trouve :

Mas pero l'*altr'an*,
can perdei mo gan,
m'anava chantan
plan e clus ades,
 e, si m'en tarzes,
 en for'encolpatz;
 car lo dos ni'l gratz
 no m'era vedatz!

avec mise en rapport, donc (temporelle, je dirais, plus que causale), du tournant biographique de la perte du gant et de la pratique du *trobar plan* et du *trobar clus*.

Les str. III et IV de « Tot suavet » parlent de la mauvaise attitude de *Mos Segurs*, découlant de l'affaire du gant, et du choix du poète en faveur du *castiar*.

Vai t'en, que bon'anas,
 al meu semblan,
 e pero membre-t del gan,
 don Mos Segurs
 fetz avol barganha,
 que'l seus rics pretz sobeiras
 es tornatz fragils e vas
 e d'avol parvensa,
 per qu'es mort'e dechazuda,
 si'l cor flac en ferm no muda.

29 Les citations sont tirées de *Sämtliche Lieder des Trobadors Giraut de Borneilh, mit Übersetzung, Kommentar und Glossar*, éd. par Kolsen, Adolf, Halle a. S. 1910–1935, I, pp. 138 ss. et 154 ss. respectivement. C'est moi qui souligne.

Tot sui del chastiar las,
mais a d'un an,
 mas al seu leugier talan
 no·m val aturs
 c'ades me gavanha,
 per que cudav'esser sas [...].

Dans «En un chantar» (BEDT 242.33), vv. 45–50, l'allusion aux événements de l'histoire d'amour se rattache à une indication explicite concernant la narration de ces événements mêmes de la part du poète:³⁰

E·m fetz lohnar,
 tan me promes,
 de clams e d'iras e de planhs,
si com m'avetz auzit comtar.
Que·m solia d'un gan clamar
 qe·m fo de gran damnatge guit.

Le «je» lyrique – très difficile à distinguer, ici, de l'auteur externe «Giraut», – dit avoir raconté (inf. *comtar*) son histoire au public, auquel il s'adresse à la 5^e personne (*avetz auzit*).

Il faut remarquer que les textes impliqués dans le «cycle du gant» ne figurent pas dans des séries cohérentes à l'intérieur des manuscrits qui les transmettent: la tradition manuscrite ne semble ni remonter à une collection qui faisait cas de ce critère, ni avoir considéré ce critère comme significatif pour l'organisation autonome des matériaux. Néanmoins, le corpus biographique des troubadours a parfaitement saisi, et exploité, le potentiel narratif implicite au dispositif mis en œuvre par le troubadour: c'est justement autour de l'«affaire du gant» qui se déroule la *razo* B de Giraut de Borneill.³¹

Des mécanismes encore plus forts, sans doute définissables comme «narratifs» se révèlent assez fréquents pour les poèmes mettant en scène des dialogues entre deux ou trois personnages. Le cas le plus connu, et sur lequel je voudrais me concentrer ici, est celui de la pastourelle. Trois troubadours – Gavaudan, Cerveri de Girona et Guiraut Riquier – se sont en effet confrontés à des «séquences de pastourelles», composées par deux éléments dans le cas de Gavaudan et de Cerveri, par six éléments dans le cas de Guiraut Riquier.³²

30 Kolsen (note 29), pp. 328 ss.; c'est moi qui souligne.

31 La *razo*, qui vise à justifier la composition de BEDT 242.69 «S'ie·us quier conseil, bel'amig'Alamanda», est transmise seulement par les chansonniers N2 et Sg, et pourrait donc être relativement tardive. C'est la scène centrale du petit récit, correspondant au § 3 de l'édition critique de Boutière-Schutz, qui insiste sur l'«affaire du gant» (Boutière, Jean, Schutz, Alexandre H., Biographies des troubadours: textes provençaux des XIII^e et XIV^e siècles, Paris 1964, p. 43).

32 Il s'agit des textes: BEDT 174.4, 174.6 (édités dans Guida, Saverio, Il trovatore Gavaudan, Modena 1979, pp. 155 ss. et 189 ss.); BEDT 432.7b, BEDT 437.7c (édités dans Riquer, Martín de, Obras completas del trobador Cerverí de Girona, Barcelona 1947, pp. 26 ss.); BEDT 248.15, 248.22, 248.32, 248.49, 248.50, 248.51 (texte dans Riquer [note 22], pp. 1624–1646). L'ensemble

Comme Claudio Franchi n'a pas manqué de le remarquer dans son étude sur les pastourelles occitanes, les trois petits cycles mettent en place des dispositifs assez similaires, instaurant des liens entre les pièces.³³ L'interdépendance des deux éléments est particulièrement forte dans le cas de Gavaudan – qui est, il faut le remarquer, le plus ancien des poètes impliqués, le seul texte datable de son corpus remontant certainement à la fin du XII^e siècle, ca. 1195. La deuxième pastourelle de Cerveri et les poèmes de 2 à 6 de Guiraut – constituant chacun un épisode d'un seul récit – mettent explicitement en relief l'existence d'une histoire préalable et, d'une manière ou de l'autre, « résumé » aussi bien les événements mis en scène dans les poèmes précédents que les événements intervenus dans le temps situé hors de la représentation lyrique. Le lien du deuxième élément du diptyque de Gavaudan, « L'autre dia per un mati », avec le premier élément, « Desamparatz ses companho », au contraire, n'est pas explicité en termes linguistiques ; mais certains gestes de la bergère, et le fait même qu'elle soit qualifiée comme *syllh cui ieu vezer solia* (v. 6, « celle que j'avais l'habitude de rencontrer ») ne sont compréhensibles qu'en connaissant ce qui s'est passé dans « Desamparatz ses companho », et, notamment, la conclusion heureuse de la séduction tentée par le personnage masculin, qui n'est pourtant pas rappelée dans « L'autre dia ». À Franchi d'observer : « Una tale situazione narrativa non è presente in nessun'altra pastorella, neanche in quelle collegate di Cerveri de Girona e Guiraut Riquier » : la compréhension du deuxième élément du diptyque de Gavaudan ne peut pas se passer de la connaissance du premier élément.³⁴

Dans Cerveri et Guiraut, la composante narrative des textes s'accroît : les personnages impliqués dans les scènes bucoliques sont plus de deux (un compagnon de la bergère et un voleur de bétail dans Cerveri, la fille de la femme dans Guiraut), la scène elle-même change d'un texte à l'autre (dans Cerveri un changement de lieu se produit, tandis que la sixième pastourelle de Guiraut se déroule en un interne, avec rupture totale du statut du genre), des événements non-amoureux sont soit évoqués soit représentés (pour la *pastora* de Guiraut, mariage et naissance d'un enfant ; pour la bergère de Cerveri, vol du bétail et violence de la part du compagnon). Ce sont surtout deux dispositifs apparaissant dans ces deux petits cycles qui me semblent pertinents par rapport à l'enquête qui nous occupe ici. Je me réfère à l'identification explicite du personnage masculin avec l'auteur, commune aux textes de Cerveri et de Guiraut ; et à la coïncidence des temporalités externe et interne, exclusive aux pastourelles de Guiraut. Dans Cerveri et plus encore dans Guiraut, « je » lyrique et auteur externe se rapprochent de manière très évidente : le personnage masculin qui est sur scène est indiqué avec le nom propre du poète. Le temps réel, tel qu'il est scandé par les rubriques du fameux *libre* de Guiraut, « viene fatto coincidere con

du corpus a été réédité par Franchi, Claudio, *Pastorelle occitane*, Alessandria 2006. Je signale que les textes sont donnés selon l'ordre du num. BEdT, et pas selon la séquence interne au cycle ; et que je ne tiens pas compte des deux pastourelles « politiques » de Cerveri.

33 Franchi, Claudio, *Trobei pastora*. Studio sulle pastorelle occitaniche, Alessandria 2006.

34 Ibid., p. 241.

quello dell'avvenimento cantato». ³⁵ Il s'agit des mêmes dispositifs que l'on a eu l'occasion de souligner dans le corpus de Giraut de Bornelh, les deux évidemment fondamentaux pour le développement du «genre-chansonnier».

Les quelques observations que je viens de présenter ne sont, il va de soi, que la première ébauche d'une recherche qui mériterait davantage d'attention. Comme il était attendu, les données les plus sûres auxquelles on peut arriver sont celles concernant les *corpora* des poètes les plus récents – dont la tradition manuscrite, comme on l'a dit (§ 1.2), est beaucoup moins éloignée de son «origine» que dans le cas des poètes de la deuxième moitié du XII^e siècle et des premières décennies du siècle suivant. Mais je ne peux pas exclure que, comme dans le cas de Giraut de Borneill, d'autres auteurs des années 1150–1215 puissent fournir des indices intéressants. Un cas à approfondir pourrait être, par exemple, celui des deux diptyques de l'*Estornel* et du *Rossinhol*, respectivement de Marcabru et de Peire d'Alvernhe : ces diptyques très anciens mettent en scène un dialogue à distance entre femme et amant, réalisé par l'intermédiaire d'un oiseau-messager et certainement conçus pour une circulation et une exécution unitaires (en effet, comme pour les pastourelles de Gavaudan, le second texte ne se comprend pas sans le premier). ³⁶ En dehors de la tradition proprement lyrique, on pourrait se pencher sur le corpus de Raimbaut de Vaqueiras, dont la lettre épique, en trois laisses de décasyllabes monorimes, présuppose une lecture en série, dans un ordre établi, des trois éléments textuels – l'ordre étant celui dicté par les événements historico-biographiques objet du récit – et implique, encore, une distance minimale entre voix lyrique et auteur externe : Raimbaut chante, d'un point de vue autobiographique, les événements de la quatrième croisade auxquels il a participé avec son patron-protecteur, Boniface du Montferrat. ³⁷ Les indices ici évoqués me semblent en tout cas remettre au moins en partie en cause les conclusions de Santagata sur la préhistoire du genre-chansonnier : tout en étant d'accord avec le savant italien quant au fait que «l'idea stessa di

35 Franchi (note 33), p. 249.

36 Il s'agit des textes BEdT 293.25, BEdT 293.26, BEdT 323.23 (qu'il serait sensé de diviser en deux unités, a et b, selon la solution proposée déjà par István Frank et adoptée dans la dernière édition critique, Peire d'Alvernhe, Poesie, éd. par Fratta, Aniello, Manziana 1996, pp. 144 ss.). Comme il arrive très fréquemment pour Marcabru et Peire, la tradition des quatre poèmes ici en question est particulièrement mince, et en l'un des deux cas notre compréhension de l'existence même du diptyque dépend d'un seul chansonnier : la première unité de l'*Estornel* est en effet dans CE, la première unité du *Rossinhol* dans ETV, tandis que les deux autres segments sont conservés par E seul, dans le cas de Marcabru, par EV dans le cas de Peire.

37 J'évite de revenir sur les problèmes concernant unité de conception et unité de circulation des trois laisses BEdT 392.I «Senher marques, no-us vuelh totz remembra», BEdT 392.II «Valen marques, ja no'm diretz de no» et BEdT 392.III «Valen marques, seigner de Monferrat» (mais l'ordre chronologique est inverse : 392.III–392.II–392.I) ; la dernière intervention sur la question, à ma connaissance, est celle de Tavani, Giuseppe, *Una o trina ? Le epistole di Raimbaut de Vaqueiras al marchese Bonifacio*, dans : *Lecturae tropatorum* 10 (2017), accessible en ligne à l'adresse <<http://www.lt.unina.it/Tavani-2017S.pdf>>.

canzoniere è in qualche modo connessa con quella di una storia d'amore o, in ogni caso, di progression e di dinamica del discorso da un microtesto all'altro»,³⁸ il est possible que des traces de cette « progression et dynamique » se manifestent à un stade encore relativement précoce de la poésie des troubadours.

IV. Du côté des textes métalittéraires

Pour tous les cas que je viens de mentionner, à l'exception de celui de Guiraut Riquier et peut-être de celui de Raimbaut de Vaqueiras,³⁹ la tradition manuscrite ne présente pas d'indices irréfutables quant à la circulation « en série » des textes: si une possibilité de sériation avait été conçue par les auteurs (comme il me semble très probables au moins pour les diptyques de Marcabru et de Peire d'Alvernhe et pour les cycles de pastourelles), on ne peut pas affirmer que les chansonniers en gardent la trace.⁴⁰ Dès lors, si des phénomènes attestant d'une importance grandissante de la dimension « séquentielle » des textes semblent décelables dans quelques *corpora* datant des dernières décennies du XII^e et des premières décennies du XIII^e siècle, il reste néanmoins à comprendre si, et par quel biais, ces phénomènes peuvent avoir rendu auteurs et destinataires de cette poésie attentifs à des mécanismes de fruition différents de ceux liés à la seule dimension orale.

Un indice important allant dans cette direction me semble venir d'une tradition très étudiée, et pourtant rarement convoquée dans ce contexte: celle des textes « avec citations » et notamment des plus anciens exemplaires de ce type d'écriture dans le domaine d'oc, le traité et les *novas* de Ramon Vidal de Bezalú, troubadour catalan actif entre la fin du XII^e et les deux premières décennies du XIII^e siècle. Les « Razos de trobar » en prose et les deux récits en couplets d'octosyllabes connus conventionnellement avec les titres de « So fo el temps » (BEdT 411.II) et d'« Abril issia » (BEdT 411.III) mettent en effet à l'œuvre une imposante série de citations des troubadours.⁴¹ Ces citations peuvent concerner deux ou trois vers, mais aussi des strophes entières ou, exceptionnellement, des groupes de deux strophes; il arrive très souvent, en outre, que les auteurs sollicités soient les mêmes. Comme plusieurs critiques l'ont relevé, en effet, l'attention de Ramon se concentre sur les poètes les plus importants des années 1170–1210: Giraut de Borneill et Raimon de Miraval,

38 Santagata (note 26), p. 140.

39 La lettre épique de Raimbaut de Vaqueiras présente des problèmes spécifiques et presque irrésolubles, pour lesquels je renvoie à la mise à point de Tavani (note 37), pp. 1–2.

40 Il faut néanmoins dire que les deux pièces de l'*Estornel* et du *Rosinhol*, lorsqu'elles figurent toutes deux dans un même manuscrit, sont transmises de manière unitaire: cf. *supra*, note 36.

41 Il s'agit des matériaux indiqués de manière collective avec le sigle β dans la Bibliographie der Troubadours de Pillet et maintenant dans la BEdT – Bibliografia Elettronica dei Trovatori, dirigée par Stefano Asperti, librement accessible en ligne à l'adresse <www.bedt.it>.

et en moindre mesure Bernart de Ventadorn et Folquet de Marseilla, sont, en particulier, sollicités à maintes reprises.⁴²

Dans ses études sur les écritures à citation occitanes et françaises, Sarah Kay a justement souligné que les textes à citation issus du milieu occitan sont particulièrement attentifs et sensibles à la dimension textuelle et argumentative des poèmes enchâssés, dont la lettre est soigneusement respectée.⁴³ Kay propose de lire ce penchant «érudit» de la tradition d'oc au miroir de la tradition française, qui, de son côté, s'avère plutôt orientée vers la récréation des extraits cités, réappropriés par les auteurs des textes qui les contiennent, et donc réélaborés dans leur dicté. Si l'on considère de manière systématique les *novas* et le traité didactique de Ramon Vidal, on doit non seulement souscrire aux analyses de Kay, mais on peut aussi, je crois, les compléter. Le troubadour catalan est très respectueux de la lettre des poèmes des troubadours qu'il cite, poèmes qu'il emploie comme support à son argumentation; il manifeste aussi, il me semble, une attention de type anthologique envers cette poésie, en particulier dans «So fo el temps» – les *novas* qui sollicitent de la manière la plus dense et la plus complexe les citations troubadouresques.⁴⁴ La nouvelle, comme on le sait, a une tradition manuscrite complexe,⁴⁵ qui rend très difficile comprendre quelle était la structure originaire du texte; sans approfondir cette question – qui mériterait d'être réanalysée en entier –, il suffit de souligner ici qu'en additionnant les citations des différents témoins de la nouvelle on arrive à un total de 49 extraits (dont deux non-occitans, un en français et un autre dans une langue ibéro-romane; et 7 transmis exclusivement par le fragment catalan a²).⁴⁶

Une fois ce constat fait, une question intervient: est-ce que l'approche anthologique se manifestant dans «So fo el temps» (et dans «Abril issia») remonte à Ramon, ou pourrait-elle dépendre, au moins en partie, des matériaux que Ramon maniait? Autrement dit: est-ce que l'initiative de rassembler quelques cinquante extraits tirés des poèmes des troubadours revient entièrement à Ramon, qui aurait travaillé à partir de matériaux désagrégés, ou pourrait-elle avoir été inspirée par des matériaux déjà organisés sous forme de recueil?

Pour tenter de répondre à cette question, je suis revenue – en m'appuyant aussi sur les deux travaux qui avaient adopté cette même perspective d'analyse⁴⁷ – sur le

42 Pour l'index complet des citations des *novas* de Ramon Vidal, cf. Field, Hugh, Ramon Vidal. *Òbra poètica*, Barcelona 1989–1991, I, pp. 117–118.

43 Kay, Sarah, *Parrots and Nightingales. Troubadour Quotations and the Development of European Poetry*, Philadelphia 2013.

44 J'ai tenté de démontrer cet aspect dans Menichetti, Caterina, *Fra ricezione e posterità della poesia trobadorica. Ancora sulle citazioni liriche nella tradizione occitanica*, dans: *CdT* 18 (2015), pp. 279–295. Je rappelle que *novas rimadas* / *noves rimades* sont des pluriels.

45 Cf., pour une idée basique de l'état de la tradition manuscrite, le schéma qui suit.

46 Je m'en tiens au comput de Preisig-Nigg, Jaqueline, *Die Handschriftenvarianten der Troubadourzitate in Raimon Vidals Nouvelle «So fo e.l temps c'om era jays»*, Löhningen 1989.

47 Field (note 42), I, pp. 120 ss., a proposé une comparaison entre tradition directe des poèmes lyriques et citations de ces mêmes poèmes telles qu'elles figurent dans les différents témoins

texte des citations de <So fo el temps> et, en moindre mesure, d'«Abril issia» (*unicum* du chansonnier R), que j'ai confronté à celui des chansonniers: le but étant celui de comprendre si les insertions lyriques des *novas* de Ramon Vidal manifestent des caractéristiques d'homogénéité textuelle (au sens stématique du mot) pouvant impliquer qu'elles ont été tirées de matériaux agrégés. Cette vérification est beaucoup moins simple qu'on ne le pourrait croire: <So fo el temps>, en effet, est transmis par plusieurs manuscrits, jamais superposables au niveau de la structure du texte. Le schéma qui suit essaye de donner compte de l'état des témoins:⁴⁸

L	59-726	——— * —————
N	1-725	——— * —————
r	291-497	—————
R	1-1432	——— * —————
a1	605-805	—————
a2	1316-1613	—————
unités de 100 v.		1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16
		*[om. 344-374]

d'«Abril issia» et de <So fo el temps>. Les schémas qu'il présente dans l'introduction de son édition résument les commentaires complétant le texte critique; ces schémas sont en très large partie inutiles, car ils ne mettent pas en relation les citations avec les poèmes desquels elles sont tirées (il manque toute référence à auteur-texte, même sous la forme du num. BdT, le seul point de repère étant la numérotation des vers interne aux *novas rimadas*) et ne donnent pas le détail concernant la tradition directe des poèmes. Les commentaires donnés cas par cas en support du texte critique sont plus maniables, mais ne distinguent pas entre erreurs et leçons non erronées et traitent comme des leçons significatives celles qui s'avèrent être des pures variantes grapho-phonétiques. Le travail de Preisig-Nigg (note 46) reste plutôt confiné aux modifications textuelles qui interviennent dans les citations de <So fo el temps> dans les différents manuscrits qui transmettent la nouvelle, modifications analysées surtout d'un point de vue linguistique et sans aborder la question, pourtant cruciale, de la forme première de la nouvelle. La confrontation entre les citations de <So fo el temps> et la tradition des chansonniers, tout en étant présente dans la thèse, n'est donc jamais orientée à l'analyse des matériaux employés par Ramon Vidal au moment de l'écriture des *novas* et à l'approfondissement des modalités de circulation de la poésie lyrique des troubadours. Si les informations nécessaires à mon enquête sont en large partie présentes dans le travail de Preisig-Nigg, qui s'est ainsi révélé utile, l'analyse et la nature même du questionnement qui l'inspire reviennent entièrement à moi.

48 Le schéma est refait sur celui proposé par Field (note 42), I, p. 70.

Le manuscrit le plus complet, adopté comme base par la plupart des éditeurs, est le chansonnier R, mais la dernière partie de la nouvelle est conservée seulement par le ms. catalan a² (sigle de Massó-Torrents), et pose des problèmes d'authenticité notables.⁴⁹ Le travail sur les citations est rendu particulièrement complexe par le fait que, lorsque d'autres manuscrits sont disponibles à côté de R, ce dernier se révèle largement fautif, surtout en ce qui concerne les citations : ses habituelles défaillances mises à part, le copiste du chansonnier La Vallière semble avoir eu l'habitude d'intervenir sur la mesure des vers, en les alignant aux octosyllabes du texte continu, et pourrait même avoir collationné les citations contenues dans les *novas* avec la tradition directe des poèmes.⁵⁰ J'ai donc décidé de procéder avec des vérifications sur la tradition directe des textes cités par Ramon dans « So fo el temps », et avec l'examen de la variation textuelle des citations les plus longues (de la dimension d'une ou deux strophes) de la première partie des *novas*, pour laquelle nous disposons non seulement de R mais aussi de LN. Ce choix est dû au fait que les citations longues offrent des textes suffisamment élargis pour permettre une collation étendue ; et que LN – et surtout N, – s'avèrent beaucoup plus fiables que ce dernier pour l'état des citations.

Je pars des évaluations concernant la tradition directe des textes cités dans les *novas rimadas* de Ramon Vidal. Il s'avère que le « Jugement d'amour », tout comme « Abril issia », intègre des extraits de poèmes qui nous sont conservés seulement par la famille occidentale de la tradition manuscrite des troubadours – languedocienne avec des prolongements catalans.⁵¹ Les cas qui me semblent les plus significatifs sont ceux des textes qui suivent :

- BEdT 406.25 Raimon de Miraval, « Dels quatre mestiers valens », transmis seulement par les chansonniers CRV (« AI », vv. 1146 ss.) ;

49 Cf. maintenant Jaume Massó i Torrents, *La cançó provençal en la literatura catalana cent anys després*, éd. par Simó, Meritxell, Firenze 2012. Le fragment a été publié pour la première fois par Moliné i Brasés, Ernest, *Textes catalans-provençals dels segles XIII i XIV*, dans : *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona* 6 (1911-1912), pp. 457-469, aux pp. 461-469. Je me situe parmi ceux qui soupçonnent a² d'être apocryphe ; sur ce point, cf. en dernier Ramon Vidal de Besalú, *Obra completa*, éd. par Espadaler, Antoni M., Barcelona s.d., p. 183 : « Els versos publicats par Moliné, clarament espuris, no són altra cosa que l'intent d'enllestir el poema per part d'algú que volia afegir més jurisprudència a un afer que al seu parer es ventilava amb excessiva eixutesa i deixava en suspens la reacció dels protagonistes afectats, i que finalitzava de cop deixant oberta la possibilitat de revocar la sentència ».

50 Cf., à titre d'exemple, les observations présentées par Field (note 42), II, p. 16.

51 Le cas inverse, de citations impliquant des textes exclusivement transmis par des chansonniers italiens, ne se donne pas, si ce n'est pour BEdT 389.20 Raimbaut d'Aurenga, « Be s'eschai qu'en bona cort », cité aux vv. 82 ss. de « So fo el temps » et transmis exclusivement par les chansonniers Aa (typologie de tradition très problématique, se manifestant surtout dans la tradition des troubadours anciens et qui mériterait d'être analysée en entier).

- BEdT 406.5 Raimon de Miraval, <Anc non atendei de chantar>, transmis seulement par les chansonniers CRV et, dans la limite d'une seule strophe, par J, et cité dans H (<SfeT>, vv. 111 ss.);
- BEdT 406.37 Raimon de Miraval, <S'a dreg fos chantara grazitz>, transmis seulement par les chansonniers CR (<SfeT>, vv. 829 ss.);
- BEdT 17.2 Alegret, <Ara pareisson l'albre sec>: transmis seulement par les chansonniers CM et cité au XVI^e s. par G.M. Barbieri (<SfeT>, vv. 1008 ss.).

Auxquels il faudra ajouter la citation d'un texte inconnu aux chansonniers troubadours et conservé exclusivement par <So fo el temps> et par les <Regles de trobar> de Jofre de Foixà (BEdT 330.9a Peire Bremon Ricas Novas, <Mal fai domna, car non enquier>, <SfeT>, vv. 512 ss.).

Alignent les citations de <So fo el temps> à la tradition occidentale de la lyrique des troubadours certaines attributions fautives, telles que:

- BEdT 366.34 Peirol, <Tuit mei consir son d'amor e de chan>, attribué à Peirol dans ACD^aIKMa¹, à Peire Vidal dans RSf + C^{ind}, à Arnaut de Maruoill dans R + C^{ind}, à Guilhem de Saint Leidier dans M et dans <SfeT>, vv. 366–367 (seul témoin r);
- BEdT 450.1 Uc Brunet, <Ab plazer recep e acuoill>, attribué à UcBrun dans ADD^cF^aHIKMNa² + C^{ind}, à Arnaut Daniel dans CHR et dans <SfeT>, v. 345 (seul témoin r).

Lorsqu'on passe à l'examen du texte des citations contenues dans <So fo el temps>, on s'aperçoit en premier lieu qu'elles présentent un taux de variation extrêmement limité par rapport à la tradition directe: surtout si l'on tient compte des témoignages de LN, les poèmes enchâssés sont transmis de manière soignée et une bonne partie des variantes significatives qui les caractérisent se retrouvent dans les chansonniers.⁵² Dans LN, plus encore que dans R, donc, les textes enchâssés employés par Ramon Vidal donnent l'idée de remonter à une tradition écrite assez stable.

Au moyen des deux exemples qui suivent, je voudrais rendre compte de quelques-uns des cas dans lesquels des petits indices textuels paraissent rattacher les citations de <So fo el temps>, en particulier dans le témoignage de LN, à la tradition manuscrite occidentale de la poésie des troubadours.

52 Cette observation est particulièrement significative lorsqu'on la met en rapport avec les textes à citations français, dans lesquels la <lettre> des citations est exposée à des réélaborations majeures.

1. BEdT 242.58 Giraut de Borneill, <Quan creis la fresca foill'e ·l rams>, vv. 23–33 (<SfeT>, vv. 291–301) (tr. dir. ABCDD^cIKMNQRSgTUVa)

<p>LN (éd. interprétative N) E cujatç c'aïço sia afañç ni qe m'en racur ? Non faç ges ! Tota ma rancura es « Merces ! » si be·s par als diç los garanç non sui clamañç, mas ben volria ela·s chauçis que non faillis, tant es adrecha e ben estañç que·l majers panç del preç caira, si non sosten vertatç e sera grieu fis cors vas dos laç</p>	<p>25</p> <p>30</p>	<p>R (éd. Field) Cujatz vos c'aisso sia clams ni qu'ieu me 'n rancur ? No fas jes ! Tota ma rancusa ys merces si be·s passa·l dreitz lo gazan h no soy clamans mas be volgra que las chauzis que no falhis, car tan es cuend'e ben estans que·l major pans del pretz caira si no·l soste vertatz e pueys er greu .i. fis cors ves dos latz</p>
---	---------------------	---

23 E cujatç c'aisso Nr(<SfeT>) vs e cutjasz qe cho L(<SfeT>) vs cujatz vos c'aisso R(<SfeT>) = tr. dir. E cuidatz q'ie·n AB, E cuidatz qe so NU, Cuidaç doncs Q, E cudatz c'aisso cett.; afañç N(<SfeT>) vs clams LRr(<SfeT>) = tr. dir. clamans AB, clam R, clams cett.

26 be·s N(<SfeT>) vs be·m L(<SfeT>); par als N(<SfeT>) vs passa·l LRr(<SfeT>) = tr. dir. passa·l; diç Nr(<SfeT>) vs dirs L(<SfeT>) vs dreitz R(<SfeT>) = tr. dir. dichs ABD^cIKMQR SgUa, dirs D, dir CNTV

28 ela·s N(<SfeT>) vs ela L(<SfeT>) vs que las R(<SfeT>) vs qu'ella r(<SfeT>) = tr. dir. elas DRT, qela DcIKMQSgU, que las Ca, qel V

30 adrecha LN(<SfeT>) vs cuend' R(<SfeT>) vs plazentz r(<SfeT>) = tr. dir. adrecha

32 del LNR(<SfeT>) vs de r(<SfeT>); caira NRR(<SfeT>) vs cairia L(<SfeT>); non N(<SfeT>) vs no·l LRr(<SfeT>) = tr. dir. del preç caira CIKNQRVa + de p. ch. MSg (vs chaira del pretz ABDDcTU)

33 sera grieu LNR(<SfeT>) vs pueys er greu R(<SfeT>) = tr. dir. greu sera a, er a greu cett.; fis cors vas N(<SfeT>) [-1] vs fi un cor vas L(<SfeT>) vs uns fins cors vas Rr(<SfeT>) = tr. dir. us fis cors vas IKMQR, un fin c. vas C, fis us c. vas d. D^cSgVa (vs fis cors enves ABDNTU)⁵³

La str. III de BEdT 242.58 parvient déjà à nous montrer la difficulté du travail avec cette tradition. Les différents manuscrits préservant <So fo el temps> s'avèrent à plusieurs reprises isolés en *lectio singularis* (N v. 23, 26 et 33; R v. 26, 30 et 33; L v. 32 et 33). En plusieurs cas, la confrontation avec la tradition directe de la chanson de Giraut démontre que le texte de R n'a aucune correspondance dans les chansonniers (*dreitz* v. 26, *cuend'* v. 30). Aux v. 32–33, la combinaison *del preç caira / uns fins cors – fis us cors vas* que l'on trouve dans la citation des *novas* revient exclusivement dans les chansonniers CIKMQR SgVa, avec la tradition orientale ABDNTU transmettant *chaira del pretz / fis cors enves*.

53 Le travail sur les variantes est fait en combinant la vérification directe des manuscrits avec l'apparat de Kolsen (note 29) et Preisig-Nigg (note 46).

2. BEdT 242.39 Giraut de Borneill, <Ja·m vai revenen>, vv. 85–106 (<SfeT>, v. 322–343) (tr. dir. ABCDIKNQRSgVa)

LN (éd. interprétative N)		R (interprétative) ⁵⁴
Qu'em paç e sufren	85	Selan e sufren
vi ja que·m jauçia		aura que jauzira
d'un'amor valen		d'un'amor valen,
si leugeramen		si leugeyramen
per fol sen savai		per fol sen savay
non feçes esglai	90	no·m fezes esglay
ço que m'aiudera ⁵⁵		so que m'aiudera
s'eu fos veçiãç		si fos veziatz
e feisi·m iratç		mas feychi·m iratz
per c'autre senatç		per c'autre senatz
quan m'anei tarçan	95	car fuy trop tardan
pois apres enan.		pres e pois enan.
E pois sufertera		Ez yeu sofertera
major forç asaç		major dan assatz
que m'en sui loingnatç		can m'en suy lunhatz
[om. N, E·n soi enfreidatz L]	100	om.
per que·us prec e·us man		per que·us prec e·us man
que sofratç aman.		que sofratz aman.
Be·m platç que il aman		om.
amon sufertan		om.
car cil venceran	105	car sels venseran
qui ben sufriran		que mielh sofriran

85 Qu'em (qen L) paç LN(<SfeT>), En patz r(<SfeT>) vs selan R(<SfeT>) = tr. dir. Qu'en patz

86 jauçia N(<SfeT>) vs jauszire L(<SfeT>), iauzira Rr(<SfeT>) = tr. dir. jauzira

90 non N(<SfeT>) vs no·m LRr(<SfeT>); feçes esglai LNR(<SfeT>) vs dones esmai r(<SfeT>) = tr. dir. no·m fezes esglai

92 s'eu fos N(<SfeT>) s'ieu fes L(<SfeT>), si fos R(<SfeT>), si·n fos r(<SfeT>) = tr. dir. s'eu fos ABDRV vs si·n fos CIKa, sim f. Q vs Si f. NSg

95 quan m'anei tarçan LNr(<SfeT>) vs car fuy trop tardan R(<SfeT>) = tr. dir. can m'a. tarzan ABCNQV, m'a. tarjan D, m'a. doptan IKRSga

96 pois apres N(<SfeT>), puins e pres L(<SfeT>), pres e pois R(<SfeT>), pueis sen pris r(<SfeT>)

97 E pois sufertera (soffert era L) LN(<SfeT>), Ez yeu sufertera R(<SfeT>), [P]ueis ieu sofertera r(<SfeT>) = tr. dir. E pois? Sofert era (sofertan ABN, sofertar D, soffertara Q)

98 forç N(<SfeT>), torts Lr(<SfeT>), dan R(<SfeT>) = tr. dir. tort / tortz

103–104 = tr. dir. RSga

105–106 = tr. dir. Sg

54 Le texte de l'édition Field s'avère largement fautif; je suis revenue au témoignage du ms.

55 Le ms. a *auidera*.

Comme on a déjà eu l'occasion de le voir dans le cas précédent, aussi pour cette longue citation le texte de R se démontre bien plus éloigné de la tradition directe des chansonniers que les témoignages de LN(r) ne le sont (cf. vv. 86, 98). Le cas ici en question, en tout cas, s'avère significatif surtout en raison de la tradition directe des deux dernières *tornadas* (vv. 103–106) : ces quatre vers, en effet, ne sont conservés que par les chansonniers RSga (vv. 103–104) et par le seul chansonnier Sg (vv. 105–106). Comme pour les textes vus plus haut, donc, cette insertion lyrique pourrait être parvenue à Ramon Vidal par le biais de la tradition occidentale.

V. Évaluations conclusives

Il est peu approprié de terminer cette contribution en parlant de « conclusions ». Ce que j'ai essayé de faire, c'est de montrer qu'il se donne la possibilité d'interroger les poèmes des troubadours et les plus anciens textes manifestant une réception « seconde » et « secondaire » de cette tradition littéraire dans le but de déceler quelques indices concernant une fruition « en groupe » ou « en séquences » des textes troubadouresques. Les analyses que j'ai proposées rendent légitime de se demander si de l'un côté la mise en place de petits cycles poétiques par différents troubadours, de l'autre côté la présence dans les *novas rimadas* de groupes de textes relativement homogènes quant aux données internes qui semblent les caractériser, ne pourraient être associées à une importance grandissante de la dimension écrite aussi bien au moment de la production des textes qu'au niveau de leur réception.⁵⁶ Cette importance grandissante de l'écrit, comme je l'ai déjà dit, pourrait devoir être située entre la fin du XII^e et le début du XIII^e s. En faisant interagir l'histoire de la tradition et l'histoire littéraire, selon le modèle théorique proposé – et mis à l'œuvre – par Sylvia Huot dans son beau livre « From Song to book »,⁵⁷ l'hypothèse que je voudrais avancer prévoit donc que les différentes modalités de réception de la poésie, par l'oral et par l'écrit, pourraient avoir coexisté, en engendrant différentes possibilités d'expérimentation esthétique de la part des auteurs : création, tradition et transmission, ainsi, ne devraient pas être conçues comme des étapes strictement successives, mais comme des phénomènes réciproquement entrelacés.

Les indices que j'ai tenté de mettre en avant, en tout cas, ne peuvent pas être systématisés : pour ce faire, il serait indispensable de faire entrer cette perspective

56 Déjà Preisig-Nigg (note 46), p. 271, se prononçait en faveur d'une transmission écrite des textes lyriques employés par Ramon Vidal : « Die Zitate entsprechen in ihrem Wortlaut im allgemeinen sehr genau dem Originalgedicht, so dass ich im Widerspruch zu G. Gröber behaupte, Raimon Vidal habe nicht aus dem Gedächtnis zitiert, sondern eine schriftliche Vorlage habe ihm zur Verfügung gestanden ».

57 Huot, Sylvia, *From Song to Book. The Poetics of Writing in Old French Lyric and Lyrical Narrative Poetry*, Ithaca/London 1987.

d'enquête en interaction avec celle portant sur les chansonniers. J'essaie de rendre compte de cette nécessité à partir de l'un des deux cas d'étude que j'ai présentés. J'ai dit que les citations de <So fo el temps>, surtout telles qu'elles se présentent dans LN, semblent remonter à une transmission écrite; et que l'analyse de la *varia lectio* des citations plus longues met en rapport <So fo el temps> avec les chansonniers languedociens et catalans. Or, ce constat, pour aboutir à des résultats positifs – c'est-à-dire, à la conclusion que Ramon avait probablement dans les mains des matériaux au moins en partie agrégés – devrait être évalué de manière plus élargie, en raisonnant sur les moments de formation des grands <noyaux> de la tradition lyrique troubadouresque. Ramon Vidal a été actif, en effet, à une époque très ancienne, et on ne peut pas donner pour acquis que, au moment de l'écriture de <So fo el temps>, d'<Abril issia> et des <Razos de trobar> (au plus tard vers 1220, à moins de juger authentique le fragment a² mentionné plus haut [§ IV]) les deux traditions orientale et occidentale des chansonniers occitans étaient déjà en place. Même si on pouvait exclure que les copistes des manuscrits conservés des *novas* ou les copistes des modèles directs de ceux-ci aient pu <recupérer> les citations dans les sources primaires, et donc contaminer les *novas* à l'aide des poèmes qu'ils trouvaient dans les chansonniers (ce qui impliquerait que les citations des *novas* dérivent des recueils lyriques que nous possédons),⁵⁸ le témoignage de <So fo el temps> pourrait être positivement significatif pour les sources circulant dans le Languedoc méridional et en Catalogne vers 1200–1220 seulement si l'on arrivait à démontrer que, à cette époque, la diversification entre tradition γ et noyau ϵ existait déjà – c'est à dire, qu'un noyau ϵ était au moins en train de se définir, et présentait des caractéristiques bien distinctes par rapport aux matériaux circulant entre Midi et Catalogne. Dans le cas contraire, on aurait à faire à un faux-positif: on risquerait de donner une valeur <conjonctive> (dans le sens stemmatique du mot) à des éléments qui ne le sont pas, car ils remonteraient tout simplement aux textes originaux. Un nouvel aspect, ce dernier, attestant la nécessité de travailler à la poésie lyrique médiévale dans le sens de la <double vérité> et de s'interroger en même temps sur les stades les plus reculés des traditions manuscrites et sur les témoins concrets que nous possédons.

58 Il y a quelques indices qui pourraient attester d'une telle initiative de contamination dans les chansonniers R et N; cf. Field (note 42), I, p. 124, et aussi les commentaires détaillés présentés dans les notes au texte critique.

L'auteur dans les manuscrits : le cas d'Arnaut de Maroill

Luca Barbieri (Fribourg/Firenze)

L'un des premiers souvenirs de mes études d'ancien occitan est lié à la lecture du très bel article d'István Frank dans lequel le savant hongrois définit les nouveautés principales de l'expérience des troubadours : « On sait quelle est la grande nouveauté de la poésie dite provençale ou occitane des XII^e et XIII^e siècles : elle s'exprime en langue vulgaire, entendue par tous, elle est lyrique et elle est l'œuvre d'individus dont l'identité est connue ». ¹ Si les textes romans les plus anciens sont très souvent anonymes, les troubadours se distinguent par la volonté de faire connaître leur nom, en l'insérant parfois dans leur production lyrique. En ce sens, ils peuvent être désignés en quelque sorte comme les premiers « auteurs » de l'Europe moderne. Malheureusement, à cette nouveauté s'accompagne également, on le sait bien, une absence quasi totale d'informations biographiques et historiques : le nom est souvent tout ce qui nous reste d'un auteur.

Dans la tradition manuscrite des troubadours, qui manifeste une tendance à refuser l'anonymat, ² le problème de l'auteur s'impose de manière évidente, et peut se traduire en quelques questions. Qu'est-ce qu'un auteur pour le compilateur d'un chansonnier médiéval ? Quelle est la consistance d'un nom autour duquel on regroupe un nombre plus ou moins important de textes ? Quelle confiance pouvons-nous accorder aux attributions proposées ? En anticipant une partie de mes conclusions, je dirai que le nom de l'auteur dans les chansonniers des troubadours désigne une identité, une personnalité poétique plus qu'un individu historique.

Je voudrais essayer d'exemplifier cette affirmation à travers l'examen de la tradition manuscrite du troubadour Arnaut de Maroill qui a été souvent négligé par la critique moderne, ³ mais qui a dû jouer un rôle important dans la diffusion de

1 Frank, István, Du rôle des troubadours dans la formation de la poésie lyrique moderne, dans : *Mélanges de linguistique et de littérature romanes offerts à Mario Roques par ses amis, ses collègues et ses anciens élèves de France et de l'étranger*, 1, Paris 1950 (Genève 1974), pp. 63–81, voir 63.

2 Seulement le 10% des textes des troubadours sont anonymes, contre le 63% des textes des trouvères ; voir Gatti, Luca, *Repertorio delle attribuzioni discordanti nella lirica trovierica*, Roma 2019, p. 12.

3 Il suffit de le comparer à son homonyme illustre Arnaut Daniel, qui a eu droit à sept éditions critiques entre 1883 et 2015 contre une seule consacrée à Arnaut de Maroill en 1935. Toutes les citations sont tirées par commodité de cette édition : *Les poésies lyriques du troubadour Arnaut de Mareuil*, éd. par Johnston, Ronald C., Paris 1935. Voir aussi Barbieri, Luca, La

la lyrique occitane en France et en Italie, comme le témoignent l'attention qui lui est réservée dans les chansonniers ainsi que l'influence directe ou indirecte exercée sur d'autres auteurs occitans.⁴ Dans la tradition manuscrite, on compte 39 chansons avec au moins une attribution à Arnaut de Maroill, et son nom est attesté par une trentaine de manuscrits. L'éditeur Johnston lui attribue 25 chansons, auxquelles il ajoute quatre textes dont l'attribution est considérée douteuse.⁵ Aux chansons lyriques il faut ajouter cinq *salutz* d'amour, un genre élégiaque épistolaire inspiré des «Héroïdes» d'Ovide, dont Arnaut est l'auteur le plus prolifique et imité, peut-être même l'inventeur, ainsi qu'un *ensenhamen* didactique qui en fait l'un des maîtres de l'éthique courtoise.⁶

I. Arnaut de Maroill et ses contemporains

Si la quantité des compositions conservées est déjà un indice de l'autorité d'Arnaut de Maroill, c'est surtout pour la variété et la nature exemplaire de son œuvre que son nom est évoqué par ses contemporains. En tant qu'auteur lyrique, il est cité dans la chanson à citations de Jaufre de Foixà, «Be m'a lonc temps menat a guiza d'aura» (BEdT 304.1)⁷ et dans la galerie satyrique des troubadours du Monge de Montaudon, «Pois Peire d'Alvernh'a cantat» (BEdT 305.16)⁸. Les chansons d'Arnaut sont également citées dans d'autres ouvrages didactiques tels que la «Doctrina d'acort» de l'italien Terramagnino de Pise et le «Breviari d'amor» de Matfre Ermengau.⁹

tradizione manoscritta della lirica occitanica: alcuni testi del trovatore Arnaut de Maroill, tesi di dottorato in Filologia romanza e linguistica generale, Università di Perugia 1995.

- 4 Je renvoie à ce propos à mon article Barbieri, Luca, Arnaut de Maroill e l'Italia dei trovatori, dans: *Lecturae tropatorum* 13 (2020), pp. 164–206.
- 5 Les chansons d'attribution douteuse ou contestée sont au total six (BEdT 10.29, 30.5, 30.18, 34.1, 213.6, 375.20; les chansons BEdT 30.5, 30.18 et 34.1 sont considérées authentiques par Johnston, qui estime d'attribution douteuse les chansons BEdT 10.29, 30.7, 30.14, 213.6); neuf chansons présentent par contre une seule attribution isolée à Arnaut de Maroill et une attribution forte à un autre troubadour, et peuvent donc être exclues du corpus d'Arnaut (BEdT 29.15, 70.10, 70.16, 155.2, 213.3, 243.10, 305.4, 366.34, 375.11).
- 6 Pour les *salutz* voir *Salutz d'amor*, edizione critica del corpus occitanico, éd. par Gambino, Francesca, Roma 2009, pp. 268–397; pour l'*ensenhamen* voir Eusebi, Mario, *L'ensenhamen* di Arnaut de Mareuil, dans: *Romania* 90 (1969), pp. 14–30.
- 7 Jofre de Foixà, *Vers e regles de trobar*, éd. par Li Gotti, Ettore, Modena 1952, p. 55; le texte reprend aux vv. 7 et 14 deux *incipit* d'Arnaut de Maroill (BEdT 30.16 et 30.23).
- 8 Routledge, Michael J., *Les poésies du Moine de Montaudon*, Montpellier 1977, p. 153, vv. 55–60; le texte du Monge de Montaudon est également important parce qu'il fournit l'un des rares points de repère chronologiques pour l'activité d'Arnaut de Maroill, ayant été composé vers 1195.
- 9 *The Razos de trobar* of Raimon Vidal and associated texts, éd. par Marshall, John H., London/New York/Toronto 1972; *Matfre Ermengaud, Le Breviari d'amor*, éd. par Ricketts, Peter T., Leiden 1976, London 1989–1998, Turnhout 2004–2011. Terramagnino propose une seule

Pour ce qui concerne l'œuvre non lyrique, son *ensenhamen* est cité dans «Abrisissia» de Raimon Vidal (BEDT 411.111)¹⁰ et imité par Sordel dans son *ensenhamen d'onor* (BEDT 437.1).¹¹ Ses *salutz* d'amour sont très imités par les autres auteurs, en particulier par Falquet de Romans dans son *salut* «Domna, eu preing comjat de vos» (BEDT 156.1).¹² Finalement, le nom d'Arnaut de Maroill est mentionné à plusieurs reprises dans les *vidas* et *razos* des troubadours. La référence qu'on trouve dans la biographie d'Arnaut Daniel («Arnaut Daniel était de la même région qu'Arnaut de Maroill»)¹³ semble confirmer qu'au Moyen Âge Arnaut de Maroill était plus connu et influent que son illustre homonyme, tandis que la *vida* de Pistoleta nous apprend qu'Arnaut disposait d'un jongleur attiré,¹⁴ ce qui en confirme l'importance et l'autorité. J'ai déjà relevé ailleurs l'importance de la *razo* de la chanson de Raimbaut de Vaqueiras, «Era m requier sa costum'e son us» (BEDT 392.2), dans laquelle Béatrice de Montferrat évoque les noms de Peire Vidal, Arnaut de Maroill et Gaucelm Faidit, nous permettant de confirmer l'existence d'un «cercle» de troubadours qui a opéré à la cour du Dauphin d'Auvergne et puis dans les cours italiennes de Montferrat et des Malaspina.¹⁵

II. Arnaut de Maroill dans les manuscrits

L'importance d'Arnaut de Maroill est évidente même quand on considère les manuscrits qui en attestent l'œuvre. Le chansonnier occitan C (Paris, BnF, fr. 856), en

citation aux vv. 349–352 de son traité: *Con dis Arnautz de Maroill, rics / de pretz e de valor fin'e grazida: / «Si con li peys han el ayga lur vida, / hay en amor e totz temps l'haurai»* (il s'agit des vv. 1–2 de la chanson BEDT 30.22). Dans le «Breviari» on trouve par contre plusieurs citations tirées de huit chansons lyriques et de l'*ensenhamen*: BEDT 30.1, 1–7 (vv. 32409–15); BEDT 30.3, 22–28 (vv. 30856–62); BEDT 30.4, 15–21 (vv. 28912–18); BEDT 30.5, 29–35 (vv. 33304–10); BEDT 30.8, 15–21 (vv. 29885–91); BEDT 30.15, 31–40 (vv. 30837–46); BEDT 30.18, 28–36 (vv. 30510–18) et 37–45 (vv. 30187–95); BEDT 30.23, 9–16 (vv. 33699–706); BEDT 30.vi (*ensenhamen*), 77–84, 107–108, 101–104 (vv. 33218–31).

10 Nouvelles occitanes du Moyen Âge, éd. par Huchet, Jean-Charles, Paris 1992, pp. 37–139, vv. 44–45, 598–599 (suit la citation des vv. 209–212 de l'*ensenhamen* d'Arnaut), 1014–1015 (suit la citation des vv. 155–158 de l'*ensenhamen* d'Arnaut), 1219–1222 (suit la citation des vv. 64–76 de l'*ensenhamen* d'Arnaut).

11 Sordello, Le poesie, éd. par Boni, Marco, Bologna 1954, pp. 198–273 (pour les liens avec Arnaut de Maroill voir les pp. CLXIX–CLXXIII).

12 *Salutz d'amor* (note 6), BEDT 156.1, pp. 466–507; pour les dettes de ce texte envers Arnaut de Maroill voir en particulier les pp. 475–476.

13 Boutière, Jean, Schutz, Alexander H., Biographies des troubadours. Textes provençaux des XIII^e et XIV^e siècles, Paris 1964, p. 59: *Arnautz Daniels si fo d'aquella encontrada dont fo N'Arnautz de Meruoill*.

14 Ibid., p. 491: *Pistoleta si fo cantaire de N'Arnaut de Maruoill*.

15 Voir à ce propos Barbieri (note 4), surtout les pp. 192–194. Pour le texte de la *razo*, voir Boutière-Schutz (note 13), pp. 456–457.

particulier, est celui qui conserve le plus grand corpus lyrique de notre troubadour : la section qui va sous son nom comprend 28 chansons.¹⁶ Le chansonnier N (New York, Pierpont Morgan Library, M.819) réserve aussi une attention particulière à Arnaut de Maroill. Son *ensenhamen* est le texte avec lequel s'ouvre le chansonnier ; pour ce qui concerne les textes lyriques, Arnaut est le deuxième auteur après Folquet de Marselha et est aussi l'un des sept grands auteurs dont les pièces sont illustrées par des images. Dans l'enluminure initiale de l'*ensenhamen*, Arnaut tient dans sa main un bâton, une sorte de sceptre, qui est une marque d'autorité poétique.¹⁷

Puisque le chansonnier C est celui qui conserve le plus grand nombre de textes d'Arnaut de Maroill, il est utile de se demander quels sont les critères qui président à l'organisation de la section qui lui est consacrée. Le compilateur semble en effet avoir opéré une agrégation de trois groupes de textes qui représentent deux ou trois sources différentes et la séparation entre les trois groupes est encore assez clairement visible dans le chansonnier. Dans la première partie, nous trouvons une succession de quatorze textes qui sont attestés de manière plurielle par un grand nombre de témoins qui représentent toutes les branches de la tradition troubadouresque et dont l'attribution à Arnaut est pratiquement unanime.¹⁸ Dans la seconde partie, par contre, on trouve deux autres séries de textes dont la tradition est très réduite : cinq textes attestés seulement par le ms. C et cinq autres textes qui dérivent d'une source qu'on a définie «languedocienne», qui correspond à la famille y de Gröber-Avalle,¹⁹ dans laquelle le ms. C s'associe à quelques autres chansonniers qui font partie de la

16 Parmi les chansons considérées authentiques par Johnston, seule la BEdT 30.5 est attribuée à un autre auteur par le compilateur du ms. C. Par contre, dans la section d'Arnaut de Maroill sont comprises deux chansons considérées d'attribution douteuse ou contestée (BEdT 30.18 et 375.20) et deux chansons qui doivent être attribuées à d'autres troubadours (BEdT 29.15 et 155.2).

17 Voir Meneghetti, Maria Luisa, *Il pubblico dei trovatori. La ricezione della poesia cortese fino al XIV secolo*, Torino 1992², p. 249, n. 15 ; la même image est répliquée au f. 66^r pour introduire le corpus des lyriques attribuées à Arnaut de Maroill. Les autres manuscrits qui proposent une image d'Arnaut de Maroill, les chansonniers AIK, représentent le troubadour comme un clerc, dont la tonsure est clairement visible (A = BAV, Vat. lat. 5232, f. 103^v ; I = Paris, BnF, fr. 854, f. 46^r ; K = Paris, BnF, fr. 12473, f. 33^r).

18 Il s'agit des chansons BEdT 30.15, 375.20, 30.4, 30.16, 30.22, 30.19, 30.21, 30.13, 30.17, 30.1, 30.8, 30.6, 30.25, 30.18. Les seules exceptions sont constituées par deux textes qui se trouvent, comme c'est souvent le cas, en position liminaire dans le groupe : les chansons BEdT 30.18 et 375.20 ont une tradition assez large, comme les autres textes du groupe, mais sont d'attribution contestée, même si la paternité d'Arnaut de Maroill ne peut pas être exclue. Les chansons BEdT 30.23 et 30.3, qui devraient faire partie de ce groupe, se trouvent par contre vers la fin du corpus.

19 Gröber, Gustav, *Die Liedersammlungen der Troubadours*, dans : *Romanische Studien 2* (1877), pp. 337–670 ; Avalle, d'Arco Silvio, *I manoscritti della letteratura in lingua d'oc*, nouv. éd., éd. par Leonardi, Lino, Torino 1993, pp. 89–98. Pour la définition de «tradition languedocienne» voir Zufferey, François, *Recherches linguistiques sur les chansonniers provençaux*, Genève 1987, pp. 103–205.

même famille.²⁰ Les mêmes textes de la première partie de C à attestation plurielle se trouvent par exemple dans les mss. A et c, le premier appartenant à la famille ϵ et le deuxième à la « troisième tradition » d'Avalle,²¹ et dans la tradition manuscrite on peut trouver parfois la même succession de deux textes, un phénomène bien connu qui a souvent été considéré comme une preuve de la première phase de transmission textuelle à travers les *Liederblätter*.²²

Puisque Johnston a accepté dans son édition la quasi-totalité des textes attribués à Arnaut de Maroill dans le chansonnier C, il est clair que l'image poétique que nous avons aujourd'hui de ce troubadour coïncide *de facto* avec celle que nous propose le compilateur de ce recueil. Mais on ne peut pas négliger que plus ou moins la moitié du corpus est attestée par un seul manuscrit ou par une source de circulation très limitée. Il ne s'agit pas d'une question purement quantitative, puisque les mss. CER en particulier forment un groupe précieux.²³ Mais, dans le cas

20 Il s'agit des mss. E, R et T. Le rapport entre C et R est constant, malgré les différences importantes entre les deux chansonniers ; le ms. T puise aux deux traditions γ et ϵ d'après Avalle (note 19) et Brunetti, Giuseppina, *Sul canzoniere provenzale T* (Parigi, Bibl. Nat. F. fr. 15211), dans : CN 50 (1990), pp. 45–73, à la seule tradition γ d'après Zufferey, François, *L'aube de Cadenet à la lumière de Giraut de Borneil*, dans : CN 70 (2010), pp. 221–276 ; pour les liens du ms. E avec la tradition γ , voir Menichetti, Caterina, *Il canzoniere provenzale E* (Paris, BNF, fr. 1749), Strasbourg 2015, pp. 187–203. Sur le chansonnier C, voir en particulier les études de Monfrin, Jacques, *Notes sur le chansonnier provençal C* : Bibliothèque nationale, ms. fr. 856, dans : *Recueil de travaux offert à M. Clovis Brunel*, Paris 1955, II, pp. 292–312 ; de Zufferey (note 19), pp. 134–152 ; et de Radaelli, Anna, « Intavulare » : *tavole di canzonieri romanzi* (serie coordinata da Anna Ferrari). I. *Canzonieri provenzali*. 7. Paris, Bibliothèque nationale de France, C (fr. 856), Modena 2005. Les *unica* de C sont les chansons BEdT 30.11, 30.2, 30.14, 30.12, 30.7 ; les textes de la tradition languedocienne sont les BEdT 30.24, 30.26, 30.20, 30.9, 30.10. Dans ce dernier groupe, la chanson BEdT 30.24 est attestée par CER, les chansons BEdT 30.9 et 30.10 sont attestées par CR, la chanson BEdT 30.20 est attestée par CE et la chanson BEdT 30.26 est attestée par CT. Le groupe de textes de la tradition languedocienne, bien que facilement reconnaissable, est moins compact que les précédents : le premier texte précède le dernier *unicum* de C, et les deux derniers textes suivent la chanson d'attribution fautive BEdT 155.2 et le couple de chansons BEdT 30.23 et 30.3 qui devraient faire partie du premier groupe à tradition plurielle.

21 Seule la chanson BEdT 30.6 manque dans c.

22 Le couple BEdT 30.4–30.16 se trouve par exemple dans les mss. ACEM, le couple BEdT 30.1–30.8 est dans les mss. CDD^cMN, le couple BEdT 30.22–30.23 dans les mss. AC^mDD^cGNPRU (le tercet avec la chanson BEdT 30.15 se trouve dans les mss. ABC^mD^cNR), le couple BEdT 30.23–30.3 dans les mss. CQS, le couple BEdT 30.13–30.17 dans les mss. ACIK. L'inversion de l'ordre des deux textes de chaque couple est parfaitement compatible avec la transmission par *Liederblätter*, et le même critère pourrait d'ailleurs expliquer l'inversion entre les textes BEdT 30.7 et 30.24 qui brise l'unité du groupe des *unica* de C, ainsi que le glissement du couple BEdT 30.23–30.3, qui devait se trouver dans le premier groupe des textes à tradition plurielle, vers la fin du corpus d'Arnaut de Maroill.

23 Le groupe CER est pratiquement le seul qui nous atteste une bonne partie de l'œuvre des troubadours de la première génération : Guillaume de Poitiers, Marcabru, Jaufré Rudel, Bernart Marti.

d'Arnaut de Maroill, peut-on accorder aux sources de la deuxième partie du corpus la même confiance que mérite la première partie ?

III. L'identité poétique d'Arnaut de Maroill

Pour répondre à cette question, j'ai essayé de dresser une sorte d'identité poétique d'Arnaut de Maroill à partir des quatorze textes d'attribution sûre. Le premier élément qui en ressort est une préférence pour des schémas métriques rares et uniques, toujours différents, qui se caractérisent par l'absence de symétrie dans le front.²⁴ Les exceptions sont constituées par la chanson BEdT 30.3, qui reprend le schéma de la chanson BEdT 63.5 de Bernart Marti ainsi que douze autres textes, et la BEdT 30.16, qui exploite l'un des schémas les plus fréquents dans la lyrique des troubadours, dont le premier exemple est probablement la chanson BEdT 70.1 de Bernart de Ventadorn.²⁵ On remarque ensuite sa préférence pour les décasyllabes et pour les chansons entièrement décasyllabiques (huit chansons sur quatorze), une forme qui aura beaucoup de succès dans la lyrique italienne, mais qui n'est pas très fréquente dans la production des troubadours des premières générations.²⁶ L'attitude didactique d'Arnaut de Maroill se manifeste par un emploi très fréquent de similitudes, souvent dans le vers incipitaire,²⁷ ainsi que d'images et d'exemples. Finalement, le chansonnier d'Arnaut de Maroill se caractérise par la présence de quelques thèmes

24 Voir Barbieri, Luca, Pour une nouvelle édition du troubadour Arnaut de Maruelh, dans : Le rayonnement de la civilisation occitane à l'aube d'un nouveau millénaire. VI^e Congrès international de l'Association Internationale d'Études Occitanes (12-19 septembre 1999), éd. par Kremnitz, Georg et alii, Wien 2001, pp. 141-156, voir 142-143.

25 Dans le premier cas, il faut remarquer qu'Arnaut de Maroill est le premier troubadour à se servir de ce schéma pour une chanson composée uniquement de décasyllabes, un schéma imité par les auteurs de huit autres chansons, dont quatre ont également les mêmes rimes (Peire Cardenal BEdT 335.34, Cerveri de Girona BEdT 434.7d, Sordel BEdT 437.29, anonyme BEdT 461.235). Dans le deuxième cas, le schéma est utilisé aussi par Pistoleta, le jongleur d'Arnaut, dans les deux chansons qui lui sont attribuées.

26 Le décasyllabe lyrique fait probablement sa première apparition dans la chanson BEdT 293.9 de Marcabru, datée vers 1133-1134 (mais pour un texte pleinement décasyllabique, sans rimes internes et avec une scansion plus proche de la métrique italienne, voir la chanson BEdT 112.3a de Cercamon). On rappellera que dans la production d'Arnaut Daniel, qui a été considérée comme l'une des sources du succès du décasyllabe dans la lyrique italienne, les chansons entièrement décasyllabiques sont seulement au nombre de deux (BEdT 29.17 et 29.18). Pour le rapport entre décasyllabe occitan et «endecasillabo», avec des références à la bibliographie précédente, voir Billy, Dominique, De l'influence du décasyllabe lyrique des troubadours sur l'«endecasillabo» italien, dans : Revue des langues romanes 120 (2016), pp. 89-111.

27 Pour l'emploi des similitudes dans les vers incipitaires des chansons voir Sanguineti, Francesca, Scarpati, Oriana, *Comensamen comensarai*: per una tipologia degli *incipit* trobadorici, dans : Romance Philology 67 (2013), pp. 113-138, voir 127-128.

récurrents et par le retour insisté de certaines formules lexicales. L'ensemble de ces caractéristiques peut être résumé dans la table suivante :

BEDT	SCHÉMA MÉTRIQUE	FRÉQUENCE	VERS	SIMILITUDES	EXEMPLES	THÈMES	LEXIQUE
30.1	1oabc'deff	<i>unicum</i>	10			✓	✓
30.3	1oabbaacc	BnMar 63.5 + 13	10	✓ (inc.)		✓	✓
30.4	1oa'bcca'ba'	<i>unicum</i>	10	✓ (inc.)		✓	
30.6	6abcabdbbdcbc	<i>unicum</i>	6	✓ (inc.)			✓
30.8	1oa'bc'ddee	imit. GlBer 210.19	10			✓	✓
30.13	6aab'cdde'ccb'	<i>unicum</i>	6			✓	
30.15	6a'bbcbdbccd	imit. BoCal 101.9	6		✓	✓	
30.16	1oabbac'c'dd	BnVen 70.1 + 305	10			✓	✓
30.17	1oab'b'cded	<i>unicum</i>	10			✓	✓
30.19	7a6b7b7c'7c'6a6d6d7e7e	<i>unicum</i>	7+6	✓	✓	✓	✓
30.21	6aaab'cd'd'cccd'	<i>unicum</i>	6			✓	
30.22	1oa'bcbcdee	<i>unicum</i>	10	✓ (inc.)	✓	✓	✓
30.23	1oab'ccddee	imit. PrDur 339.1	10	✓		✓	
30.25	7a7b'7c7d'7e7f'1og1og	<i>unicum</i>	7+10			✓	✓

Si les particularités métriques sont intéressantes et peuvent contribuer à distinguer les textes authentiques d'Arnaut de Maroill des textes d'attribution erronée,²⁸ ce sont surtout les reprises thématiques et lexicales qui méritent d'être étudiées pour établir de manière plus précise la personnalité poétique du troubadour périgourdin. Le thème le plus exploité par Arnaut de Maroill, on pourrait dire sa véritable signature, est celui de « l'amant timide », qui n'ose pas parler et révéler son amour à la dame ; dans la plupart des cas, il est introduit par la formule *non ausar* et on peut le trouver aussi bien dans les chansons lyriques que dans les *salutz* d'amour :

28 J'ai déjà proposé quelques observations en ce sens dans Barbieri (note 24), pp. 141-143.

BEdT 30.I, 6 et 27–28:
ni aus'a vos merce clamar [...]

 qar l'ergoil, domna, e l'espaven

 que·l fezes l'es tal marrimen

BEdT 30.III, 25–26:
 amors m'a comandat escrire,

 cho q'ab la boca **non aus dire**

BEdT 30.I, 35:
 qu'estiers, domna, **non auser'** amar vos

BEdT 30.2, 8:
 ges **no l'aus** mostrar ma dolor

BEdT 30.3, 16:
 que mais vos am qu'eu **non aus** far parven

BEdT 30.3, 21:
 mas endrech vos **non aus** far lo semblan

BEdT 30.3, 27–28:
 mas eu soi cel que temen muor aman

 per que **no·us aus** preiar mas en chantan

BEdT 30.9, 34:
non l'auzava adoncx solatz tener

BEdT 30.I5, 6:
 mieiller qu'ieu **non aus dir**

 (var. mss. DENQSUc)

BEdT 30.I5, 31–33:
 dompna, per gran temensa

 tan vos am e·us teing car,

no·us aus estiers pregar

BEdT 30.I6, 6–7:
 mas grans paors m'o tolh e grans temensa

 qu'ieu **non aus dir**, domna, qu'ieu chant de vos

BEdT 30.I6, 11–12:
 ni vos eyssa, tan grans sobretemors

 m'o tol ades que **no·us aus** far parvens

BEdT 30.I6, 15:
 e pus **no·us aus** ren **dire** a rescos

BEdT 30.I9, 8:
ni l'aus clamar merce

BEdT 30.19, 25 :
del plus **no·us aus** preiar gaire

BEdT 30.23, 2 :
c'amar **no·us aus** ni no m'en puosc estraire

BEdT 30.23, 5 :
preiar **no·us aus** per enten de jauzir

BEdT 30.26, 20–21 :
capduelhs e caps, per qu'ieu **dire non aus**
que ja·m denhetz penre per servidor

BEdT 30.26, 47 :
mas per semblan mon cor **no vos aus dir**

BEdT 34.1, 5–6 :
car lei qu'eu plus am e desir
non aus mon talan descubrir

BEdT 34.1, 21 :
no·ill aus mon bon pens far saber

Comme pour la plupart des thèmes privilégiés par Arnaut de Maroill, on peut lier la formule *non ausar* à une double origine. Il y a une reprise évidente d'un motif ovidien, en particulier dans <Hér.> IV, 10: *Dicere quae puduit, scribere iussit amor*, un vers qui est traduit de manière presque littérale dans le *salut* d'amour BEdT 30.III, 25–26: *amors m'a comandat escrire, / cho q'ab la boca non aus dire*. Mais la formule *non ausar*, qui est utilisée pour traduire le vers ovidien, n'est pas une invention d'Arnaut; elle est au contraire assez répandue, chez les troubadours des premières générations également, même si aucun auteur ne s'en sert avec la fréquence qu'on peut constater dans le corpus d'Arnaut. Ce dernier s'inspire très souvent des grands troubadours anciens, dont il reprend les thèmes et les formules pour les relancer de manière répétitive et sérielle; dans le cas du thème du *non ausar*, son point de départ est probablement un texte de Jaufrè Rudel, un troubadour qui ne se sert pas de cette formule de manière particulièrement fréquente, mais qui en concentre trois occurrences dans une même strophe:

JfRud BEdT 262.6 (a), 15–21 :
de tal domna sui cobeitos,
a cui **non aus** dir mon talen;
ans, quant remire sas faisos,
totz lo cors m'en vai esperden.
E aurai ja tan d'ardimen
que l'**aus** dir per sieu mi teingna,
pois d'als **non l'aus** merce querrer ?

Au thème de <l'amant timide> est lié celui de <l'amant craintif>, qui remplace la formule *non ausar* par d'autres formes lexicales liées au champ sémantique de la peur: *espaven, temer/temor, temensa, paor*:

BEdT 30.3, 17:
e non m'en lais mais per drech **espaven**

BEdT 30.13, 22:
mi mostra **espavens**

BEdT 30.19, 26:
tant sui **espaventatz**

BEdT 30.2, 10:
qu'ieu la vei, li dic a **temor**

BEdT 30.3, 23:
que miells ama cel que prega **temen**

BEdT 30.3, 27:
mas eu soi cel que **temen** muor aman

BEdT 30.5, 1:
Aissi cum selh que **tem** qu'Amors l'aucia

BEdT 30.6, 12:
tem que n'auretz pechat

BEdT 30.8, 26:
que·l vostre pretz **tem** que m'es sobranciers

BEdT 30.9, 12:
aïssò la·m fai plus duptar e **temer**

BEdT 30.12, 14:
Amors m'o tolh, que·m fai aitan **temer**

BEdT 30.15, 10:
tem que·m n'er a morir

BEdT 30.17, 33:
lai on vos es, contrasta·l mieus **temers**

BEdT 30.18, 11:
qu'anc pueys no fui jorn ses **temor**

BEdT 30.19, 33:
tem que no·i val mos lauzars

BEdT 30.22, 21 :
de tan n'ai pro, que del plus **tem** faillir

BEdT 30.23, 4 :
l'us m'enardis e l'autre-m fai **temer**

BEdT 30.24, 32 :
Per so no-us cal, bona dona, **temer**

BEdT 30.25, 27 :
qu'ieu **tem** que-m desesperes

BEdT 34.1, 35 :
l'amors qu'eu pert per trop **temer** !

BEdT 30.1, 12 :
n'ai e mon cor vergonia e **temensa**

BEdT 30.15, 31 :
Dompna, per gran **temensa**

BEdT 30.16, 6 :
mas grans **paors** m'o tolh e grans **temensa**

BEdT 30.8, 21 :
que mos sabers ai **paor** que m'aucis

BEdT 30.8, 32 :
no m'o toilla **paors** de lausengiers

BEdT 30.16, 13 :
tal **paor** ai qu'ira e malsabensa

BEdT 30.16, 35 :
per vos morraï, so-m ditz ades **paors**

BEdT 34.1, 20 :
qar tal **paor** ai de faillir

Dans ce cas aussi, la source doit être cherchée dans les épîtres ovidiennes, où l'association entre amour et crainte est soulignée à deux reprises dans <Hér.>. I, 12 : *res est solliciti plena timoris amor* et dans <Hér.>. XIX, 109 : *omnia sed vereor; quis enim securus amavit ?*

Un autre thème privilégié par Arnaut de Maroill est celui du nivellement des différences sociales et économiques en amour. L'amant, tout en étant pauvre et d'humble origine, peut néanmoins aspirer à l'amour d'une dame de haute condition, puisque richesse et noblesse sont soumises à l'amour et comptent moins qu'un

service courtois et loyal. Le lexique employé par le troubadour est celui des champs sémantiques de la noblesse et de la richesse et pauvreté, *ric*, *ricor*, *paubre*, *paratge* :

BEdT 30.5, 6–7:
e si **ricors** mi fai vas vos atraire,
si be·m folhey, no cug faire folhia

BEdT 30.5, 26–28:
qu'Amors me ditz, quant ieu m'en vuelh estraire,
que manhtas vetz puej' om de **bas afaire**
e conquer mais que dregz no cossentria

BEdT 30.6, 32–33:
et en luoc de **ricor**
sui vos obediens

BEdT 30.8, 27–28:
mas en aisso·m conort e m'afortis,
que **paratges** es vas Amor aclis

BEdT 30.11, 14–15:
Mai manhtas vetz tals **s'enriquis**
que pueys es duptos que sordey

BEdT 30.13, 34–40:
a tort es comes
qui tant quan pot es bos,
que plus no·i quier razos;
e non es de **paratge**:
sera coms o marques
avols hom mal apres,
qui jutga per **dreitura**

BEdT 30.15, 34–40 et 47–50:
Mas plus fai ad honrar
us **paubres** avinens
que sap honor grazir
e·ls bes d'amor celar,
c'us **rics** desconoissens,
cui par que totas gens
lo deian obezir [...] no·m dei desesperar,
que tals es **pauc manens**
cui fai astres e sens
en gran **ricor** venir

BEdT 30.16, 21–22:
e si **ricors** me tol vostra valensa,
per merce·us prec qu'umilitatz vos vensa

BEdT 30.19, 25–30:
 Del plus no·us aus preiar gaire
 tan sui **espaventatz**,
 car etz de tan **rics plais**;
 mas Ovidis retrais
 q'entre·ls **corals amadors**
 non **paratgeia ricors**

BEdT 30.22, 22–24:
 pero no·n sui del tot desesperatz,
 qu'en **ricas** cortz ai vist maintas sazoz
paubr' enriquir e recebre gens dos

BEdT 30.23, 9–13:
 Bona dompna, **paratges e ricors**,
 on plus aut es e de major afaire,
 deu mais en si d'umilitat aver,
 car ab orguoill non pot bon pretz caber
 qui gen no·l sap ab chausimen cobrir

BEdT 30.25, 25–32:
 Amors, merce, car acuoills
 que **paratges** te sopleia,
 qu'ieu tem que·m desesperes,
 mas una res m'en apaia
 don pren cor et ardimen,
 qu'enans qu'om tries **paratge**,
 t'enseignorist tant sobre·ls poderos
 que cant que·t plac fo pois ades razos.

Comme on peut facilement le constater, ce thème est souvent plus développé que le précédent et n'est pas limité à la répétition de quelques mots ou formules. Mais encore une fois, la référence culturelle principale d'Arnaut de Maroill est Ovide. Non seulement le v. 28 de la chanson BEdT 30.8 (*que paratges es vas Amor aclis*) est une traduction littérale de <Hér.> IV, 161 : *Nobilitas sub amore iacet*, mais toute la théorie amoureuse du périgourdin semble inspirée par le passage de l'<Ars amatoria> dans lequel Ovide se proclame le poète des pauvres, auxquels il déclare vouloir apprendre le pouvoir de la conquête par la parole :

Pauperibus vates ego sum, quia pauper amavi;
 cum dare non possem munera, verba dabam.
 Pauper amet caute: timeat maledicere pauper,
 multaque divitibus non patienda ferat
 (<Ars am.> II, 165–168).

L'intermédiaire occitan est toujours un troubadour qui, comme Jaufre Rudel dans le cas précédent, fait partie des grands maîtres du courant le plus purement lyrique : il s'agit de Bernart de Ventadorn, qui anticipe le thème qui sera développé par Arnaut

de Maroill dans la chanson BEdT 70.10, 34–35: *pero be sai c'assatz for' avinen, / que ges amors segon ricor no vai.*

D'autres thèmes sont exploités de manière moins systématique par Arnaut de Maroill, mais sont également importants pour la définition de son identité poétique à cause de leur spécificité et de leur développement qui dépasse la simple formule lexicale. C'est le cas par exemple du thème que j'ai appelé «le doux échec», par lequel le troubadour déclare préférer servir sa dame en pure perte qu'obtenir un succès avec n'importe quelle autre dame :

BEdT 30.3, 4–5:
anz la voill mais amar desesperaz,
que d'autr' aver totas mas voluntatz

BEdT 30.4, 29–32:
Mais voill estar totz temps cum francs sufrire,
quan plus non puosc aver de jauzimen,
c'aia-l solatz e l'acuillir de vos,
c'anes preian sai e lai a rescos

BEdT 30.13, 5–8:
eu am mais trop ab vos,
bella dompna e pros,
totz temps far mon dampnatge,
c'ab outra conqueses

BEdT 30.15, 21–24:
Tant etz de gran valensa,
mais vos am ab cor clar
ses pro merce clamar,
c'ab outra gazaïgnar

BEdT 30.16, 19–20:
quar s'ieu folhey per vos, mais m'es d'onors
que s'ab outra m'aondava mos sens

BEdT 30.22, 19–20:
mais am de vos lo talen e-l desir
que d'autr' aver tot so c'a drut s'escha

BEdT 30.23, 38–40:
mas quand ieu pens cals es qe-m faitz languir,
cossir l'onor et oblit la foudat
e fuich mon sen e sec ma voluntat

BEdT 30.25, 37–39:
Qu'ieu am mais, quar es plus gen,
sofrir un honrat dampnatge
que far guazanh, ont ieu honratz no fos

BEdT 30.26, 16–17:
 lo dezirier am mais de vos e vuelh
 qu'aver d'otra tot quan de vos dezir.

Encore une fois, il est possible de lier ce thème à la poétique ovidienne, même si de manière plus vague, en particulier aux <Amores> II, 9b, 19–20: *Me modo decipiant voces fallacis amicae / (sperando certe gaudia magna feram)*. Un autre thème qui se rapproche de ce dernier est celui du <tort d'aimer>, avec lequel l'auteur affirme n'avoir autre tort que celui d'être amoureux de la plus belle dame:

BEdT 30.13, 13–20:
 non puesc aver mezura
 no·us am, ab que·us pes,
 mais d'otra re c'anc fos;
c'aiso es l'ochaizos
 don m'avetz cor salvatge,
 e d'aiso, si·us plagues,
s'autre tort no·us fezes,
 no·m degratz far **rancura**.

BEdT 30.23, 25–32:
 Totz los forfaitz e totas las clamors
 que·us mi podetz **rancurar** ni retraire,
 es car m'ausatz abellir ni plazer
 mas d'otra ren qu'ieu anc pogues vezer;
 autr'**ochaison**, dompna, no·m sabetz dir
 mas car vos sai conoisser e chausir
 per la meillor et ab mais de beutat:
 ve·us tot lo **tort** en que m'avetz trobat.

Même si ce thème est proposé seulement deux fois dans le corpus d'Arnaut de Maroill, son originalité et la complexité de l'argumentation le rendent intéressant,²⁹ d'autant plus qu'encore une fois, il nous permet de remonter à l'autorité de Bernart de Ventadorn:

BnVen BEdT 70.29, 17–24:
 C'aissi com lo rams si pleya
 lai o·l vens lo vai menan,
 era vas lei que·m guerreya,
 aclis per far so coman.
Per aisso m'afol' e·m destrui
 (don a mal linhatge redui),
 c'ams los olhs li don a traire,
s'autre tort me pot retraire.

29 Un troisième passage exprime une idée qui se trouve en quelque sorte entre les deux thèmes que je viens d'illustrer; voir BEdT 30.15, 16–20: *Ai, dompna cui desir, / si conoissetz ni·us par / que sia faillimens / car vos sui ben volens, / sofretz m'aquest faillir*.

Finally, it faut signaler un dernier thème qui nous permet de comprendre pleinement l'influence importante qu'Ovide a exercée sur Arnaut de Maroill: il s'agit du thème du rêve amoureux, qu'à partir des *salutz* d'amour, où l'influence ovidienne est plus évidente et plus systématique, s'étend à quelques chansons lyriques. D'après l'auteur, la fantaisie onirique est le seul lieu où un amour tourmenté peut être couronné de succès :

BEdT 30.III, 147–156:

Qan cho haj dit, no puosc als dire:
 clauszi mos oillz, fasz un sospire,
 e-n sospirantz **vauc endormitz**;
 adonc se-n va mos esperitz
 tot dreitamen, domna, vas vos,
 de cui veszer es cobeichos.
 Tot enaissi con jeu deszir,
 la nueig e-l jorn, qan m'o cossir,
 a so talen ab vos domneja
 abraisza e baisza e maneja

BEdT 30.4, 18–21:

anz **en durmen** me vir maintas sazoz,
 qu'eu joc e ri ab vos e-n sui jauzire;
 pois, quan ressit, vei e conosc e sen
 que res non es, torn en plor e m'azire

BEdT 30.3, 29–35:

soven m'aven, la **nuoch can soi colgaz**,
 que soi ab vos per semblan **en dormen**;
 adonc estau en tan ric jausimen,
 ja non volri' esser mais residaz,
 sol que-m dures aquel plazenz pensatz;
 e can m'esveill, cuich morir desiran,
 per qu'eu volgra aissi **dormir** un an.

BEdT 30.21, 51–55:

qu'ie-us am tant e-us desire,
 mais m'en val us oratz
 la **nuoich, quan sui colgatz**,
 qu'ie-us tengues e mos bratz,
 que d'autr' esser jauzire.

Le rêve amoureux est évoqué dans de nombreux passages des «Héroïdes», et spécialement dans «Hér.» xv, 123–128:³⁰

tu mihi cura, Phaon, te **somnia** nostra reducunt,
somnia formoso candidiora die.
 Illic te invenio, quamvis regionibus absis;

30 Mais voir aussi «Hér.» XIII, 105–106; XVI, 101–102; XIX, 57–60 et 64–65.

sed non longa satis gaudia **somnus** habet.
 Saepe tuos nostra cervice onerare lacertos,
 saepe tuae videor supposuisse meos.

Ce thème est abondamment exploité dans la littérature médiévale, mais l'intermédiaire occitan pour Arnaut de Maroill devrait être encore une fois Jaufré Rudel qui en fait deux courtes mentions dans ses lyriques BEdT 262.3, 19–20: *anc tan suau no m'adurmi / mos esperitz tost no fos la* et BEdT 262.7, 25–27: *ric me fai la noig en somnian, / tan / m'es vis q'en mos bratz l'enclauza*. Il faut signaler que quelques reprises troubadouresques semblent dériver directement d'Arnaut de Maroill; c'est le cas par exemple du *salut* d'amour de Falquet de Romans, dans lequel l'imitation du périgourdin est évidente, et d'une chanson de Gaucelm Faidit, qui présente dans beaucoup de ses textes des points de contact explicites avec la production d'Arnaut.³¹

D'autres thèmes moins importants pourraient être évoqués,³² mais je crois que les éléments que j'ai mis en évidence jusqu'ici sont largement suffisants pour tracer un bilan synthétique de l'identité poétique d'Arnaut de Maroill. L'attitude didactique de l'*ensenhamen* et l'inspiration ovidienne des *salutz* se retrouvent aussi dans les chansons lyriques. Beaucoup de thèmes privilégiés dérivent d'Ovide et leur répétition formulaire les rend reconnaissables et faciles à imiter. De ce fait, on ne sera pas surpris de trouver les formules typiques d'Arnaut non seulement dans les chansons de tradition large et d'attribution sûre, mais aussi dans les textes de tradition réduite voire unique et dans les chansons d'attribution douteuse ou contestée. Du point de vue métrique, Arnaut ne se laisse pas aller à la préciosité et aux difficultés typiques du *trobar clus*; il recherche toutefois la variété et l'unicité en adoptant des schémas asymétriques et rares, souvent créés par lui-même. Lorsqu'il adopte un schéma déjà existant, il le prend des maîtres des premières

31 Voir par exemple Falquet de Romans, BEdT 156.1, 21–30: *Qe la nueit, qan soi endurmiz, / s'en vai a vos mos esperiz / – domna, ar agues eu tan de ben – / qe, qan resveil e m'en soven, / per pauc no-m voil los oilz crebar / qar s'entremettent del veillar; / e vauç vos per lo leich cerchan, / e, qan no-s trob, reman ploran; / q'eu volria toçtemps dormir, / q'en sonjan vos pogues tenir; Gaucelm Faidit BEdT 167.45, 24–27: *per que·l ser mos esperitz / i vai, en luec de messatge, / son estatge / vezer, quan sui adormitz; Rigaut de Berbezilh, BEdT 421.4, 45–48: E la nueg, quant eu cug dormir, / l'esperitz vai ab lei iazer: / entre mos bratz la cug tener / e del ioi c'ai planc e sospir.**

32 Il suffit de rappeler ici l'idée du mépris de la dame qui renforce l'amour (BEdT 30.13, 21–25; 30.25, 23–24; 30.26, 36–39), le thème de l'image de la dame gravée dans le cœur (BEdT 30.21, 23; 30.22, 28; 30.26, 45) et celui de la vision de la dame qui fait oublier au poète tout le reste (BEdT 30.4, 1–4; 30.21, 31–33; 30.22, 31–32; 30.23, 19–20). Quant au lexique, on peut évoquer celui de la prière et de l'espoir (ou plutôt du désespoir) avec les formules *clamar merce* (BEdT 30.1, 6; 30.IV, 115 et 118; 30.V, 101 et 163; 30.2, 30; 30.5, 19; 30.II, 61; 30.I5, 23; 30.18, 7 et 14; 30.19, 8; 30.20, 49; 30.21, 40; 30.23, 8; 30.26, 26) et *non desesperar* (BEdT 30.3, 4; 30.I5, 47; 30.17, 42; 30.22, 22; 30.23, 8 et 36; 30.25, 27), ainsi que l'emploi particulièrement fréquent du mot *ensenhamen* (BEdT 30.1, 21; 30.III, 27 et 196; 30.V, 3 et 141; 30.1, 3; 30.5, 15; 30.6, 21 et 62; 30.14, 38; 30.15, 25; 30.16, 1; 30.17, 1; 30.19, 22 et 41; 30.20, 47).

générations. En effet, au-delà de son imitation ovidienne manifeste, on remarque en général qu'Arnaut de Maroill s'inspire des troubadours du courant lyrique de la première génération (Cercamon, Jaufre Rudel, Bernart Marti, Bernart de Ventadorn) : il en imite les schémas métriques, le style, les images, le lexique tout en affichant un style personnel qui ne permet pas de le réduire à un imitateur pédant. On retrouve dans certaines de ses chansons un procédé typique, probablement lié à son attitude didactique, qui lui permet de choisir un thème déjà introduit par un troubadour archaïque, d'en expliciter la connexion avec Ovide et de le relancer de manière systématique et personnelle tout en revenant souvent à la forme utilisée dans sa source. Il suffira d'en donner un exemple à partir d'un thème déjà évoqué. J'ai rappelé que l'une des raisons de l'itération de la formule *non ausar* dans la production d'Arnaut de Maroill doit être probablement cherchée dans une strophe de Jaufre Rudel qui en concentre trois occurrences.³³ Arnaut récupère la formule rudélienne, mais démasque en réalité la véritable source de la strophe qui doit être cherchée dans les *«Héroïdes»* d'Ovide, et plus particulièrement dans *«Hér.»* IV, 7–10, dont le périgourdin traduit de manière littérale le dernier vers dans l'un de ses *salutz* d'amour (BEdT 30.III, 25–26). Finalement, en décidant de procéder à une itération massive de cette formule dans son œuvre, Arnaut revient à Jaufre Rudel en récupérant dans quelques cas certains éléments de la strophe qui a constitué le point de départ de l'opération:³⁴

BEdT 30.19, 8:
ni l'aus clamar merce

BEdT 34.1, 5–6:
 car lei qu'eu plus am e desir
non aus mon **tan** descubrir.

IV. Les stratégies attributives des compilateurs

Il faut maintenant revenir aux manuscrits pour voir comment les compilateurs traitent un auteur de cette personnalité. Le chansonnier N, qui fait partie de la famille ε, réserve une place importante à Arnaut de Maroill, comme nous l'avons vu. Le chansonnier commence avec une section consacrée aux textes non lyriques ouverte, je le rappelle, par l'*ensenhamen* d'Arnaut de Maroill; la même section contient également une série de *salutz* d'amour, parmi lesquels le texte BEdT 30.III d'Arnaut. Le compilateur du chansonnier N place la sélection de textes attribués

33 Voir le texte à la p. 299.

34 Un autre exemple concerne le thème du rêve amoureux dont j'ai parlé plus haut. Le point de départ est toujours Jaufre Rudel, mais le thème est encore une fois ramené à son origine ovidienne, qui est rendue explicite dans le *salut* BEdT 30.III, 148–156, et puis relancée avec une reprise d'éléments rudéliens dans la chanson BEdT 30.3, 29–32.

à Arnaut de Maroill en deuxième position, comme nous l'avons dit, après celle de Folquet de Marselha. Le corpus qui s'inscrit sous son nom se trouve aux ff. 66^r-71^v et est constitué de douze chansons,³⁵ dont dix de tradition plurielle et d'attribution sûre et deux d'attribution contestée; dans les deux cas, le chansonnier N est le seul à suggérer l'attribution à Arnaut de Maroill. Le recueil semble particulièrement attentif aux similitudes.³⁶ Les illustrations dans la marge inférieure des ff. 66^r, 67^r, 68^r et 69^r se réfèrent justement aux similitudes et aux thèmes typiques d'Arnaut de Maroill, et nous confirment le poids que ces éléments assument dans la définition de l'identité poétique du troubadour.

L'illustration du f. 66^r représente un homme couché dans son lit, les yeux fermés et les bras levés, évidemment en train de rêver une étreinte avec sa dame; l'illustration s'adapte parfaitement au contenu de la chanson BEdT 30.3, 29-33 copiée dans le même feuillet:

Soven m'aven, la nuoch can soi colgaz,
que soi ab vos per semblan en dormen;
adonc estau en tan ric jausimen,
ja non volri'esser mais residaz,
sol que-m dures aquel plazenz pensatz.

Au f. 67^r, l'illustrateur a dessiné un banc de huit poissons en train de nager, et dans ce cas aussi l'image représente la similitude qui ouvre la chanson BEdT 30.22:

Si cum li peis an en l'aiga lor vida
l'ai eu en joi e totz temps la-i aurai.

L'illustration du f. 68^r représente un homme habillé en guerrier, armé d'une épée et doté d'un écu, qui fait face à un groupe de quatre hommes armés, dont l'un le frappe d'un coup de lance à la hauteur de l'épaule; encore une fois il y a une correspondance évidente avec la similitude de la chanson BEdT 30.23, 6-8:

mas, si cum cel qu'es nafratz per morir,
sap que mortz es e pero si-s combat,
vos clam merce ab cor desesperat.

Finalement, au f. 69^r on voit un homme couché dans son lit, la tête couverte d'un drap et l'air souffrant, qui s'adapte bien à illustrer la similitude de la chanson BEdT 30.19, 19-20:

que-l malautes, quan si plaing,
si no-il val, si se refraing.

Il est plus difficile d'interpréter le sens de l'autre image qui a été dessinée dans le côté droit de la marge inférieure du même f. 69^r, qui représente la figure d'un

35 Il s'agit des chansons BEdT 30.3, 30.4, 30.17, 30.22, 30.23, 30.15, 30.19, 34.1, 30.1, 30.8, 30.21, 30.13.

36 Meneghetti (note 17), p. 271.

homme assis tenant un livre dans sa main droite, mais il semble en tout cas évident que les images du chansonnier N illustrent l'une des caractéristiques principales de l'identité poétique d'Arnaut de Maroill.

Comme nous l'avons dit, le corpus d'Arnaut de Maroill du chansonnier N comprend deux chansons d'attribution contestée. La chanson BEdT 34.1 est attribuée à Arnaut de Tintignac par les mss. IKA²d, mais ces témoins appartiennent à la même famille et ont dans leur ensemble un poids stématique égal à celui de N. La chanson BEdT 305.4 par contre est attribuée au Monge de Montaudon par un grand nombre de manuscrits appartenant à des familles différentes (ABCDGIKRTUa²f). L'éditeur Johnston accueille dans le corpus d'Arnaut la première chanson et écarte la seconde, et en effet les critères stématiques nous confirment que la chanson BEdT 305.4 n'est certainement pas l'œuvre d'Arnaut de Maroill. Pourquoi donc a-t-elle été insérée dans son corpus par le compilateur du chansonnier N ? Pour expliquer ce type de fausses attributions, surtout lorsqu'elles concernent des textes qui se trouvent dans une position liminaire à l'intérieur de la section d'un troubadour, on évoque d'habitude les accidents inévitables de la transmission des textes et de la réorganisation du matériel qui doit confluer dans une anthologie,³⁷ mais dans ce cas il y a peut-être une autre explication. La chanson commence en effet avec une similitude (*Aissi cum selh qu'om men'al jutjament*), comme cinq textes d'Arnaut,³⁸ et contient des formules et des thèmes qui sont typiques du troubadour périgourdin. Dans certains cas, il s'agit d'éléments peu significatifs, comme la reprise de l'expression commune *clamar merce* en connexion avec la formule *non aus* typique d'Arnaut de Maroill,³⁹ mais d'autres correspondances semblent plus intéressantes. Les vv. 35–36 de la chanson du Monge (*E paratges no y des ren ni tolgues, / pus fin'amors se metri'en amdos*) proposent la même opposition entre *paratge* et *amor* qu'on trouve par exemple dans la chanson BEdT 30.8, 27–28: *Mas enaisso:m conort e m'afortis / que paratges es vas Amor aclis*. Les vv. 17–18 (*E quar n'aus dir en manhs rixx luecs grans bes: / ve-us tot lo tort, dona, qu'ieu ai ves vos*) unissent l'expression typique *non aus* à l'expression utilisée par Arnaut pour exprimer le thème du «tort d'aimer», qu'on peut trouver dans la chanson BEdT 30.23, 32: *ve-us tot lo tort en que m'avetz trobat*. Finalement, l'expression utilisée par le Monge aux vv. 41–42 pour stigmatiser l'infidélité amoureuse (*E sapchatz ben qui en dos luecs s'enten / res non es meins de nesci voluntos*) est une reprise identique d'une formule de la chanson BEdT 30.4, 34–35: *c'al mieu albir, qui en dos luocs s'enten, / a chascun es enganaire e mentire*, qui ne se trouve dans aucun autre texte des troubadours.

37 Voir Avelle (note 19), p. 68 et Pulsoni, Carlo, *Repertorio delle attribuzioni discordanti nella lirica trovadorica*, Modena 2001, pp. 14–22.

38 Il s'agit des chansons BEdT 30.3, 30.4, 30.5, 30.6, 30.22.

39 Voir BEdT 305.4, 8: *Don no:m val dregz ni l'aus clamar merces* et BEdT 30.19, 8: *ni l'aus clamar merce*. Il est toutefois intéressant de remarquer que la reprise a lieu au même vers et que le vers hexasyllabique d'Arnaut constitue le deuxième hémistiche du décasyllabe du Monge.

Il est évident que dans la chanson BEdT 305.4 le Monge de Montaudon veut imiter Arnaut de Maroill et lui rendre un hommage poétique. Comme nous l'avons vu, le lien littéraire entre le Monge et Arnaut se manifeste aussi dans la citation que le troubadour de Montaudon fait du périgourdin dans sa galerie satyrique des troubadours. La présence de quelques traits de la personnalité poétique d'Arnaut a évidemment emmené le compilateur du chansonnier N à intégrer ce texte dans son corpus.

On retrouve la même dynamique dans le chansonnier C, qui introduit au début du corpus des lyriques attribuées à Arnaut de Maroill la chanson BEdT 375.20 qu'il faut en réalité attribuer à Pons de Chaptol.⁴⁰ Dans ce cas aussi, on voit que ce texte commence avec une similitude (*Si com sellui c'a pro de valedors*) et contient des références évidentes à l'œuvre d'Arnaut qui arrivent jusqu'à la reprise identique de quelques vers.⁴¹

Il est donc clair que pour certains chansonniers la rubrique <Arnaut de Maroill> ne regroupe pas seulement des textes écrits par Arnaut de Maroill, mais aussi des textes écrits à la manière d'Arnaut de Maroill, c'est-à-dire des textes qui contiennent quelques éléments de son identité poétique.

Le dépistage des fausses attributions est assez facile lorsqu'il s'agit de textes d'attestation plurielle dont l'attribution à Arnaut de Maroill est contredite par les autres familles de chansonniers, mais comment doit-on considérer les textes qui sont attestés seulement par les manuscrits qui manifestent cette tendance à privilégier l'identité poétique sur l'individualité de l'auteur et pour lesquels on ne dispose d'aucune attribution alternative ? C'est le cas de la seconde partie du corpus du chansonnier C, celle qui dérive d'une source représentée par le seul C ou par quelques témoins du groupe <languedocien>.

40 L'attribution à Arnaut se trouve seulement dans les mss. CMR, qui font partie de la même famille, tandis que les mss. ABDD^cGIKOPRSS^{PT}U^bb²f partagent l'attribution à Pons de Chaptol. Il sera utile de rappeler que la chanson BEdT 375.20 est attribuée à Pons de Chaptol également dans la *razo* 375.B.B et qu'une attribution alternative à Pons se trouve aussi dans la table initiale du même chansonnier C.

41 Voir par exemple BEdT 375.20, 25 : *Bella domna, vailla-m vostre socors* et BEdT 30.17, 8 : *E doncs, domna, vailla-m vostre secors*; BEdT 375.20, 33-35 : *Vostre bel oill, vostra fresca colors, / vostre rics pretz, vostra fina beutatz / me fan aver de vos plus dur solatz* et BEdT 30.23, 33-35 : *Vostre beill buoill, vostra fresca colors, / e-il doutz semblan plazen que-m sabetz faire / vos mi fan tant desirar e voler*. La reprise formulaire entre BEdT 375.20, 38 : *Franc e joios, amoros e plazen* et BEdT 30.15, 28-29 : *Tant que-l vostres cors gens, / amoros e plazens* peut paraître moins significative, mais en réalité la formule *amoros e plazens* se trouve en prévalence chez des troubadours qui ont un lien littéraire avec Arnaut de Maroill; voir Aimeric de Peguilhan BEdT 10.27, 33; Albertet BEdT 16.15a, 33; Elias de Barjols BEdT 132.10, 46; Gaucelm Faidit BEdT 167.57, 5; Guilhem de Durfort BEdT 214.1, 23; Guilhem de la Tor BEdT 236.6, 38; Pons de Chaptol BEdT 375.20, 38; Rigaut de Berbezilh BEdT 421.6, 9.

L'approximation métrique et linguistique, ainsi que la pauvreté et la banalité du style nous empêchent d'attribuer certains de ces textes à Arnaut de Maroill.⁴² Dans d'autres cas, par contre, l'attribution à Arnaut est tout à fait possible et parfois même vraisemblable. Tous ces textes, en tout cas, semblent partager quelques-uns des traits typiques de l'identité poétique du troubadour périgourdin.

Parmi les *unica* du ms. C, prenons par exemple la chanson BEdT 30.11. La forme *avilis* du v. 8 se trouve seulement une autre fois dans un texte authentique d'Arnaut de Maroill (BEdT 30.8, 41, mais voir *avelitz* dans Bernart Marti BEdT 63.5, 14); l'expression du v. 22 (*la genser dona qu'ieu anc vis*) est banale mais typique d'Arnaut;⁴³ l'image de l'insomnie de l'amant, qui se retourne dans son lit (vv. 41–42: *la nueg el lieg vir e torney, / e-l jorn trassalh et esglai*), fait partie du thème du rêve amoureux typique d'Arnaut.⁴⁴ D'autres expressions, par contre, semblent constituer une réélaboration des idées d'Arnaut, parfois avec un véritable renversement du sens. Les vv. 14–15 (*Mai manhtas vetz tals s'enriquis / que pueys es duptos que sordey*) semblent renverser polémiquement une des idées favorites du troubadour périgourdin à propos de la possibilité d'un homme pauvre d'obtenir plus que sa condition ne lui permettrait (voir en particulier BEdT 30.22, 23–24: *qu'en ricas cortz ai vist maintas sazoz / paubr'enriquir e recebre gens dos*), tandis que les vv. 55–56 (*e no sabran ja duy ni trey / quals es selha que m'a conquis*) semblent contredire d'autres affirmations similaires d'Arnaut (voir par exemple BEdT 30.16, 10–11: *que res no-l sap mas quant ieu et Amors / ni vos eyssa [...]* et BEdT 30.17, 22–24: *Domna, nos trei, vos et ieu et Amors, / sabem tuch sol ses auτρα guirentia / cals fo-l covens [...]*). Comment est-il possible, dans un cas pareil, de déterminer s'il s'agit d'un texte authentique d'Arnaut ou d'une imitation savante ?

Dans le cas de la chanson BEdT 30.2, le schéma métrique (8ababccd) nous avertit immédiatement que nous sommes en présence d'un hommage à Jaufre Rudel, puisqu'il s'agit de la même structure utilisée dans la chanson la plus connue du troubadour de Blaye, celle de l'*amor de lonh* (BEdT 262.2). Et si certaines expressions nous renvoient aux idées préférées d'Arnaut de Maroill, la quatrième strophe semble reprendre de manière assez banale précisément le thème de l'amour de loin typique de Jaufre Rudel, une banalité qui n'est pas typique de notre troubadour.

Pour constater les affinités linguistiques avec d'autres chansons attribuées à Arnaut de Maroill, il suffit de se référer à la deuxième strophe (vv. 8–14):

42 C'est le cas par exemple des chansons BEdT 30.7, 30.12 et 30.18; les trois textes présentent des problèmes textuels, adoptent des schémas métriques banals et foisonnent de rimes identiques. Tous ces textes contiennent en tout cas quelques formules et thèmes typiques d'Arnaut de Maroill, ce qui peut expliquer la fausse attribution du compilateur du chansonnier C.

43 Voir BEdT 30.16, 23 et 33; 30.17, 11 et 17; 30.24, 23; 30.26, 36.

44 Voir BEdT 30.4, 18–19: *anz en durmen me vir maintas sazoz, / qu'eu joc e ri ab vos e-n sui jauzire.*

Ges **no l'aus** mostrar ma dolor,
 estiers adhorar; quan s'eschai
 qu'ieu la vei, li dic a **temor**
 semblans per que sap be cum vai,
 e s'ieu en re mensprenc el dir,
sobretemers me fai falhir
 que fai humilhiz los plus espertz.

La combinaison entre la formule *non ausar* et le substantif déverbal préfixé *sobretemers* se retrouve dans un autre texte d'Arnaut, la chanson BEdT 30.16, 11-12: *ni vos eyssa, tan gran sobretemors / m'o tol ades que no us aus far parvens*, et la forme *sobretemer/sobretemor* est d'ailleurs assez rare chez les troubadours.⁴⁵ Les vv. 22-23: *Tot ades soplei et azor / al país on ma don'estai* retentissent dans la chanson d'Arnaut BEdT 30.22, 25-26: *Ves lo país, pros dompna isserinda, / repaus mos huolls on vostre cors estai*, mais évoquent de manière évidente l'idée préférée de Jaufrè Rudel. Pour comprendre pourquoi l'imitation de Rudel semble suspecte, il faudra se référer à toute la strophe en question de la chanson BEdT 30.2 (vv. 22-28) et la comparer aux vv. 17-18 et 25-29 de la chanson BEdT 262.4 de Jaufrè Rudel:

BEdT 30.2, 22-28:
 Tot ades soplei et azor
 al país on ma don'estai;
 e'n tenria neis per senhor
 un pastor que vengues de lai.
 Empero negus no's cossir,
 que'l castelhs, on se fai servir,
 ja sia per me descubertz

BEdT 262.4, 17-18 et 25-29:
 Luenh es lo castelhs e la tors
 on elha jai e sos maritz [...]
 Totz los vezis apel senhors
 del renh on sos jois fo noiritz,
 e crei que'm sia grans honors
 quar ieu dels plus envilanitz
 cug que sion cortes lejau.

Non seulement les deux textes partagent la référence aux *castelhs* ainsi que l'évocation du pays lointain dans lequel la dame habite, mais ils adoptent la même image pour exalter le statut spécial de la dame et de son pays: même le plus pauvre des

45 On la trouve dans Gaucelm Faidit BEdT 167.44a, 21 et Guiraut d'Espagne BEdT 244.15, 45, tandis que la variante *sobretemensa* est attestée dans Aimeric de Belenoi BEdT 9.17, 26 et dans la chanson anonyme BEdT 461.70, 63. Il ne sera pas inutile de rappeler que la formation de nouveaux mots à l'aide du préfixe *sobre* est un procédé particulièrement utilisé par Arnaut Daniel; voir par exemple l'incipit de la chanson BEdT 29.18, 1-2: *Sols soi que sai lo sobrafan que'm sorz / al cor, d'amor sofren per sobramar* et les observations de Perugi dans Arnaut Daniel, Canzoni, éd. par Perugi, Maurizio, Firenze 2015, p. XXI.

habitants pourrait être considéré un *senhor* pour le seul fait d'habiter dans la terre d'une dame pareille. Une imitation de ce type n'est pas habituelle dans la production d'Arnaut de Maroill.

Les doutes à propos de l'attribution à Arnaut de ces deux chansons sont d'ailleurs renforcés par le fait que les *senhals Na Ses Merce* et *Ben S'Eschai* ne sont pas utilisés ailleurs par le troubadour périgourdin.

On peut finalement prendre un troisième exemple tiré du groupe de la « tradition languedocienne », la chanson BEdT 30.26. Dans ce cas aussi, le schéma métrique, auquel on peut ajouter la rétrogradation des rimes, nous dit qu'on est en présence d'un hommage à Arnaut Daniel, qui se sert quatre fois de ce schéma, y compris dans un de ses textes les plus connus, la chanson BEdT 29.18 « Sols soi que sai lo sobrafan que-m sorz ». ⁴⁶ En effet, cette pièce est un joli mélange d'expressions typiques d'Arnaut Daniel et des idées préférées d'Arnaut de Maroill. Parmi les formules favorites du périgourdin on peut signaler par exemple l'inévitable formule *non ausar* aux vv. 20–21 : *capduelhs e caps, per qu'ieu dire non aus / que ja-m denhetz penre per servidor*, mais aussi le thème du « doux échec » aux vv. 16–17 : *lo dezirier am mais de vos e vuelh / qu'aver d'autra tot quan de vos dezir*, traité de manière presque identique dans la chanson BEdT 30.22, 19–20 : *mais am de vos lo talen e-l desir / que d'austr' aver tot so c'a drut s'escha*. On peut ajouter d'autres correspondances mineures aux vv. 23–25 : *vos prec que ges, si-m complanc, no m'azir / vostra valors, quar tan m'es el cor pres / qu'ades soplei lai on vos es, pros domna* ; l'expression *no m'azir* se retrouve dans BEdT 30.15, 30 : *si no-m vol, no m'azir*, tandis que la formule *ades soplei* est reprise dans BEdT 30.2, 22 : *Tot ades soplei et azor*. Au v. 26, on trouve une définition hyperbolique de la dame dont j'ai déjà parlé (*Domna genser que anz el mon nasques*) qui revient par exemple dans BEdT 30.21, 25 : *la gensser c'anc nasques*. Le v. 14 : *qu'Amors o vol que ten de mi las claus* unit deux expressions qui peuvent être repérées ailleurs dans le corpus d'Arnaut, notamment dans les chansons BEdT 30.22, 35 (*c'Amors o vol, ves cui no-m puosc gandar*) et BEdT 30.14, 57 (*qu'a d'entier pretz e de fin joy las claus*), mais l'idée de la clef est reprise probablement de la chanson BEdT 29.9 (v. 9 : *Amors es de pretz la claus*⁴⁷). De même, la formule du v. 38 : *per qu'ieu no puesc mon cor virar alhor* est reprise dans BEdT 30.6, 46–47 : *quel cor hi ai pausat / si qu'eu nol vir aillor*, mais se trouve également dans Arnaut Daniel BEdT 29.12, 12 : *non ai poder ni cor que-m vir aillors*.

Ces liens entre les deux Arnaut, représentants de deux styles diamétralement opposés, peuvent légitimement paraître suspects, mais en réalité les contacts entre

⁴⁶ Les autres chansons d'Arnaut Daniel avec le même schéma sont BEdT 29.3, 29.4 et 29.10.

⁴⁷ C'est le texte de toutes les éditions sauf celles de Perugi, qui adopte la leçon *l'aclus*. Une expression similaire se trouve dans Giraut de Borneil BEdT 242.67, 48–49 : *Car saj que-ns es guitz e paire / de pretz, e tenetz las claus*.

ces deux troubadours, qui sont d'ailleurs parfaitement contemporains, sont plus nombreux qu'on ne le croit.⁴⁸

V. *Ieu sui Arnaut* : un nom, deux identités

L'évocation d'Arnaut Daniel nous amène inévitablement à Dante, et en particulier au chant 26 du «Purgatoire» dans lequel Guido Guinizzelli présente un troubadour qui prend la parole dans sa langue maternelle. Le passage est très connu et je ne reprendrai pas les détails des innombrables commentaires critiques.⁴⁹ Je rappellerai seulement que le troubadour a été identifié avec Arnaut Daniel surtout pour deux raisons : l'autoprésentation du personnage au v. 142 (*Ieu sui Arnaut, que plor e vau cantan*), qui rappelle un vers du même troubadour (BEDT 29.10, 43 : *Eu sui Arnautz, qu'amas l'aura*) et l'importance attribuée à Arnaut Daniel dans la réflexion du «De vulgari eloquentia». Mais en général, les vers occitans de Dante ne correspondent pas au style de l'inventeur de la sextine, au point qu'on a pu dire qu'il s'agirait d'un «compendio del più alto sapere trobadorico». ⁵⁰ Parmi les correspondances qui ont été signalées avec les vers d'autres troubadours, il y en a deux qui méritent d'être rappelées : le v. 140 de Dante (*Tant m'abellis vostre cortes deman*) a été rapproché à l'incipit de la chansons BEDT 155.22 de Folquet de Marselha (*Tant m'abellis l'amoros pessamens*), tandis que les vv. 142–143 rappellent l'incipit de la chanson BEDT 210.9 de Guillem de Berguedan (*Consiros cant e planc e plor*).⁵¹

Je n'ai aucune intention de contester ces rapprochements, qui se fondent dans la plupart des cas sur des arguments solides, mais j'aimerais évoquer une autre hypothèse que je ne considère pas alternative mais plutôt complémentaire aux précédentes. Paolo Canettieri, dans une contribution publiée en ligne et jamais imprimée, a suggéré que le portrait dressé par Guido Guinizzelli ainsi que le style des vers occitans de la «Comédie» s'adaptent beaucoup mieux à Arnaut de Maroill, en appuyant son hypothèse sur quelques affinités textuelles avec l'œuvre

48 Voir par exemple BEDT 30.5, 9 : *qu'us deziriers, qu'ins en mon cor s'abranda* et BEDT 29.2, 28 : *lo cors m'abranda* (presque toutes les rimes en *-anda* de la chanson BEDT 30.9 se trouvent aussi dans BEDT 29.2) ; l'expression *ferm voler* est dans BEDT 30.8, 29 et 30.21, 13 (on peut ajouter également *ferma voluntat* de BEDT 30.24, 3), mais aussi dans BEDT 29.14, 1 et BEDT 29.17, 18 et 36.

49 Je me limiterai à signaler la contribution de Perugi, Maurizio, Arnaut Daniel in Dante, dans : Studi danteschi 51 (1978), pp. 59–152. Il ne s'agit pas de l'intervention la plus récente sur ce sujet, mais c'est sans doute la plus pertinente au discours qui nous intéresse ici.

50 Contini, Gianfranco, Premessa a un'edizione di Arnaut Daniel, dans : Id., Varianti e altra linguistica, Torino 1970, pp. 311–317, voir 315.

51 La première correspondance a été signalée d'abord par Renier, Rodolfo, Sui brani in lingua d'oc del «Dittamondo» e della «Leandreride», dans : Giornale storico della letteratura italiana 25 (1895), pp. 311–337, voir 316, n. 1 ; pour la deuxième voir Perugi (note 49), pp. 127–132.

du périgourdin.⁵² Je renvoie à la contribution de Canettieri pour les détails, et je me limite à signaler les correspondances les plus significatives, à partir des vers déjà analysés. L'expression *tant m'abelis*, en effet, est aussi l'incipit d'un des *salutz* d'Arnaut de Maroill (BEDT 30.IV, 1–2: *Tant m'abellis e·m platz / iovens e amistatz*)⁵³ et se retrouve dans deux de ses chansons lyriques;⁵⁴ l'image de l'auteur qui pleure et chante en même temps n'a pas seulement une correspondance dans une chanson d'Arnaut (BEDT 30.I7, 4: *com plus mi duelh, ieu chan e m'esbaudei*), mais devait être considérée à tel point représentative du style du troubadour que le Monge de Montaudon l'a utilisée dans sa galerie satyrique.⁵⁵ D'autres rapprochements entre les vers de Dante et l'œuvre d'Arnaut de Maroill peuvent être ajoutés: le *cortes deman* du v. 140 trouve une correspondance avec BEDT 30.I5, 52–53: *on plus aug demandar / cortes faitz avinens*, même si dans un contexte différent; la connexion entre le verbe *vezer* et l'état d'âme *consiros* du v. 143 est présente aussi dans la chanson BEDT 30.4, 3–4: *de nuilla ren, pois vos vi, mas de vos, / ai ieu estat, dompna, tant cossiros*; le lien entre *esper* et *joi* au v. 144 se trouve aussi dans la chanson BEDT 30.21, 12: *En joi ai mon esper*.

Je ne veux pas insinuer que le troubadour qui prend la parole dans la «Comédie» serait Arnaut de Maroill. Cela me paraît franchement invraisemblable, compte tenu de ce que nous savons à partir des autres œuvres de Dante, dans lesquelles Arnaut Daniel est toujours évoqué comme une référence importante alors qu'on ne fait jamais mention d'Arnaut de Maroill.⁵⁶ Mais c'est un fait que dans la «Comédie» Arnaut Daniel parle comme Arnaut de Maroill, au point que seulement deux

52 Canettieri, Paolo, Un episodio della ricezione di «Purgatorio» xxvi: la «Leandreride» di Giovanni Girolamo Nadal, dans: *Anticomoderno* 2 (1996), pp. 179–200, et les objections de Gresti, Paolo, Dante e i trovatori: qualche riflessione, dans: *Il centro e il cerchio. Convegno dantesco*, Brescia, Università Cattolica, 30–31 octobre 2009, éd. par Cappelletti, Cristina, Pisa/Roma 2011, pp. 175–190, voir 182–184. Canettieri nous rappelle que la «Leandreride», un poème évidemment inspiré par le culte de Dante, met en scène le poète florentin pour présenter une galerie des poètes les plus importants. Au moment d'introduire les troubadours occitans, Dante cède la parole à Arnaut de Maroill (voir Giovanni Girolamo Nadal, *Leandreride*, éd. par Lippi, Emilio, Padova 1996, IV, viii, 1–10). L'identité structurelle du passage de la «Leandreride» et de celui du «Purgatoire» ne laisse pas de doutes sur l'interprétation que Nadal donne des vers de Dante.

53 La production de textes non lyriques de la part d'Arnaut de Maroill pourrait d'ailleurs justifier la référence aux *prose di romanzi* au v. 118 de Dante. Canettieri ajoute que la phrase de la *vida* d'Arnaut *cantava ben e lesia romans* se réfère probablement à l'exécution orale de ses œuvres lyriques et non lyriques.

54 Voir BEDT 30.9, 16: *qu'el mon ren tant no m'abelis* et BEDT 30.I8, 1: *Lo gens temps m'abelis e·m platz*.

55 Voir BEDT 305.16, 55–60: *E·l noves, Arnaut de Maruelh, / qu'ades la vey d'avol escuelh; / e si dons no n'a chauximen, / e fai o mal quar non l'acuelh, / qu'ades clamon merce sey huelh; / on plus canta l'aigua·n dissen*.

56 On peut ajouter que les attributions à Arnaut Daniel des chansons citées par Dante sont toujours correctes.

des commentateurs anciens prennent le risque d'identifier de manière explicite le troubadour;⁵⁷ les autres parlent d'un Arnaut troubadour ou de manière générique d'un poète provençal.⁵⁸

Je veux seulement suggérer que Dante pourrait avoir consciemment mélangé les identités poétiques de deux troubadours homonymes pour rendre au mieux l'idée d'un Arnaut Daniel pénitent, en confirmant ainsi la tendance à séparer l'identité historique et l'identité poétique des auteurs que j'ai mise en évidence chez les compilateurs de quelques chansonniers médiévaux. La tradition manuscrite occitane n'offre aucune justification à l'hypothèse d'une confusion involontaire: les deux troubadours sont toujours clairement identifiés et leurs sections sont nettement séparées.⁵⁹ Par contre, il n'est pas inutile de rappeler que dans deux chansonniers occitans, le ms. E et le ms. c, les sections des deux Arnaut se suivent, et le ms. c en particulier, dans lequel Arnaut de Maroill précède Arnaut Daniel, appartient à la famille à laquelle on relie le chansonnier que Dante aurait consulté.⁶⁰ Il est donc possible que cette opération lui ait été suggérée par la gestion des identités poétiques de la part des compilateurs des chansonniers. Dans la <Comédie>, en effet, on voit encore une fois qu'un nom ne suffit pas à identifier un auteur.

VI. Conclusions

À la fin de mon analyse, je voudrais revenir au thème qui constitue le titre de ce volume, celui du rapport entre l'auteur et la matérialité des recueils manuscrits. Les quelques phrases conclusives extrêmement synthétiques que je présente ici sont le résultat de l'examen d'un cas spécifique, celui de la tradition de l'œuvre lyrique du troubadour Arnaut de Maroill. Mais même ce point de vue très partiel nous permet d'avoir un accès privilégié à une période dans laquelle la figure de l'auteur littéraire n'a pas encore acquis son statut moderne, mais est en train de se constituer dans les traits les plus significatifs.

L'auteur dans la lyrique occitane est sans doute quelqu'un qui a une identité: un nom, certes, mais surtout une personnalité poétique, caractérisée par des traits métriques, stylistiques, linguistiques et rhétoriques bien définis. Dans les chansonniers des troubadours, cette identité risque de compter plus que l'individu, et les compilateurs se servent du nom de l'auteur pour unir ou séparer les textes

57 Il s'agit de Pietro Alighieri et de Benvenuto da Imola.

58 Sur l'exception de la <Leandreride>, qui identifie clairement le troubadour qui prend la parole dans le <Purgatoire> avec Arnaut de Maroill, voir la note 52.

59 Seule la chanson BEdT 29.15 présente des attributions discordantes qui concernent les deux Arnaut: le ms. A l'attribue à Giraut de Borneil, les mss. DHIK à Arnaut Daniel et les mss. CR proposent une attribution improbable à Arnaut de Maroill.

60 Voir Santangelo, Salvatore, *Dante e i trovatori provenzali*, Catania 1959², pp. 61–86.

selon des critères qui ne coïncident pas forcément avec les critères modernes d'auctorialité, mais se fondent plutôt sur une interprétation contextuelle des traits identitaires.

Pour cette raison, le nom d'un auteur doté d'une identité poétique particulièrement marquée peut attirer des textes d'un autre auteur moins caractérisé, surtout dans certains chansonniers dont le compilateur est sensible aux questions stylistiques.

Une confirmation de la fluidité et de la séparation entre l'identité poétique et l'individualité de l'auteur pourrait nous venir de Dante. Pour construire le portrait et le discours du troubadour Arnaut Daniel dans le chant 26 du «Purgatoire», le florentin pourrait avoir adopté l'attitude de certains compilateurs de chansonniers médiévaux en mélangeant les identités poétiques de deux troubadours homonymes, pour attribuer à son personnage les caractéristiques stylistiques d'Arnaut de Maroill.

Les poésies de Peire Catala, troubadour avignonnais du XIII^e siècle

*Anna Alberni (Barcelona)**

Peire Catala est un poète quasi méconnu : en 1918, Giulio Bertoni l'avait baptisé « l'oscuro Peire Catala », et la situation n'a guère changé depuis.¹ Publiés et étudiés par Césaire Fabre en 1922, les poèmes de ce troubadour n'ont jamais été édités critiquement.² Le travail de Fabre, avec son dilettantisme un peu pittoresque, est tout de même d'envergure. Il s'agit en effet d'un long article publié en trois parties dans « *The Romanic Review* », né à la suite du fait que Bertoni, en réfutant l'attribution à Peire Cardenal d'une poésie précédemment publiée par Fabre, « *Si tots temps vols viure valents e pros* » (BEDT 335.51a), proposait d'en attribuer la paternité à l'inconnu Peire Catala.³ À vrai dire, Bertoni avait fait le nom de Peire Catala sans grande conviction. Et Jaume Massó i Torrents avait tout de suite réfuté l'attribution pour des raisons paléographiques.⁴ Mais piqué au vif par le défi, Fabre entreprit

* Institució Catalana de Recerca i Estudis Avançats (ICREA).

1 Bertoni, Giulio, compte rendu de Massó i Torrents, Jaume, *Bibliografia dels antics poetes catalans*, dans : *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans* 5 (1913-1914), pp. 3-276, dans : *Archivum Romanicum* 2 (1918), pp. 400-403.

2 Fabre, Césaire, Deux poèmes de Peire Cathala, dans : *The Romanic Review* 13 (1922), pp. 1-17, 214-227, 359-373. Plus récemment, mais sans prendre en compte l'édition de Fabre, Bohigas, Pere, *Lírica trobadoresca del segle xv. Joan Basset i altres poetes inèdits del Cançoner Vega-Aguiló*, Barcelona 1988, pp. 95-100, a publié les deux chansons de Peire Catala.

3 Fabre, Césaire, Un poème inédit de Peyre Cardinal : *Si tots temps vols viure valents e pros*, dans : *The Romanic Review* 11 (1920), pp. 195-222. Comme il l'explique dans son article, Fabre avait publié le poème pour la première fois en 1917, sans commentaire ni notes, dans un album d'honneur dédiée par le Félibrige au maréchal Joffre, vainqueur de la Bataille de la Marne lors de la Première Guerre Mondiale. Le poème, ajouté par une seconde main à la fin du ms. Barcelona, Biblioteca de Catalunya, no. 8, f. 118^{rv}, dans une section où figurent aussi « *Lo bell guardacors* » de Ramon de Cornet (BdPP 558.27) et un poème « *en laor de virtuts* » de Jaume Rovira (Rao 156.1), est considéré apocryphe par Schulze-Busacker, Elizabeth, *Si tots temps vols viure valens e pros* (P.-C. 335,51a), dans : *Convergences médiévales. Épopée, lyrique, roman. Mélanges offerts à Madeleine Tyssens*, éd. par Henrard, Nadine et alii, Bruxelles 2001, pp. 441-457, et par Vatteroni, Sergio, *Un sirventese catalano-occitano falsamente attribuito a Peire Cardenal*, dans : *SMV* 48 (2002), pp. 203-227. Selon Vatteroni, les raisons les plus convaincantes pour retirer la paternité du texte à Peire Cardenal sont d'ordre linguistique. Le poème reste donc dans l'anonymat.

4 Massó i Torrents, Jaume, compte rendu, dans : *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans* 6 (1915-1920), p. 902.

la tâche de clarifier l'identité du poète et d'en faire connaître les deux chansons conservées dans deux recueils catalans tardifs qui venaient d'être découverts. Le cas est un exemple intéressant des difficultés que l'on doit aborder si l'on veut démêler la stratification des sources et des traditions d'écriture qui se superposent dans les manuscrits, ainsi que les problèmes d'« autorité » et d'« autorialité » posés par certains textes difficiles à ancrer dans l'histoire littéraire.

Les deux textes attribués à Peire Catala, « Axi com cell qui de tot s'abandona » (BEDT 336a.1) et « Mos cors de mor languen mays mort non es » (BEDT 336a.2), sont transmis par un chansonnier catalan du xv^e siècle, le « Cançoner Vega-Aguiló » (Barcelona, Biblioteca de Catalunya, no. 7–8, ff. 41^r–42^v [H = ci-après abrégé VeAg]). Toutefois, à cause d'une tache d'humidité qui a effacé le bout de toutes les pages du manuscrit, le nom du troubadour et les premiers vers des deux poèmes sont à peine lisibles sans la lampe aux rayons ultraviolets.⁵ La chanson « Mos cors de mor languen mays mort non es » (BEDT 336a.2) se trouve aussi dans un autre manuscrit catalan de la deuxième moitié du xiv^e siècle, le « Cançoner Aguiló » (Palma de Majorque, Societat Arqueològica Lul·liana, no. 4 [E]), ou elle est attribuée à Peire Vidal.⁶ En plus, la première cobla de BEDT 336a.1 est citée dans le célèbre centon de Pere Torroella, « Tant mon voler s'és dat a amors » (Rao 180.28), comme nous allons le voir.

Dans les années 20 du siècle dernier, l'identité de Peire Catala a fait l'objet d'une petite discussion académique. Alors que son premier éditeur, Césaire Fabre, avait avancé des arguments fondés sur l'étude des sources d'archives, en raison desquelles Peire pouvait être considéré comme un troubadour de la première moitié du xiii^e siècle, celui qui l'avait « découvert », Jaume Massó i Torrents, insistait à vouloir y reconnaître un représentant de l'école poétique toulousaine du xiv^e siècle, et il en rapprochait l'œuvre de l'ambiance de l'Académie des Jeux Floraux.⁷ À son tour, dans son ouvrage de récapitulation sur la lyrique des troubadours, Alfred Jeanroy reprit sans autre les arguments de Massó i Torrents, bien que la position de ce dernier fusse basée sur des impressions plutôt que sur des données.⁸ Pour sa part,

5 Pour une description du chansonnier, voir Alberni, Anna, « Intavulare ». *Tavole di canzonieri romanzi* (Serie coordinata da Anna Ferrari), I. *Canzonieri provenzali*. 11. Barcelona, Biblioteca de Catalunya, VeAg (7 e 8), Modena 2006.

6 Pour le « Cançoner Aguiló », voir Ensenyat i Pujol, Gabriel, Mas i Vives, Joan, Matas i Alomar, Joana M., *El Cançoner Aguiló*. Edició facsímil, transcripció i comentaris; estudi codicològic d'Antoni Mut Calafell, Palma de Mallorca 2000.

7 Massó i Torrents (note 1); et Id., *L'antiga Escola poètica de Barcelona*, Barcelona 1922. Voir aussi une mise à jour bibliographique, dans : Jaume Massó i Torrents : *La cançó provençal en la poesia catalana cent anys després*, éd. par Simó, Meritxell, Firenze 2012, p. 121, n. 252. Après la publication de Fabre (note 2), Massó a changé d'avis sur l'appartenance du poète à l'école toulousaine, mais il a continué à insister sur la possible catalanité de l'auteur dans son *Repertori de l'Antiga Literatura Catalana*, 1 (La poesia), Barcelona 1932, pp. 334–335.

8 Jeanroy, Alfred, *La poésie lyrique des troubadours*, Genève 1998 (réimpression de l'édition de Toulouse/Paris 1934), p. 405.

en 1917 Joseph Anglade avait publié le texte du < Cançoner Aguiló >, jusqu'alors inconnu, tout en exprimant ses doutes à propos de l'attribution à Peire Vidal de < Mos cors de mor languen mays mort non es > (BEDT 336a.2):⁹

La pièce n'est pas écrite dans la manière de Peire Vidal; il y a ici de la prétention et de la recherche, mais on n'y trouve pas, on n'y sent pas du moins ce je ne sais quoi par où les chansons du poète toulousain se distinguent de celles des autres troubadours. Nous ne croyons donc pas que l'attribution du manuscrit soit exacte.

Comme Fabre lui-même l'explique, la perspicacité d'Anglade a eu sa récompense. Quand en 1921 Fabre lui communique le texte du poème tel qu'on le lit dans VeAg (que Massó venait de lui faire connaître), le savant occitaniste répond visiblement satisfait: « Oui, j'ai publié la pièce en question que M. Massó voulait attribuer à P. Vidal, mais qui évidemment n'était pas de sa façon ». Et il ajoute que c'est dommage, d'ailleurs, « car elle est d'un poète un peu prétentieux et recherché, mais d'un vrai poète ». ¹⁰ Mais comment rationaliser « ce je ne sais quoi par où les chansons du poète toulousain se distinguent de celles des autres troubadours » selon Anglade? Quels seraient, s'il y en a, les traits distinctifs de la poésie de Peire Catala? Est-il vraiment possible de démêler les enjeux posés par certains textes lorsque leur auteur n'est qu'un nom transcrit dans la rubrique < opaque > d'un chansonnier ou repéré dans une charte des archives (où il est d'ailleurs hanté par le doute de l'homonymie), et plus encore, lorsque ces textes font partie d'une tradition lyrique aussi formelle et codifiée que celle des troubadours? Les attributions discordantes de < Si tots temps vols viure valents e pros > (BEDT 335.51a) et de < Axi com cell qui de tot s'abandona > (BEDT 336a.1) témoignent de cette difficulté. ¹¹

Pour ce qui concerne le profil biographique de Peire Catala, Saverio Guida a proposé d'identifier le poète avec un *Petrus Catalanus* documentée à Avignon au XIII^e siècle, entre 1230 et 1255, en confirmant à cet égard la vieille thèse de Fabre. ¹² Cependant, de nombreuses questions subsistent quant à l'identification biographique du poète, comme l'a montré Monica Calzolari. ¹³

9 Anglade, Joseph, Publications récentes sur les troubadours de Toulouse, dans: Bulletin de la Société archéologique du Midi de la France 45 (novembre 1915–juillet 1917), pp. 195–240, voir 218–223.

10 Fabre (note 2), pp. 2–3.

11 En fait, BEDT 336a.1 avait été classé comme BdT 364.6a sur la base de son attribution erronée à Peire Vidal. Voir Frank, István, Répertoire métrique de la poésie des troubadours, Paris 1953–1957, II, p. 208.

12 Guida, Saverio, Nuovi documenti su alcuni trovatori del XIII secolo, dans: CN 39 (1979), pp. 81–105. Voir aussi Id., Larghi, Gerardo, Dizionario biografico dei trovatori, Modena 2014, pp. 390–391.

13 Calzolari, Monica, Guillem Augier Novella, Bertran del Pojet et Peyre Cathala: un altro caso di intertestualità nella Provenza del XIII secolo, dans: Miscellanea di studi in onore di Aurelio Roncaglia nei 50 anni dalla sua laurea, éd. par Antonelli, Roberto, Modena 1989, I, pp. 257–261.

I. Les manuscrits

Le chansonnier VeAg, copié au cours de la première moitié du xv^e siècle (avant 1424 environ), contient des pièces de troubadours allant du xii^e siècle à la génération des poètes catalans de 1400. L'envergure chronologique de ce grand manuscrit où se côtoient différentes générations d'auteurs et leurs ancêtres, les troubadours, lui confère le statut de monument. Le chansonnier offre un instantané du répertoire poétique qu'appréciait la cour catalane du roi Ferdinand 1^{er} d'Antequera (1412–1416) et celle de son fils Alfonse v le Magnanime (1416–1458) dans les premières années de son règne. La présence des troubadours ne fige pourtant pas la tradition poétique de VeAg dans le passé. Le recueil offre plutôt une palette des tendances poétiques qui se cristallisent et se spécialisent dans l'œuvre des poètes catalans de la seconde moitié du xv^e siècle, avec la pratique de genres poétiques tels que la ballade, la chanson laiée, le lai lyrique ou la danse, adaptés au goût local.¹⁴ Dans le cadre de ce «manuscrit bibliothèque» les deux textes de Peire Catala se trouvent dans une section où des pièces anonymes occitano-catalanes sont mêlées à celles de troubadours tels que Blacasset, Folquet de Marselha, Arnaut Daniel, Bernart de Ventadorn, Guillem de Saint Leidier, Cerverí de Girona et Peire Vidal, bien connus de la part du compilateur à en juger par les rubriques, et à d'autres compositions dépourvues d'attribution ou désignées avec des attributions incorrectes (voir liste ci-dessous). Ces noms se confondent avec les désignations «opaques» d'autres poètes difficiles à identifier comme les mystérieux «Jutge d'Aurena» ou «La Reyna de Mallorques», et avec des textes anonymes comme la belle *alba* «Eras diray ço que us dey dir» (BEdT 461.25a) et les trois chansons à l'arrière-goût apparemment toulousain «Ben fayts perven, amors, que pauch vos costi» (Rao 0.23), «Axi cant es en muntanya deserta» (Rao 0.6) et «Si com per dol ffenix quant es entichs» (Rao 0.139), si nous nous en tenons à cette section du chansonnier, encadrée entre les *corpora*

14 Sur les sections de troubadours de VeAg et le rôle du chansonnier en tant que *recentior* illustre de leur poésie, voir Alberni, Anna, L'última cançó dels trobadors a Catalunya : el cançoner Vega-Aguiló i la tradició manuscrita llenguadociana, dans : La tradizione della lirica nel Medioevo romanzo. Problemi di Filologia formale, éd. par Leonardi, Lino, Firenze 2011, pp. 109–152 ; et Ead., Zinelli, Fabio, La réception des troubadours entre deux langues : le Chansonnier Vega-Aguiló (Barcelona, mss. 7–8), dans : La réception des troubadours en Catalogne, éd. par Cabré, Miriam, Martí, Sadurní et Rossich, Albert, Turnhout, sous presse. Sur VeAg comme témoin de la poésie française hors de France, voir Alberni, Anna, Guillaume de Machaut at the court of Aragon, 1380–1430, dans : Translation and Reception of Fourteenth- and Fifteenth-Century French Literature, éd. par Marfany, Marta et Brownlee, Kevin, dans : Digital Philology: A Journal of Medieval Cultures 7/2 (Fall 2018), pp. 173–190 ; et Ead., Lannutti, Maria Sofia, *Lay ves França*. Les structures formelles de la musique et de la poésie dans la lyrique catalane des origines, dans : Les Noces de Philologie et Musicologie. Textes et musiques du Moyen Âge, éd. par Cazaux-Kowalski, Christelle et alii, Paris 2018, pp. 371–399.

lyriques de Pere March et d'Andreu Febrer (deuxième section <troubadouresque> de VeAg).¹⁵

Tableau 1. Liste des poèmes de la deuxième section de troubadours de VeAg

Poète	BEdT/Rao	Rubrique	<i>Incipit</i>
Blacset	96.11	En Blancacit	<i>Si'm fay amor</i>
FolqMars	155.16	Folquet de Marcelha	<i>Per Deu amors</i>
FolqMars	155.21	Ffolquet de Marcelha	<i>Si tot me suy</i>
UcStCirc	467.40	Jachme Scriva	<i>Tres enamichs</i>
PVid	364.39	[adèsp.]	<i>Bona dompna</i> (fragm.)
PCat	336a.1	Pere Cathala	<i>Axi com cell</i>
PCat	336a.2	Peyres Cathala	<i>Mos cors se mor</i>
Anònim	Rao 0.23	Autra	<i>Ben fayts perven</i>
Anònim	Rao 0.6	Autra	<i>Axi cant es</i>
Anònim	Rao 0.139	Autra	<i>Si com per dol</i>
BnVent	70.1	Autra	<i>Ab joy mou lo verç</i>
JutAur	Bohig 1988	Jutge daurena	<i>A Dieu coman</i>
RMall	Rao 92.1	La Reyna de Mallorques	<i>Ez yeu am tal</i>
Caden	106.13	Esparça	<i>Ja no es hom</i> (fragm.)
UcStCirc	457.26	Nuch de Sent Circh	<i>Nuls homs no sap</i>
Anònim	461.25a	Alba	<i>Eras diray</i>
ArnDan	29.14	Arnau Deniel	<i>Lo ferm voler</i>
BnVent	70.4	Bernat de Ventadorn	<i>Amors e que</i>
GIStLeid	234.7	Guillem de Sant Lesder	<i>Dompna yeu vos son</i>
Anònim	Rao 0.10	Autra	<i>Amors com fayts</i>

15 Pour l'alba <Eras diray ço que us dey dir>, voir Alberni, Anna, Deux albas catalanes anonymes du XIV^e siècle, dans : L'espace lyrique méditerranéen au Moyen Âge. Nouvelles approches, éd. par Billy, Dominique, Clément, François, et Combes, Annie, Toulouse 2006, pp. 265–290. Pour le poème de la Reina de Mallorques, voir Ead., El poemet de la Reina de Mallorques Ez yeu am tal qu'es bo e belh : assaig de reconstrucció textual i mètrica, dans : MR 33 (2009), pp. 93–105. Pour la chanson anonyme <Axi cant es en muntanya deserta>, voir Scarpati, Oriana, La canzone anonima <Axi cant es en muntanya deserta> et il Concistori del Gai Saber, dans : La Catalogna in Europa, l'Europa in Catalogna. Transiti, passaggi, traduzioni, Atti del IX Congresso internazionale dell'Associazione italiana di studi catalani (Venezia, 14–16 febbraio 2008), éd. en ligne par Di Girolamo, Costanzo, Di Luca, Paolo et Scarpati, Oriana, 2008–2009, p. 12.

L'autre manuscrit qui nous a transmis la première poésie de Peire Catala, le «Cançoner Aguiló» (E), est l'un des deux témoins les plus importants de *noves rimades* occitano-catalanes. Il contient toute l'œuvre narrative de Bernat de So (c. 1315–c. 1385) et des frères Jacme (c. 1335–1410) et Pere March (1336/1337–1413), le «Compendi» de Joan de Castelnou, deux pièces anonymes («Fraire de Joi», «Déu d'amor caçador») et la «Faula» de Guillem de Torroella. Dans des feuillets laissés en blanc par le copiste principal, trois pièces lyriques de troubadours ont été ajoutées : un *escondit* anonyme acefale (f. 32^v);¹⁶ la poésie de Pistoleta «Ar agues eu mil marches de fin argen» (BEdT 372.3), copiée comme s'il s'agissait de la prose au f. 66^r – le verso duquel est occupé par le petit fragment de «Flamenca» identifié par Stefano Asperti.¹⁷ Notre chanson «Axi com cell qui de tot s'abandona» (f. 81^v–82^r) suit, attribuée, comme nous l'avons dit, à Peire Vidal dans la rubrique. Le «Cançoner Aguiló» témoigne ainsi de la continuité matérielle entre les *noves rimades* catalanes et la poésie narrative et lyrique des troubadours dans la seconde moitié du xiv^e siècle.¹⁸

Nous disposons également d'un témoin de tradition indirecte de la première *cobla* de «Axi com cell qui de tot s'abandona» (BEdT 336a.1) : dans le centon de Pere Torroella (c. 1420–c. 1492) «Tant mon voler s'és dat a amors» (vv. 657–667), qui est un pastiche en vers de la lyrique catalane la plus appréciée dans la seconde moitié du xv^e siècle, cette *cobla* est attribuée au troubadour Guillem de Bergueda.¹⁹

Finalement, Peire Catala est cité comme l'un des troubadours ayant fait partie d'un «chansonnier» perdu duquel on ne conserve que la trace dans deux feuillets d'un manuscrit fait de notes disperses (València, Col·legi del Patriarca, ms. 627, ff. 3^r–4^v) copié par le prêtre Antoni Codorniu à la commande de l'érudit valencien Gregori Maians (1699–1781). Le contenu de ces deux feuillets a été publié et étudié

16 Édité par Riquer, Martí de, *El escondit provençal y su pervivencia en la lírica románica*, dans : *Butlletí de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona* 24 (1952), pp. 201–224, voir 222.

17 Asperti, Stefano, *Flamenca e dintorni. Considerazioni sui rapporti fra Occitania e Catalogna nel XIV secolo*, dans : *CN* 45, 1–2 (1985), pp. 9–103. Le poème de Pistoleta est précédé de trois décasyllabes qui ne riment pas entre eux ; le fragment de huit vers de «Flamenca» est, lui, suivi de deux octosyllabes qui ne riment ni entre eux ni avec le reste du fragment.

18 Sur le «Cançoner Aguiló» voir Danés, Laia, *La petjada dels trobadors en la narrativa catalana del segle XIV : les noves rimades del Cançoner Aguiló*, dans : *Actes del XVIIIè Col·loqui de l'Associació Internacional de Llengua i Literatura Catalanes* (Bucarest, 2018), Barcelona/București 2021, pp. 206–213.

19 Pere Torroella, *Obra completa, Poesies en català, edició crítica de Rodríguez Risquete*, Francisco, Barcelona 2011, p. 368. Voir aussi une première mise à jour sur les citations de troubadours de «Tant mon voler» dans Avenoz, Gemma, *Poetas catalanes del XV y trovadores. Pere Torroella y el «Perillos tractat»*, dans : *Scène, évolution, sort de la langue et de la littérature d'oc, Actes du Septième Congrès International de l'Association Internationale d'Études Occitans* (Reggio Calabria–Messina, 7–13 juillet 2002), éd. par Castano, Rossana, Guida, Saverio et Latella, Fortunata, Roma 2003, 1, pp. 25–40, voir 28, n. 19 et 20.

par Vicenç Beltran, qui note la présence de Peire Catala, sans doute un poète moins <obscur> au xv^e siècle qu'il ne l'est aujourd'hui.²⁰

II. Les textes

II.1 <Axi com celh qui de tot s'abandona> (BEdT 336a.1)

Comme nous l'avons mentionné plus haut, ce poème a été conservé dans deux témoins tardifs, un manuscrit composite du xiv^e siècle (E) et un chansonnier de la première moitié du xv^e siècle (VeAg). Le manuscrit le plus ancien, E, est l'œuvre d'un copiste qui semble moins <actif> que celui de VeAg qui a une tendance bien connue à l'archaïsme linguistique. En effet, le copiste de VeAg occitanise la graphie des mots, surtout ceux qui font partie du code de l'amour courtois.²¹ Il nous faut néanmoins reconnaître que la <compétence> du copiste de E n'a jamais été étudiée : la prudence s'impose dans ce cas. Comme d'habitude dans les poèmes des troubadours, il est difficile de distinguer entre innovation/erreur et réécriture de copiste, la plupart des variantes étant des adaphories ou des légères variations entre synonymes, sans valeur pour la reconstruction textuelle. Dans la première *cobla*, la seule transmise par plus de deux manuscrits, aucune erreur ne peut être détectée : les rapports généalogiques entre les différents témoins sont donc impossibles à déterminer. Les leçons de E et de VeAg présentent une variation non significative, reflétant avant tout deux moments différents dans la transmission du texte. En revanche, la *cobla* citée dans le poème de Torroella <Tant mon voler s'és dat a amors>, copiée dans deux chansonniers catalans de la seconde moitié du xv^e siècle, se montre plus proche de la leçon de E (elle ne contient pas la faute de VeAg au v. 9), tout en exhibant aussi ses propres variantes. Dans l'apparat, j'indique les leçons tirées de <Tant mon voler> avec les acronymes PeTor (accord entre O et P) et PeTor/O (variantes de O).²² Au v. 11, les deux témoins de <Tant mon voler> transmettent une variante

20 Beltran, Vicenç, El cançoner perdut de Girona : els Mayans i l'occitanisme il·lustrat, dans : Trobadors a la Península Ibèrica. Homenatge al Dr. Martí de Riquer, éd. par Beltran, Vicenç, Simó, Meritxell, et Roig, Elena, Barcelona 2006, pp. 91–120. Le nom de Peire Catala est cité dans une liste de noms des poètes ayant fait partie du chansonnier qui avait été transcrit à continuation des <Leys d'Amors> et d'autres traités de grammaire et de rhétorique occitans, et qui, à partir de l'article de Beltran, est connu par les spécialistes comme le <cançoner perdut de Girona>. Dans cette liste nous y lisons des noms de troubadours comme <Giraut de Buruelh>, <Ramonat de Montaut> à côté d'autres poètes qui nous sont inconnus ou qui semblent être plus tardifs.

21 Alberni, Anna, La primera transmissió manuscrita de Jordi de Sant Jordi : el copista del Cançoner Vega-Aguiló entre <anticz e noels trobadors>, dans : <Cobles e lays, danses e bon saber>. L'última cançó dels trobadors a Catalunya : text, forma, edició, éd. par Ead., Ventura, Simone, Roma 2016, pp. 93–126.

22 Voir les cotes des manuscrits dans l'édition du texte, ci-dessous.

(verbe à la troisième personne du singulier lorsque le sujet exige un verbe au pluriel) qui les distingue à la fois de VeAg et E.

VeAg est le seul témoin qui conserve les deux poèmes connus de Peire Catala, et aussi le seul qui les attribue à ce troubadour. Le *senhal* que nous lisons dans les *tornadas* des deux compositions (*Mos Gays Appelhs a capel* suivi de proposition relative) ne laisse pas de place au doute : l'auteur est le même pour les deux pièces.²³ L'analyse de la *varia lectio* montre que le texte de VeAg, indépendamment de son « originalité », qui ne peut pas être établie, ne contient pas de fautes empêchant l'intelligibilité du texte : au contraire, dans certains passages, notamment dans le v. 56 qui contient le *senhal*, c'est la leçon de VeAg qui permet d'en reconstruire le sens. Je prends donc VeAg comme témoin de base, tout en le corrigeant avec l'aide de E lorsque ce-dernier offre un texte meilleur (c'est le cas des vv. 9–12). Aussi en ce qui concerne la forme, je suis le ms. VeAg, affichant de traits appartenant à une *scripta* catalane qui contient des éléments toulousains.²⁴

La chanson « Axi com celh qui de tot s'abandona » est composée de cinq *colblas* d'onze vers décasyllabes et d'une *tornada*. Il s'agit d'un texte curieux à plusieurs égards. D'abord, pour sa forme : le schéma métrique (Frank 597: 2) est très singulier,²⁵ similaire dans la structure des rimes à celui utilisé par Guilhem d'Autpol dans deux de ses compositions, également en décasyllabes : l'*alba* religieuse « Esperansa de totz fermes esperans » (BEdT 206.1) – copiée dans trois chansonniers de la tradition manuscrite occitane dite occidentale (C, V, table des matières de R),²⁶ ainsi que dans le manuscrit composite BnF, fr. 1745 –, et le *planh* en mort de Saint Louis (1270) « Fortz tristors es a salvaj'a retraire » (BEdT 206.2). La composition de Peire Catala est, seule, en *coblas capcaudadas*, tandis que celles de Guilhem d'Autpol sont *unissonans* et avec un mot-refrain sur le dernier vers de toutes les strophes.

Ensuite, « Axi com celh qui de tot s'abandona » se distingue en raison de sa disposition rhétorique, puisque chaque *cobla* s'ouvre avec une comparaison qui est plus ou moins développée en fonction de son rôle expressif dans le cadre de la strophe et dans le discours général de la composition. Exemple typique du grand chant courtois, le seul sujet de la chanson est le désir sans espoir et la pensée obsessionnelle du « je » lyrique, lesquels s'expriment à travers la comparaison avec diverses figures qui apportent une grande vitalité et cohésion au texte.

23 Sur l'édition et l'interprétation du *senhal*, qui a suscité des doutes raisonnables chez Anglade (note 9), et des solutions pittoresques chez Fabre (note 2), voir le commentaire au texte ci-dessous.

24 Zinelli, Fabio, *Costruire una lingua. Elementi linguistici tolosani nella poesia catalana del medioevo tra prestito e convergenza*, dans : Alberni, Ventura (note 21), pp. 33–92.

25 À ce propos voir note 11.

26 Sigles des chansonniers occitans : Paris, BnF, fr. 856 (C), Paris BnF, fr. 22543 (R), Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Str. App. 11=278 (V). Du fait de la perte des folios 73–74 de R, nous ne possédons plus le texte BEdT 206.1 que, selon la table des matières du manuscrit, transmettait ce chansonnier.

Ainsi la première comparaison, en guise d'ouverture et de présentation amplifiée des enjeux de la pièce, occupe les onze vers de la première *cobla* : comme celui qui s'abandonne complètement, sans souci d'y perdre la vie, le poète est près de la mort si sa *dompna*, avec son amour, sa bienveillance et sa pitié, n'intervient pas pour le sauver (vv. 1-11). L'analogie appartient au type *Aisi com cel* avec proposition relative et reprend une structure récurrente dans la poésie des troubadours (A + p com B + p).²⁷ Toutes les autres strophes s'ouvrent sur une comparaison principale qui est formulée dans la première moitié de la *cobla* mais dont le sens traverse toute la strophe, donnant lieu à d'autres comparaisons mineures insérées dans le cadre général de la comparaison principale. Ces figures secondaires ou de support ont le but de compléter le sens de la comparaison d'exorde, soit en y ajoutant des nuances, soit en l'amplifiant par des nouveaux éléments qui, à leur tour, peuvent être développés sous la forme d'autres analogies. C'est notamment le cas des strophes III et V, qui contiennent respectivement trois et quatre comparaisons avec une structure qui peut être représentée par le schéma suivant :²⁸

A (= *el calandris*) + p [vv. 23-24] com B (= *midons*) + p [vv. 25-26]; C (= *la roda del moli*) + p [vv. 27-28] *aytampauch* D (= *yeu*) + p [vv. 29-31] {D' (= *yeu*) com E (= *el bos pescayres*) + p [vv. 31-32]} conclusion [v. 33]

A (= *cell qu'arremex de batalha pus fort de ci*) + p [vv. 45-46] *aytal* B (= *yeu*) + p [vv. 47-49] {B' (= *yeu*) com C (= *Deu*) + p [vv. 49-50]}, B'' (= *yeu*) com A' (= *sobratz e vensutz*) [v. 51]; B''' (= *yeu*) [vv. 52-53] com E (= *li laurador*) + p [vv. 53-54]; conclusion [v. 55]

Le reste des *coblas* tendent à présenter une structure plus simple, mais en revenant toujours à la figure de la comparaison :

A (= *le cignes*) + p [vv. 12-15] *aytenpauch* B (= *yeu*) + p [vv. 16-17] {C (= *la lausa*) + p [vv. 18-19] *axi* (B' (= *yeu*) + p [vv. 20-21]} conclusion [v. 22]

Le dernier vers de chaque *cobla* se présente comme une sorte d'épigramme qui résume le sens de toute la strophe, toujours introduit par l'adverbe *si / aisi*, ou par la locution adverbiale *per que*, avec le sens conclusif de « raison pour laquelle, etc ». Dans les trois *coblas* centrales le poète – ou, dans le cas de la *cobla* III, *midons* –²⁹ est assimilé à un animal du bestiaire médiéval : le cygne (II), le calandre (III), le basilic (IV).

27 Où «A» est le premier terme de la comparaison, en général le «je» lyrique ou la dame, «B» est le second terme de la comparaison, souvent figuré, et «p» est le prédicat exprimant les qualités communes aux deux éléments comparés, le *tertium comparationis*. Voir Scarpati, Oriana, *Retorica del trobar. Le comparazioni nella lirica occitana*, Roma 2011, pp. 38 et 56.

28 Dans ces diagrammes, j'utilise autant de majuscules qu'il y a d'éléments comparés dans le texte, tout en m'éloignant ainsi du schéma «A com B» décrit par Scarpati (note 27). De cette façon, il me semble, on peut mieux apprécier la séquence des comparaisons développées dans chaque *cobla*, et la manière dont elles s'entrecroisent et se superposent, toujours dans le but d'illustrer l'état d'esprit du «je» lyrique.

29 Avec l'effet que cela a sur le «je» lyrique, assimilé à son tour à un malade qui ne peut être guéri que par la force du regard de cet animal fabuleux.

La première et la dernière *coblas* assimilent le <je> lyrique à un homme insouciant (*celh qui de tot s'abondona*) et à celui qui dépose ses armes après avoir vaincu son adversaire (*celh qu'arremex de batalha / pus fort de ci...*). D'autres figures suivent, jusqu'à un montant de onze: l'homme insouciant (vv. 1-11), le cygne (vv. 12-22), l'alouette (vv. 18-22), le calandre (vv. 23-26), la roue du moulin (vv. 27-33), le bon pêcheur (vv. 31-33), le basilic (vv. 34-44), le soleil (vv. 38-44), l'homme qui pose ses armes (vv. 45-55), la pitié de Dieu vers le larron (vv. 49-52), les laboureurs (vv. 53-55).³⁰

On retrouve dans le texte un goût pour l'artifice de style qui paraît avoir été mis à la mode par Rigaut de Berbezilh et ses imitateurs, comme la *vida* de ce dernier le témoigne.³¹ Selon Scarpati (note 27, p. 160-163), la comparaison propositionnelle et celle du type *Aisi com cel* se seraient imposées dans les premières strophes de chanson à partir de la seconde moitié du XII^e siècle, avec des pics dans Aimeric de Peguilhan et Folquet de Marselha. Commencer une pièce par une comparaison a dû être ressenti comme un cliché prêt à l'usage, tout comme l'exorde printanier, au point que, dans les derniers troubadours, souvent cette comparaison-exorde ne déploie pas le véritable sujet du poème: il s'agit plutôt d'une marque rhétorique d'ouverture. Ce n'est pas pour autant le cas pour Peire Catala, dont l'usage de la figure *Aisi com cel* a une vraie fonction structurelle dans la chanson BEdT 336a.1. Cela soulève des questions qui touchent au sujet de l'«autorité» et l'«autorialité» dans la lyrique des troubadours: étant donné que Peire Catala est un poète de la quatrième génération, quelle valeur devons-nous accorder à l'usage (ou à l'abus?) d'une figure rhétorique qui était à la page au moins un siècle auparavant? Dans quelle mesure la reprise d'images concrètes est-elle le fruit de l'épaississement du réseau des liens intertextuels, autant ou plus que d'un choix stylistique?³² L'autre chanson attribuée à Peire Catala, «Mos cors se mor languen mays mort non es» (BEdT 336a.2), ne contient que deux comparaisons: le feu qui brûle les amants, mais que le poète ressent avec douceur, car plus il brûle, plus son amour est vrai (vv. 5-9); et le joueur, qui ne ressent ni froid ni chaud, ni faim ni fatigue, tout comme le poète qui est pris au piège de l'amour (vv. 15-18). La comparaison n'est donc pas le moteur discursif de BEdT 336a.1, mais les deux chansons ont en commun un trait de style très marqué, celui de s'appuyer sur une figure rhétorique qui se répète tout au long de la composition jusqu'à l'épuisement de ses possibilités: dans BEdT 336a.1 c'est la comparaison, tandis que dans 336a.2 c'est l'accumulation de figures

30 Il est intéressant de souligner le réalisme des choix dans certaines comparaisons secondaires ou de soutien: *la roda del moli, co'l bos pescayres, li laurador*.

31 [...] *et el si se deleitava mout de dire en sas chanssos similitudines de bestias e d'auzels e d'omes e del soleil e de les estrellas, per dire plus novellas razons qe autre non agues dichas*, voir Rigaut de Berbezilh, Liriche, éd. par Varvaro, Alberto, Bari 1960, pp. 78-79.

32 Voir à ce propos les réflexions de Zinelli, Fabio, dans son c.-r. au travail de Scarpati (note 27), dans: MR 34 (2010-1), pp. 210-212.

de la répétition même. À en juger par les deux textes qui nous sont parvenus, cette technique de composition est le trait portant du profil autorial de Peire Catala.

L'élément le plus marquant dans les comparaisons de BEdT 336a.1 est peut-être la valeur figurale du bestiaire, qui d'ailleurs était déjà bien établie dans les premiers troubadours. Je voudrais seulement souligner la puissance expressive de l'image du chant du cygne, une figure bien connue et presque dénuée de sens en raison de sa récurrence dans la poésie lyrique romane, mais que Peire Catala réussit à revitaliser en lui donnant une fonction argumentative dans son discours sur la valeur de la poésie comme expression de l'amour véritable (vv. 12–22):³³

Si co-l signes, qui no xanta ni crida
 entro quez es pres de la mort venguts,
 pus de xantar es ben apercebutz
 qu'entro que mor son dolç xant no oblida,
 aytenpauch yeu oblit xants ne amors
 ne ma dompna, on es pretz e valors,
 que tot axi com la lausa d'estiu,
 quez en amor ab pauch de conduyt viu,
 axi suy yeu e d'estiu e d'ivern,
 qu'am tant, que'b pauch de viande·m govern:
 si·m pex amor d'un pom qui tart madura.

Une autre figure singulière par les résonances qu'elle déclenche, est celle où le je lyrique est comparé au basilic qui meurt en contemplant sa propre image dans le miroir (vv. 34–37):

Co-l basalis, qui, vassen sa semblança
 pres del miral, mor si eys remiran,
 axi muyr yeu, ma dona sguardan,
 de desirer qui en ay de s'amistança.

Le passage semble suivre de près la chanson d'Aimerich de Peguilhan <Si com l'arbres que per sobrecargar> (BEdT 10.50, vv. 29–32), signalée par Dante (<De vulgari eloquentia> II, 6):

Quo-l bazalesch 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.³⁴

La belle personnification du miroir est absente dans le texte de Peire Catala, mais l'allusion à Aimerich de Peguilhan rappelle tout de suite un autre *mirall*, celui de

33 Les deux passages affichant l'image du chant du cygne au moment de la mort que Peire Catala a pu connaître, d'ailleurs commentés par Varvaro (note 30), pp. 58–66, sont les suivants: Cercamon BEdT 112.1 (vv. 1–9) et Peirol BEdT 366.2 (vv. 1–4).

34 Shepard, William P., Chambers, Frank M., *The Poems of Aimerich de Peguilhan*, Edited and translated with Introduction and Commentary, Evanston, IL 1950, p. 233.

la chanson de la *lauzeta* de Bernart de Ventadorn (BEdT 70.43, «Can vei la lauzeta mover», vv. 21–22):

Anc non agui de me poder
ni no fui meus de l'or'en sai
que'm laisset en sos olhs vezer
en un miralh que mout me plai.
Miralhs, pus me mirei en te,
m'an mort li sospir de preon,
c'aissi-m perdei com perdet se
lo bels Narcisus en la fon.³⁵

Le détail n'est pas moindre, puisque dans la strophe précédente de BEdT 336a.1, celle du chant du cygne, on avait trouvé une allusion explicite à l'alouette, *la lausa*, dans la forme d'une comparaison de support à la figure portante de la *cobla*: comme l'alouette pendant l'été, qui grâce à son engouement peut vivre de presque rien, de la même manière, le poète est tellement amoureux qu'il est capable de vivre avec très peu de nourriture, en été comme en hiver, soutenu uniquement par l'espoir de son amour.³⁶ Rien à voir avec l'image merveilleuse de Bernart de Ventadorn, inutile de le dire: dans notre chanson la comparaison reste comme figée à la surface des mots, sans agir au niveau profond du poème, même si elle est bien ancrée dans la structure rhétorique de la strophe.³⁷ Cependant, le souvenir du troubadour limousin semble être présent dans la mémoire littéraire de Peire Catala, car sa deuxième composition emprunte le sujet de «la vie du cœur» et quelques rimes à une autre chanson de Bernart, «Tant ai mo cor ple de joia» (BEdT 70.44): *amor* (v. 7), *douçor* (v. 8), *camisa* (v. 9), *guisa* (v. 15), *dolor* (v. 16), *brisa* (v. 18).³⁸ Examinos maintenant ce poème.

II.2 «Mos cors de mor languen mays mort non es» (BEdT 336a.2)

La deuxième chanson de Peire Catala copiée dans VeAg est composée de six *coblas doblas* de neuf décasyllabes et d'une *tornada*. Cette *tornada* contient l'envoi à une dame, désignée par le *senhal* *Mos gays appelhs a capelhs* (+ proposition relative), que l'on retrouve également dans l'autre pièce de l'auteur, et que nous ne trouvons dans les poèmes d'aucun autre troubadour.

35 Appel, Carl, Bernart von Ventadorn. Seine Lieder mit Einleitung und Glossar, Halle 1915, p. 251.

36 Il est intéressant de remarquer la variante *laureta d'estiu* de VeAg au v. 18, possible banalisation de *lauzeta* (voir le commentaire au texte ci-dessous). La chanson BEdT 70.43 de Bernart de Ventadorn est d'ailleurs copiée dans le chansonnier VeAg à côté d'«Atressi com l'aurifans» de Rigaut de Berbezilh, dans la deuxième section de poèmes de troubadours du recueil.

37 Varvaro (note 30), p. 59, avait déjà décrit «il difficile concatenarsi della comparazione al discorso lirico» à propos de Rigaut de Berbezilh.

38 Noté par Calzolari (note 13).

Il s'agit d'une chanson d'absence qui met l'accent sur l'espoir et l'attente du cœur. Elle est bâtie sur l'artifice de la paronomase et l'allitération, dans un style qui semble rechercher l'originalité dans l'accumulation de figures de répétition et qui a été assez à la mode à l'époque de Guiraut Riquier, un poète documenté quelques décennies après Peire et actif jusqu'à la fin du XIII^e siècle (c. 1254–1292). Dans son étude sur Riquier, Joseph Anglade mettait en évidence le « mérite » du troubadour à avoir évité le plus possible « ces combinaisons rares de mots et de rimes où se plaisaient quelques-uns de ses devanciers et de ses contemporains ». ³⁹ Cependant, la recherche de l'originalité dans la forme est l'un des traits qui distinguent la poésie de Guiraut Riquier et des troubadours de son temps, y compris Cerverí de Girona (1259–1285) : voir, par exemple, les allitérations en cascade et la structure circulaire du *vers* « Per proar si pro privatz » (BEdT 248.62), composé en 1283. ⁴⁰ Peire Catala semble faire partie de cette école de poésie, traditionnellement considérée comme le produit recherché d'une période de décadence en cours depuis longtemps. ⁴¹ Au XIV^e siècle, certaines tendances nées dans cette période se consolident, et cela pas seulement dans la poésie des troubadours mais dans toute la lyrique romane : l'adresse de chansons à la Vierge, l'autodésignation du poète comme *auctor*, le goût pour le débat, le formalisme, l'insistance sur des genres appartenant au registre « popularisant », l'idée de la poésie comme un savoir encyclopédique. Sans surprise, les « Leys d'Amors » consacreront de longues paragraphes à décrire les complications des *coblas replicativas* et *refranchas*, entre autres, en se laissant emporter par la « rage de nommer » toutes les figures de parole avec lesquelles les poètes continuaient à orner leurs textes au temps de la rédaction du traité en prose (1328–1356). ⁴²

En ce qui concerne le texte, BEdT 336a.2 est littéralement farci de figures de la répétition (anaphore, allitération, paronomase, polyptote : presque un catalogue de contraintes oulipiennes), ce qui comporte des difficultés flagrantes d'édition. ⁴³ Voici, à titre d'exemple, la première strophe (vv. 1–9) :

39 Anglade, Joseph, *Le troubadour Guiraut Riquier. Étude sur la décadence de l'ancienne poésie provençale*, Bordeaux/Paris 1905, pp. 202–203.

40 Pour le texte, voir Longobardi, Monica, *I vers del trovatore Guiraut Riquier*, dans : SMV 29 (1982–1983), pp. 17–163.

41 Ce point de vue a été remis en question depuis l'étude de Paden, William, *The Troubadours and the Albigesian Crusade : A Long View*, dans : *Romance Philology* 49 (1995), pp. 168–191. Voir aussi Routledge, Michael, *The later troubadours ... «noels digz de nova maestria» ... ?*, dans : *The Troubadours. An Introduction*, éd. par Gaunt, Simon, Kay, Sarah, Cambridge 1999, pp. 99–112.

42 À propos de *cobla replicativa*, *cobla refrancha*, *replicatio* et *paronomazia*, voir Fedi, Beatrice, *Las Leys d'Amors. Redazione lunga in prosa*, Firenze 2019, pp. 319–320 (II 90–91), p. 371 (II 145 7–8), pp. 635–641 (IV 23–30). Sur le style de Guiraut Riquier, voir Longobardi, Monica, *Osservazioni metrico-retoriche sui vers di Guiraut Riquier*, dans : SMV 31 (1985), pp. 247–257. Sur la datation des « Leys d'Amors », voir Fedi, p. 100.

43 Monica Calzolari (note 13), pp. 19–20, en a dressé la liste, ce qui m'épargne d'y revenir. Il convient toutefois de noter que le texte sur lequel se base son examen est celui de Fabre, qui

Mos cors se mor languen mays mort non es,
 car si fos mort, mort, moren, m'agr'estort;
 per que b vida, viven, vius m'aconort
 con fins, con franchs, con leylals, con conques;
 tan que, per tan parten, no n parti res
 – can tot per tot ho fau – del foch qu'esti[s]a
 mants fis aymants: amats, amen amor,
 mas yeu, pus m'art, may hi trop de douçor
 per la gencer quez hanch portes camisa.

Les strophes adoptent la structure des *coblas doblas*: après quatre strophes consacrées à l'amour (I–II: langueur douce que ressent le cœur, emprisonnement sans douleur; III–IV: plaisir et désir, espoir dans l'idée que la *domna* saura récompenser l'attente), la chanson prend un virage dans une direction légèrement différente, de sorte que l'avant-dernière *cobla* (v) s'ouvre avec un éloge de la *valor* que l'amour engendre chez les *fins amans*: *ab los valents valer valor me platz* (v. 37). La dernière *cobla* (vi) culmine ce nouveau noyau thématique avec la louange d'un *sire* Guilhem Augier identifié par Fabre avec un grand seigneur du Venaissin au service de Raimon VII de Toulouse, *judex et cancellarius* du comte, attesté dans les chartes entre 1230 et 1257 (vv. 46–54):⁴⁴

Acelh quez es ab los fis affinatz
 e, ab los autz, aut se sab mantener,
 e de folh vol, vol en grat retener,
 per qu'es ab ver son laus, lausan, lausatz,
 ez en guerra, guarregan, es provats,
 per que l'apelh flor de cavallaria,
 car soent fay fayts de bon cavaller,
 n'enaury: lo sire Guillem Auger,
 que fa honor e valor on que sia.⁴⁵

est différent de celui que je propose ici. Notamment, il faudrait faire le tri des figures de style afin de montrer comment les variations morphosyntaxiques et les jeux de mots, sonores ou étymologiques, permettent d'insister sur des concepts qui sont au cœur du texte.

44 Fabre (note 2), pp. 214–224. Pour plus de renseignements sur la personnalité et le contexte historique de Guilhem Augier, voir Guida (note 12) et Id., *Problemi di datazione e di identificazione di trovatori*. I. Rigaut de Berbezilh, II. Sifre e Mir Bernart, III. Guillem Augier, dans: *Studi provenzali e francesi 86/87* (Romanica Vulgaria. Quaderni 10–11), éd. par Tavani, Giuseppe, Rossi, Luciano, L'Aquila 1989, pp. 87–126. Voir aussi le résumé de Guida et Larghi (note 12), p. 390, avec bibliographie.

45 En ce qui concerne la syntaxe de la *cobla* dans le texte proposé ici, j'édi-te le pronom démonstratif *acelh* (v. 46) et non le groupe prép + pronom *a celh*, ce qui permet d'interpréter les vv. 46–52 comme une longue anticipation de l'objet du verbe *n'enaury* (v. 53), qui est à son tour tout de suite explicité dans une apposition contenant le nom du seigneur dont on fait l'éloge: *lo sire Guillem Auger*. La construction *acel* + relative déterminative avec le sens de <celui qui / que> est récurrente, par exemple dans BEdT 335.13 (voir Vatteroni, Sergio, *Il trovatore Peire Cardenal*, Modena 2013, num. 13, v. 36: <Assel que Dieu non au... >, ou BEdT 481.8 [num. 73, v. 1]: <Acel que non es aizit / d'aver [...]>).

Le troubadour Bertran del Poget, actif dans la première moitié du XIII^e siècle, a également fait l'éloge d'un Guilhem Augier dans son *sirventes* contre les *rics malvatz* (BEdT 87.2 <De sirventes aurai ganren perdutoz>, cc. 33–40):

Lai a-n Guillem Augier, on pretz s'esdutoz,
 tramet mon chan, car el es cabalos
 els enemics ten sobratz e vencutz
 et als amics es francs et amoros,
 larcz et adreiz e senes vilania;
 e tot qant a dona e met e despen
 e non o fai ges ab semblan dolen,
 per q'en val mais, ia tant pauc non metria.⁴⁶

Monica Calzolari (note 13) a proposé de voir dans ce personnage le troubadour Guilhem Augier Novella, et cela l'a portée à relever des rapports intertextuels entre ce troubadour, Peire Catala et Bertran del Poget. Je n'entrerai pas dans la discussion sur l'identification biographique de Guilhem Augier Novella, qui est très problématique. Comme le résume Stefano Asperti, il n'est pas exclu que les textes sous le numéro 205 de la BdT appartiennent à plusieurs auteurs différents, tous actifs dans la première moitié du XIII^e siècle, notamment, en plus de Guilhem Augier Novella (BEdT 205), Augier Novella (BEdT 37), Augier (BEdT 36a), Augier de Saint Donat (BEdT 37a), Guillem Augier de Grassa (BEdT 204a).⁴⁷

Or, une des compositions attribuées à Guillem Augier Novella, le *sirventes* <Tots temps serai sirvens per desservir> (BEdT 205.7), qui contient un éloge du comte Raimon Berenguer v, partage avec le *sirventes* BEdT 87.2 de Bertran del Poget la critique des *flacs rics* et de leurs *cortz cortas d'enseignamen*. En outre, ce même poème BEdT 205.7 est bâti sur l'accumulation de figures de la répétition tout comme la chanson BEdT 336a.2 de Peire Catala, avec laquelle, en plus, il partage six terminaisons de rimes (-es, -az, -ir, -er, -or, -en). Finalement, dans les trois pièces (BEdT 205.7; BEdT 87.2; BEdT 336a.2) le strophisme est basé sur des combinaisons de *coblas capcaudadas* et *coblas encadenadas* de 8 ou, dans le cas de Peire Catala, de 9 décasyllabes :

Toz temps serai sirvens per deservir
 en sirventes als flacs rics d'aver sers,
 qar de lor vei conseillers e convers

46 Texte de De Lollis, Cesare, Di Bertran del Poget trovatore dell'età agioina, dans: Miscellanea di studi critici edita in onore di Arturo Graf, Bergamo 1903, pp. 662–710. À propos de Bertran del Poget, voir Larghi, Gerardo, Per l'identificazione del trovatore Bertran de Puget, dans: CN 67 (2007), pp. 79–129. Dans cet article, d'ailleurs, Larghi propose d'identifier le Guilhem Augier nommé dans le *sirventes* de Bertran del Poget comme le noble podestat d'Arles Guilhem Augier d'Oze, en se demandant si l'identité des deux personnages chantés par Peire Catala et Bertran del Poget est la même. Voir aussi le Dizionario biografico dei trovatori de Guida et Larghi (note 12), pp. 123–124.

47 Voir Asperti, Stefano, Bibliografia Elettronica dei Trovatori, fiche de Guillem Augier Novella: http://www.bedt.it/BEdT_04_25/aut_autore.aspx (dernière consultation 07/02/2022).

conseilladors que fan aunor aunir,
 per q'en lor corz cortas d'enseingnamen
 non a sol sen n'i cab hom enseingnaz,
 neis ieu mezeis qe no sui trop apres
 ni trop prez, can m'i pren, m'i tenc pres.⁴⁸

Dans l'état actuel de la recherche, on peut constater les points de contact entre BEdT 205.7, BEdT 87.2 et BEdT 336a.2, mais on ne peut pas assurer l'existence d'un débat réel entre leurs auteurs, puisque leurs profils biographiques restent partiellement dans l'ombre. Nous pouvons toutefois affirmer que ces trois textes partagent des points de repère sociaux et culturels, probablement liés à la vie politique de la Provence de la première moitié du XIII^e siècle. Il semble évident que le poète Peire Catala faisait partie de ce milieu. Saverio Guida a documenté un individu du même nom qui vivait à Avignon et appartenait à la *textual community* des représentants municipaux du comte Raimon Berenguer V (1196/1200–1245) et de Raimon VII de Toulouse et de Saint Gilles (1197–1249).⁴⁹ En avril 1233, il figure dans un inventaire des biens de la communauté d'Avignon, et en mai 1247 il signe un traité d'alliance entre Marseille et Arles en tant que conseiller de la même ville. En 1255, il était encore en vie. Ce Peire Catala pourrait donc répondre à la physionomie du troubadour qui a écrit les deux chansons transmises par E et VeAg.

III. Réception catalane de Peire Catala

D'après ce qui précède, Peire Catala serait donc un troubadour avignonnais du XIII^e siècle dont l'œuvre n'a été conservée que dans deux chansonniers catalans tardifs, l'un du XIV^e et l'autre du XV^e siècle. Or, il faut avouer que si nous prenons en compte, d'une part, le style de la chanson «*Mos cors se mor languen mays mort non es*» qui rappelle, à certains égards, l'excès de préciosité rhétorique des poètes de l'école de Toulouse, et de l'autre, la séquence où se situent les poèmes du troubadour dans le chansonnier VeAg, il est aisé de mieux comprendre l'obstination de Massó i Torrents (suivi par Jeanroy) à voir dans ce poète un auteur catalan beaucoup plus tardif.⁵⁰ D'ailleurs, la langue ou plutôt la graphie des deux textes apla-

48 Texte de Calzolari, Monica, *Il trovatore Guillem Augier Novella*, Modena 1986, p. 221. Ce réseau intertextuel a été bien décrit par Calzolari (note 13), bien que les conclusions de son analyse ne soient pas entièrement partageables en ce qui concerne l'identité du troubadour Guilhem Augier Novella.

49 Voir Guida (note 12), pp. 102–105. Le terme *textual community* vient de Stock, Brian, *The Implications of Literacy: Written Language and Models of Interpretation in the Eleventh and Twelfth Centuries*, Princeton, NJ 1983.

50 *Mon cor se mor* est d'ailleurs le premier vers d'une composition cité dans les «*Leys d'Amors*», pp. 246–247 (II 12), à propos de la description des *bordos principals*, notamment ceux de *quatre sillabas*.

tie sous la *scripta* catalane du copiste, aide à consolider ce mirage. Un exemple de cela est la forme du *senhal*, corrompue dans les deux témoins jusqu'au point de le rendre presque incompréhensible dans le contexte syntaxique des deux *tornadas* (voir commentaire au texte BEdT 336a.1).

Si nous revenons à la liste des textes du chansonnier VeAg (voir Tableau 1 plus haut), nous remarquerons que les poèmes de Peire Catala (nn. 45–46) sont suivis de trois pièces anonymes et d'une pièce de Bernart de Ventadorn sans attribution (BEdT 70.1), toutes introduites par la rubrique *Autra*. Cette rubrique est la forme standard employée dans VeAg pour indiquer que les textes venant à continuation d'une composition attribuée à un troubadour appartiennent toujours à ce même auteur. La séquence de quatre rubriques après la pièce numéro 46 semble donc refléter l'idée d'une petite section de poèmes attribués à Peire Catala de la part du compilateur. En relisant ces poèmes, nous constatons que les trois premiers ont en commun l'anonymat, le caractère de pièces uniques, la structure en *coblas* de 8 ou 7 décasyllabes et, en fin, un style affichant un arrière-goût <toulousain> plus ou moins marqué. Ainsi, <Ben fayts perven, amors, que pauch vos costi> (Rao 0.23) est une chanson d'amour ficelée de rimes riches, voire pédantes (*ofici, adjutori, notori, prejudici, benefici*, etc.). <Axi cant es en muntanya deserta> (Rao 0.6), une pièce où chaque strophe s'ouvre avec une comparaison, tout comme BEdT 336a.1, se termine avec l'envoi explicite aux *mantenidors* du Consistori del Gay Saber, qui doivent en juger la valeur: *Als set senhors trameti mon complany / e mon respot e mon cortes refrany* (vv. 36–37). <Si per dol fènix quant es entichs> (Rao 0.139) est une chanson inachevée farcie elle aussi de comparaisons à partir d'animaux du Bestiaire, un trait commun avec le premier poème de Peire Catala copié dans VeAg. Mais, comme nous l'avons montré plus haut à propos de la langue du scribe de VeAg, l'hypothèse d'une section de textes attribués à ce troubadour n'est qu'un autre mirage encouragé par l'anonymat des rubriques qu'on trouve à continuation des deux poèmes BEdT 336a.1 et 336a.2.⁵¹

Finalement, la séquence de textes se termine par une pièce attribuée à un poète inconnu nommé le *Jutge d'Aurena*, c'est à dire, le juge d'Orange. C'est peut-être une coïncidence, mais cela nous rappelle le statut et la position sociale du *sire* Guillem Auger, ainsi que le fait que Peire Catala semble faire partie du cercle d'administrateurs municipaux du comté Venaissin dans les mêmes années où ce juge du comte Raimon VII de Toulouse vécut.

Quoiqu'il en soit, Peire Catala fut sans doute un poète d'une certaine réputation en Catalogne entre les XIV^e et XV^e siècles: comme nous l'avons vu, on cite la première *cobla* de <Axi com celh qui de tot s'abondona> dans le célèbre centon de Pere Torroella. En outre, son nom est mentionné dans la table d'un chansonnier perdu sur *la gaya ciencia* copié en deux tomes et connu comme le *cançoner perdut de*

51 Massó même, dans son *Repertori* (note 6) a fini par abandonner l'idée d'une séquence de cinq poèmes de Peire Catala, jadis signalée comme telle dans sa *Bibliografia*, p. 65.

Girona. En effet, Peire Catala y apparaît dans la liste des troubadours qui illustrent les figures rhétoriques des traités poétiques, eux aussi copiés dans le recueil, avec les « Leys d'Amors » en tête. Le rôle de Peire Catala dans cette anthologie reste dans l'ombre, mais il est clair qu'au xv^e siècle sa poésie a été jugée suffisamment brillante pour faire partie du canon littéraire.

IV. Edition

Critères de transcription des textes

Selon les critères habituels dans l'édition de textes lyriques occitans et occitano-catalans, je résous les abréviations des manuscrits et je régularise la graphie dans les alternances <i/j>, <u/v> et <c/ç>. La séparation des mots et l'usage des majuscules et de la ponctuation suivent des critères modernes. Aucune accentuation graphique n'est introduite. L'apostrophe marque les élisions de voyelles dans les cas de proclise, alors que le point médian (*punt volat* en catalan) est réservé aux cas d'enclise des pronoms atones, de l'article et d'autres particules non accentuées (*co·l, no·s, que·b, si·m*). Pour l'adverbe *don*, j'adopte la convention éditoriale de l'occitan médiéval, diverse de celle du catalan, où l'apostrophe (dans la séquence *d'on*) marque l'élision de la voyelle de la préposition. L'oscillation entre le <a> et le <e> non accentuées du catalan oriental, typique de l'*usus scribendi* du copiste de VeAg, est régularisée, en indiquant les interventions dans l'apparat critique. Par exemple, j'édite *ma dompna* et non *me dompna*, bien que ce soit une réalisation graphique courante dans VeAg, témoin que je prends comme base de la forme du texte; *la·m tolh* et non *le·m tolh*, lorsque l'antécédent du pronom est un nom féminin (*la claradat*); *vianda* et non *viande*; *d'aytal* et non *d'eytal*, etc.

L'apparat critique est positif, les variantes sont transcrites en édition interprétative. Les variantes graphiques sont indiquées seulement lorsqu'elles sont pourvues d'une valeur phonétique. Dans la présentation des variantes, j'essaie de maintenir des séquences graphiques qui peuvent être intéressantes pour l'étude de la langue de la poésie, comme la microvariation morphosyntaxique susceptible d'être en rapport avec de choix stylistiques (par exemple, dans les vv. 21 et 41 de BEdT 336a.1). J'adopte pour le prénom du poète la graphie occitane de la rubrique du deuxième texte copié dans le chansonnier VeAg, le seul témoin à nous avoir transmis le nom de l'auteur (*Peyres Cathala*, en opposition à la graphie catalanisée du premier texte, *Pere Cathala*).

IV.1 Peire Catala <Axi com celh qui de tot s'abandona> (BEdT 336a.1)

Manuscrits :

VeAg (BC, ms. 7, ff. 41^r–42^r). Rubrique: *Pere Cathala*

E (SAL, ms. 4, ff. 81^v–82^v). Rubrique: *P. Vidal*

PeTor: première *cobla* copiée dans la poésie à citations de Pere Torroella <Tant mon voler s'és dat a amors> (vv. 657–667), attribuée à Guillem de Bergueda (voir Pere Torroella (note 19), p. 368). <Tant mon voler> se trouve dans deux chansonniers catalans de la fin du xv^e siècle: O (New York, Hispanic Society of America, ms. B 2281, pp. 277–305), P (Saragosse, Biblioteca de la Universidad, ms. 210 [olim 184], ff. 191^v–206^r).

Éditions:

Anglade (note 9), pp. 218–223; Fabre (note 2); Bohigas (note 2), pp. 95–97.

Versification:

5 *coblas capcaudadas* de 11 vers decasyllabes, 1 *tornada* de 5 vers
a10' b10 b10 a10' c10 c10 d10 d10 e10 e10 f10'

Frank 597: 2

Axi com celh qui de tot s'abandona
per ben viure o per breumen morir,
ez entre·n loch don pus tart pot exir
4 ses gran perill de perdre la persona,
aytal fau yeu, qui per viure joyos
e fis e franchs, soffrens ez amoros,
am en tal loch de que negun conort
8 no puesch haver, ans suy pres de la mort
si donchs amors, conaxença, merces
e ma dompna, quez es flors de tot bes,
no·m volon dar breument salut e vida.

1 de tot] del tot *E PeTor*; s'abandona] s'abondona *VeAg*, s'abendona *PeTor* 2 ben viure] viure be *PeTor*; o] e *VeAg* 3 ez entre·n l. (e intra·n l. *E*)] entrant al l. *PeTor*; pus (pux *E*) tard pot] pot (poch *PeTor/O*) james *PeTor* 5 aytal] altal *VeAg*, axi *PeTor*; fau yeu] fay eu *E*, fas yo *PeTor*; qui] que *E PeTor* 7 conort] recort *PeTor/O* 8 puesch] puix *E PeTor*; ans] tant *PeTor* 9 amors] no·m val *VeAg*; conaxença merces] conexença e merce *PeTor* 10 ma dompna] madona *E*; quez (qui *E*) es flors de tot bes] qu'es lo sim de tot be *PeTor* 11 volon dar] vol donar *PeTor*.

Notes

1. *de tot s'abandona*: «abandonar-se» a le sens de «se laisser aller, se donner sans réserve, se livrer». La substitution de la préposition «de» par «del» semble être une *lectio facilior* de *E* et *PeTor*, sans doute liée à la fréquence d'usage de la locution «del tot» en occitan et en catalan. La forme pronominale d'«abandonar» de *VeAg* n'est pas rare non plus dans la poésie catalane. Nous la retrouvons, avec le même sens, dans deux pièces copiées dans le même chansonnier: la «Consolació o avis d'amor» de Lluís Icard, v. 50 (*vegatz com s'abondona*) et le «Vers clus» de Joan Basset, v. 46 (*en cuy saubers valenmen s'abondona*). Tout porte à croire que la variante graphique *s'abondona* a été introduite par le copiste de *VeAg*.

3. *don pus tart*: «tart», ici au sens de «rare», est employé avec valeur adverbiale: «rarement, difficilement». Voir aussi le v. 22. La leçon *james* des deux manuscrits de *PeTor* semble avoir la valeur d'une glose.

9–12. *si donchs amors ... e vida*: au v. 9, *VeAg* remplace «amors» par «no·m val»: c'est une variante qu'on ne trouve pas dans *E* ou *PeTor* et qui compromet la lisi-

bilité de ce témoin avec l'introduction d'un verbe transitif (précédé de la négation) dans une phrase contenant déjà son verbe principal en position finale (*si donchs no·m val conaxença, merces / e ma dompna ... no·m volon dar*). Le copiste, poussé par la récurrence de la «demande de pitié», si typique dans la lyrique d'amour des troubadours, aurait banalisé la première des trois personnalisations du passage (*amors, conaxença, merces*) en la remplaçant par un syntagme souvent associé à la conjonction composite *si donchs* placée devant la phrase négative: *no·m val*. Le verbe à la troisième personne du pluriel à la fin du période (*no·m volon*, v. 11) et le témoignage de E ayant *amors* comme premier élément de la séquence des quatre lexèmes comme sujet pluriel, corroborent la faute de VeAg. La difficulté du passage est sans doute provoquée par la présence d'un sujet grammatical composé de quatre éléments regroupés en deux unités séparées par la conjonction copulative (trois vertus personnifiées et *ma dompna*): c'est d'ailleurs ce qui explique le manque de cohérence des deux témoins de PeTor, où le verbe ne s'accorde qu'avec le dernier des éléments, la *domna* (*no·m vol donar*), tout en laissant sans verbe et sans accord grammatical les trois substantifs du v. 9. À remarquer la variante de PeTor/O au v. 7 (*negun recort* au lieu de *negun conort*): le substantif «recort» dans la formule *negun recort*, qui fait penser tout de suite à Ausiàs March I, 16 (*e·l fan morir sens un punt de recort*) ne se retrouve nulle part ailleurs dans les textes lyriques copiés dans le chansonnier VeAg.

- 12 Si co·l signes, qui no xanta ni crida
 entro quez es pres de la mort venguts,
 pus de xantar es ben apercebutz
 qu'entro que mor son dolç xant no oblida,
 16 aytenpauch yeu oblit xants ne amors
 ne ma dompna, on es pretz e valors,
 que tot axi com la lausa d'estiu,
 quez en amor ab pauch de conduyt viu,
 20 axi suy yeu e d'estiu e d'ivern,
 qu'am tant, que·b pauch de viande·m govern:
 si·m pex amor d'un pom qui tart madura.

12 qui] que E; ni] ne E 14 pus] pux E 16 yeu oblit] oblit eu E; xants] xant E 17
 ne ma dompna] ne me dompna VeAg, ne madona E; es] son VeAg 18 que tot axi]
 mas tot aysi E; la lausa] l'aureta VeAg 19 quez en amor ab pauch] qu'es en amors
 qu'ab pauch E 20 yeu] eu E 21 qu'am tant que·b pauch de v.] qu'ap tant pauca
 de v. E 22 madura] me dura VeAg.

Notes

17. *on es pretz e valors*: VeAg conjugue le verbe au pluriel (*on son pretz e valors*), en l'accordant soit avec les deux substantifs qui suivent soit avec *xants ne amors / ne me dompna* (interprétés donc comme une séquence de trois éléments coordonnés

par polysyndéton); j'édite la leçon de E, qui transmet le verbe en singulier, considérant *ma dompna* comme l'antécédent de *on*.

18. *que tot axi com la lausa d'estiu*: la leçon de VeAg, *laureta*, est une erreur. Une hypothèse est qu'il s'agit d'une corruption de *lauzeta*, leçon qui aurait un sens dans le contexte et qui ferait également allusion à la chanson bien connue de Bernart de Ventadorn, cohérent avec les modèles poétiques de Peire Catala. Cependant, le passage de <z> à <r> est difficile à expliquer: compte tenu de la leçon de E, *la lausa*, et de la présence de l'article déterminant devant tous les noms des premiers termes des comparaisons du poème (*si co·l signes, co·l calandris, co·l bos pescayres, co·l basalis, si co·l solhell* etc.), j'ai corrigé VeAg en adoptant la leçon de E, qu'on retrouve aussi dans PeTor.

19. *quez en amor ab pauch*: la leçon de E, *qu'es en amors, qu'ab pauch de conduyt viu* est cohérente en soi et ne présente pas de divergence de sens par rapport à VeAg: il s'agit d'une subordonnée formée par deux propositions introduites par le relatif *que*, ce qui donne au vers un aspect moins élaboré. Mais si la version de VeAg semble préférable, c'est avant tout parce que la locution <en amor>, entendue comme un complément de mode (<en étant amoureux>), est transcrite sans la marque de flexion grammaticale <-s> du cas sujet; et parce que le copiste VeAg confond rarement le <z> antihiatique avec la forme de la 3SG de l'indicatif du verbe être (*es ~ ez*).

21. *qu'am tant, que·b pauch de viande·m govern*: dans ce vers la variante de E (*qu'ap tan pauca de viande·m govern*) semble être la banalisation d'une leçon qui est mieux conservée dans VeAg. Ce témoin apparaît en effet plus cohérent du point de vue syntaxique. De plus, la variante de VeAg pourvoit le texte d'un sens qui correspond mieux au sémantisme de la seconde moitié de la *cobla*, qui met l'accent sur la vertu nourricière du service amoureux.

22. *si·m pex amor d'un pom qui tart madura*: le sens est <ainsi amour me nourrit d'un fruit qui mûrit lentement>. Le copiste de VeAg ne semble pas avoir compris l'image du fruit qui n'atteint jamais sa plénitude, symbole de l'attente de l'amant qui n'exige rien en échange de son service: il écrit *me dura* distinctement séparé, peut-être confus par la réalisation graphique de la voyelle non accentuée, comme s'il s'agissait d'une forme pronominale du verbe <durar>, fréquent dans la poésie amoureuse.

- 24 Co·l calandris, qui es d'aytal natura
 que no guarda·l malalt com deu morir,
 ab son sguard midons no·m vol guarir,
 ans quant la vey me cofon e·m pigura.
 Mays contrefauc la roda del moli,
 28 que pur vira pero no·s part d'aqui:
 aytanpauch yeu part d'amar fin'amor,
 mas conort mi cant say qu'es la gençor,
 per qu'yeu ho fau co·l bos pescayres fay,

32 quez atten tant fins de la mar peix tray :
axi m'atten rich joy ab esperança.

23 d'aytal] d'eytal *VeAg* 24 com] can *E* 27 contrefauc] contrafau *E* 28 no·s] no
E 29 yeu] eu *E* 31 per qu'yeu ho fau] per que o fau *E* 32 fins de la mar] tro que
del mar *E* 33 m'atten] aten *E*.

Notes

26. *me cofon e·m pigura*: *pigura*, troisième personne du singulier du verbe <pejorar>, avec fermeture du <o> > <u> en syllabe accentuée (en rime avec <natura>) et de <e> > <i> prétonique.

27. *mays*: ici, c'est bien l'adverbe (*mays* = *plus*) et non la conjonction adversative, comme le voulait Anglade (la conjonction habituellement utilisée dans la construction adversative est *mas*, voir v. 30, même si dans les corpus de *VeAg* il y a également des cas de *mays* conjonction, comme dans la deuxième chanson de Peire Catala: <Mos cors se mor languen, *mays* mort non es>).

Co·l basalis, qui, vassen sa semblança
pres del miral, mor si eys remiran,
36 axi muyr yeu, ma dona sguardan,
de desirer qui en ay de s'amistança;
qu'es co·l solhelh, que d'ivern e d'estat,
qui sguarda son ray tolh la claradat:
40 axi la·m tolh ma dona·b son clar vis,
ab la sieu faç blanxa com flor de lirs,
neta com l'aur, belha e d'asaut talh.
Enqueres *mays*: que nulhs bos ayps no·l falh,
44 per qu'yeu atten s'amor tro merce·m valha.

35 si eys] si ex *E* 36 yeu] eu *E* 37 qui en ay] qui ay *E* 38 qu'es co·l (sol *ratllat*
i corregit en col VeAg) solelh] si col solel *E* 39 qui sguarda] qui sguardan *VeAg*;
tolh la claradat] toll claradat *VeAg hipom*, toll la clardat *hipom E* 40 la· m tolh]
le·m tolh *VeAg* 41 ab la sieu faç blanxa] ab sa cara blanqua *E*; lirs] lis *E* 43 *mays*]
may *E*; no·l falh] no y fall *E* 44 per qu'yeu] per que *E*.

Notes

39. *qui sguarda son ray tolh la claradat*: je corrige la forme de troisième personne du pluriel *sguardan* de *VeAg*, suivant la leçon de *E*, bien que la possibilité d'un pluriel implicite dans le pronom <qui> est aussi envisageable (<ceux qui regardent>). Le vers est hypométrique dans *VeAg* et *E*: je rétablis la syllabe manquante en introduisant le déterminant avant *claradat* dans le texte de *VeAg*, comme le fait *E* (la leçon *clardat* du manuscrit de *E*, cependant, continue à donner un vers hypométrique).

41. Je garde la forme *lirs*, puisque dans la graphie de *VeAg*, correspondant à la phonétique du catalan oriental, la prononciation du groupe <-rs> en position finale

n'altère pas la rime. Le même phénomène se retrouve dans l'occitan centro-occidental, documenté à partir de la fin du XIII^e s. au moins.

Axi com celh qu'arremex de batalha
 pus fort de ci, don ve a vensimen,
 48 aytal fau yeu, pero mes armes ren
 a la plasen, per ço que de mi·l calha
 haver merce, com Dieu l'ach al layro,
 que paradis li dech quant quis perdo;
 axi l'ay quer, com sobratz e vensutz,
 52 mays fin'amor, qu'esperança m'adutz,
 vol qu'yeu faça com fan li laurador,
 que lauron tant tro quez han fruyt e flor,
 per qu'yeu labor tant tro que del fruyt haya.

45 qu'arremex] qu'erremex *VeAg E* 46 de ci] de se *E* 47 yeu] eu; ren] rent *E*
 48 a la plasen] a la gençor; per ço que] per tal que; de mi·l] de me·l *E* 50 quant
 quis] co·l quis *E* 52 mays] mas; m'adutz] me dutz *VeAg* 53 qu'yeu] que *E*; com
 fan] com fay *VeAg* 54 tro quez] tro que *E* 55 qu'yeu] qu'eu *E*; tant tro que del
 fruyt] atant tro del fruyt *E*.

Notes

45. *qu'arremex*: le verbe *arremir/arramir* (<appeler au combat>), écrit avec un <e> initial non accentué et agglutiné à la conjonction *que*, produit la séquence graphique *querremex*, transmise par *VeAg* et par *E*. Cette réalisation fait donc partie de l'usage des deux manuscrits. Cependant, j'édite le verbe dans sa forme standard, en suivant les critères d'édition établis.

52. *m'adutz*: je corrige *VeAg*, tenant compte du fait que *adutz* est la forme habituelle dans le manuscrit (voir, par exemple, le v. 57 ci-dessous). Le cas rappelle celui du v. 22 *me dura* dans *VeAg*.

53. *com fan*: je corrige la leçon de *VeAg*. Voir même cas de <ultraoccitanisation> *fay* au lieu de *fan* dans un autre passage de *VeAg* où le verbe doit être au pluriel: Lluís Icard, <Consolació o avis d'amor>, vv. 41–42: *E ja fay consistoris / de vos per mans lochs*.

Tornada

56 Mos Gays Appelhs a capelh que relhutz
 d'una beutat fina que joy m'adutz
 qui es complitz tot de fina valor,
 per qu'ay plaser cant retrasch sa lausor
 60 car honor m'es qu'yeu sa beutat retraya.

56 mos gays] mos bells *E*; a capelh] e capelh *VeAg* e capelhs *E* 58 complitz] garnits
E; valor] baudor *E* 60 qu'yeu sa beutat] qu'eu sas beutats *E*.

Notes

56. Je corrige la leçon *appelhs e capelh* de VeAg en *appelhs a capelh*, en substituant la conjonction copulative *e* par la forme de troisième personne singulier du verbe *aver*, ce qui permet de donner une structure syntaxique cohérente à la *tornada* : *Mos Gays Appelhs a capelh que relhutz / d'una beutat fina que joy m'adutz...* La faute vient d'une « confusion » graphique insidieuse qui aboutit au traitement en tant que voyelle non accentué de la forme verbale tonique du verbe *aver*. Ceci n'a rien de surprenant : le copiste de VeAg échange (et confond) très souvent les « a » et les « e » non accentués. Le contraire se produit dans la chanson anonyme « *E quant m'es greu quant no remir* » (BEdT461.113aa), où l'on lit *e luy a pres* au lieu de la formule de farcissure *e luy e pres* (« et de loin et de près »). Dans le cas du *senhal* de Peire Catala, l'usage de la graphie « e » pour représenter le [a] tonique dans la forme verbale peut être un indice de l'origine non catalane de la source manuscrite de VeAg et, en conséquence, de la non catalanité de l'auteur.

Le copiste de E, lui, s'embrouille avec ce qui lui apparaît comme un couple de noms reliés par la conjonction copulative, comme s'il s'agissait d'une paire de synonymes (*appelhs e capelhs*). Il commet ainsi l'erreur d'ajouter la marque de flexion du cas sujet à *capelhs*, absente de VeAg (on la retrouve cependant dans la *tornada* du deuxième poème copié dans le même manuscrit : ici la force du syntagme l'a emporté, indépendamment du contexte syntaxique). Ainsi le texte transmis par E (*Mos bells appelhs e capelhs que relhutz...*) nous offre une *tornada* s'ouvrant sur un *senhal* qui frappe par sa longueur (en général, le *senhal* occupe le premier hémistiche du décasyllabe, et non le vers entier), avec une structure syntaxique où des subordonnées suivent (sans surprise, car les *tornadas* ont souvent un caractère conclusif de *laudatio* cumulative) la proposition principale qui, dans ce manuscrit, n'a pas de verbe conjugué. Il en va de même dans la *tornada* du second poème, « *Mos cors se mor languen, mais mort non es* », contenant le même *senhal*. Dans la solution que je propose, le verbe *aver* apporte du sens aux deux *tornadas*, dans des contextes grammaticaux légèrement différents mais toujours clairs et « institutionnalisés » à l'intérieur du code courtois.

Mos Gays Appelhs a capelh que relhutz
d'una beutat fina que joy m'adutz,
qui es complitz tot de fina valor,
per qu'ay plaser, etc.

Mos Gays Appelhs a capelhs on que sia
de gaug, d'onor, d'amor ab pretz entier,
per que l sopley, etc.

Le *senhal mos Gays Appelhs a capelh* [...] semble rassembler le sens du français *apel*, c'est-à-dire « accueil », « renommée » (TL *apel* s. m. « Bewillkommung, Name » ; FEW 25:29b afr. *apel* m. « accueil » [APPELLARE]) avec celui de chapelet ou couronne (*capel*), renvoyant ainsi à l'idée (formulaire) de la couronne de vertus de la dame comme *laudatio* conclusive de la chanson. Ce « sujet » a une longue tradition dans la

poésie romane et s'étend jusqu'à la *tornada* de la chanson xxiii d'Ausiàs March (vv. 41-44), avec qui Peire Catala partage le goût de la comparaison et quelques traits de la diction du vers. Le substantif *apelh* est rare dans la poésie des troubadours: presque tous les exemples de la COM-3 sont des formes de la troisième personne du verbe *apelhar* ou des dérivations nominales avec le sens de «apellation, appel». Précisément, Borghi Cedrini, Luciana, *Il trovatore Peire Milo*, Modena 2008, p. 467, traduit comme «appello» le vers de BEdT 349.6, v. 26 («Pois qe dal cor m'aven farai chanzos»): *Oc, q'eu no puesc de leis aver appel.*

Traduction

Cobla I

Je fais comme celui qui s'abandonne complètement pour bien vivre ou pour mourir rapidement, et qui entre en un lieu dont il ne sortira que très difficilement, sans grand souci d'y perdre la vie; car pour vivre joyeux, fidèle et franc, patient et amoureux, j'ai placé mon amour en tel lieu dont je ne puis avoir aucun réconfort, au contraire, je suis près de la mort si amour, bienveillance et pitié, et ma dame, qui est fleur de tous les biens, ne me veulent donner rapidement salut et vie.

Cobla II

Comme le cygne, qui ne chante ni ne crie jusqu'à ce qu'il soit près de la mort, car il est si habile à chanter que même en mourant il n'oublie pas son doux chant, ainsi je n'oublie point le chant et mon amour, ni ma dame où est mérite et valeur. Semblable à l'alouette d'été, qui, au temps de son amour, vit de peu, je suis comme elle hiver et été, car j'aime tant que je me nourris de peu de chose: ainsi amour me nourrit d'un fruit qui mûrit difficilement/tard.

Cobla III

Comme le calandre, qui est d'une nature telle qu'il ne regarde pas le malade, quand ce malade doit mourir, avec son regard ma dame ne veut pas me guérir, mais quand elle me voit elle me tue en faisant empirer mon mal. Je ressemble plutôt à la roue du moulin, qui en tournant ne sort pas de sa place: ainsi je ne renonce pas à aimer d'amour parfait; au contraire, je me réconforte quand je sais qu'elle est la plus belle des dames; aussi fais-je comme le bon pêcheur, qui patiente jusqu'à ce qu'il tire de poisson de la mer: ainsi j'attends avec joie et espoir.

Cobla IV

Comme le basilic, qui, en voyant son image près du miroir, meurt en se regardant, ainsi je meurs, en regardant ma dame, du désir que j'ai de son amour. Comme le soleil d'hiver ou d'été enlève la vue à celui qui regarde son rayon, ainsi ma dame me l'enlève, avec son clair regard, avec son visage blanc comme fleur de lys, fine comme l'or, belle et d'une allure élégante, que dire de plus? Aucune qualité n'y manque, aussi j'attends son amour jusqu'à ce que la pitié me vienne en aide.

Cobla v

Je fais comme celui qui chasse du champ de bataille un adversaire plus fort que lui, et qui arrive à la victoire, mais je rends mes armes à la plus belle, pourvu qu'elle ait souci d'avoir pitié de moi, comme Dieu eut pitié du larron et lui donna le Paradis pour lui avoir demandé pardon; ainsi ai-je demandé pardon comme un vaincu, mais amour parfait qui m'apporte l'espoir veut que je fasse comme les laboureurs qui labourent jusqu'à ce qu'ils ont fruit et fleur: aussi je laboure jusqu'à ce que j'obtienne du fruit.

Tornada

Mon Bel Accueil a un chapeau qui reluit d'une beauté parfaite qui m'apporte la joie et qui est orné de valeur parfait, raison pour laquelle j'ai plaisir à dire ses louanges, car ce m'est une honneur de chanter sa beauté.

IV.2 Peire Catala <Mos cors se mor languen mays mort non es> (BEDT 336a.2)

Manuscrits:

VeAg (BC, ms. 7, ff. 42^v–43^v). Rubrique: *Peyres Cathala*

Éditions:

Fabre (note 2); Bohigas (note 2), pp. 98–100.

Versification:

6 *coblas doblas* de 9 vers decasyllabes, 1 *tornada* de 4 vers

a10 b10 b10 a10 a10 c10' d10 d10 c10'

Frank 516: 2

Mos cors se mor languen, mays mort non es,
 car si fos mort, mort, moren, m'agr'estort;
 per que·b vida, viven, vius m'aconort
 4 con fins, con franchs, con leyls, con conques;
 tan que, per tan parten, no·n parti res
 – can tot per tot ho fau – del foch qu'esti[s]a
 mants fis ayments: amats, amen amor,
 8 mas yeu, pus m'art, may hi trop de douçor
 per la gencer quez hanch portes camisa.

2 *entre fos et mort, le copiste à écrit un trait vertical qui ressemble à un <j>.*

Notes

5–6. *no·n parti res ... del foc*: *del foc* est le complément prépositionnel du verbe *partir*, signifiant <je ne m'éloigne point du feu>; <res> précédé de verbe de négation fonctionne comme l'adverbe *ges, gens*, ici avec le sens de <du tout>:

voir Jensen, Frede, *The Syntax of Medieval Occitan*, Tübingen 1986, p. 178 (§§ 537, 541), avec des exemples d'usage adverbiale négatif tirés de Guillaume IX et du «Breviari d'Amor».

6. *can tot per tot ho fau*: le sens de la clause est adversatif: «même si c'est ce que je fais», c'est-à-dire, «même si je cherche à m'éloigner du feu».

7. *esti[s]a*: je corrige la forme du manuscrit d'après la rime (v. 9 *camisa*), en interprétant la leçon comme le verbe *estisar*, variante de *atizar* (Rn 5:367a, FEW 13/1:357b [TÎTIO]): «attiser, exciter»; un *tizo*, c'est un «tison, partie non consommée ou près de l'être, d'un morceau de bois, d'une bûche», en catalan «tió» (fr. «tison», it. «tizzone» etc.). L'image du feu d'amour qui brûle sans produire de flamme, mais qui conduit néanmoins l'amant à la combustion, est très ancienne.

Tan duçamen sa douç'amor me pres
 ab un sguart sparverdan tan fort,
 12 que de se hac mon cor pres tan fort mort,
 que·b si, ses si, l'ach liat e conques
 ab un liam, fasen fayt demanes,
 fferman, fermatz e liatz a gran guisa
 16 de fin'amor qu'eu trach car, ses dolor,
 que no·m sent ges, ayçi co·l jugador,
 que no senton calt ne fret, fam ne brisa.

14 *fasen*] *fa son*.

Notes

11. *sparverdan*: adjectif peut-être formé à partir du substantif *esparvier*. Le sens s'accorde bien avec l'image du regard effrayant de la *domna*, semblable à celui d'un oiseau de proie. En catalan, le verbe *esparverar* a bien le sens de «épouvanter» (voir DCVB: «derivat de *esparver*, per l'acovardiment que sent un ocell davant l'envestida d'aqueix animal. És la mateixa evolució que es troba en el català *astorar* (derivat de *astor*) i en el castellà *azorar* (de *azor*)»).
 12. *tan fort mort*: la forme *fort* ici est adverbiale et signifie «gravement»: voir Jensen, cit., p. 45 (paragraphe 141). Malgré la technique de composition basée sur la répétition et l'allitération, il faut admettre que la récurrence de la formule *tan fort* dans une position presque identique dans les vv. 11–12 peut suggérer une faute par saut du même au même. Cependant, je m'incline plutôt pour l'exploration des limites de la «grammaire du vers» chez Peire.

14. *fasen fayt demanes*: je corrige la leçon du manuscrit, *fa son*, par *fasen*, tout en l'interprétant comme une forme de gérondif ayant le sens de «en agissant (rapidement)». La leçon du manuscrit (*fa son fayt*) pourrait être gardée, mais au prix d'accepter une syntaxe moins cohésionnée du passage: «puisqu'elle l'a lié et emprisonné avec elle, mais sans elle; elle agit rapidement, enfermant et reliant tellement [le cœur] avec un nœud d'amour parfait». Je compte pas moins de six occurrences de

la forme de gérondif *fasen* dans les textes occitano-catalans copiés dans VeAg. Pour l'adverbe *demanas* (<tout de suite, sur-le-champ>), voir FEW 6/1:294b [MANUS].

16. *qu'eu trach car*: *traire car* peut avoir le sens de <avoir à cœur> ou celui de <payer cher>. Le contexte (*sans dolor*) rend la première option préférable.

18. *brisa*: <parcelle, miette, débris>, dérivé du verbe *brizar*, c'est-à-dire <rompre>, ici avec le sens de <brisement d'os, fatigue>. Voir Rn 2:260a: *briza*, *brizament*.

20 Ab gay plaser plasén, plaser m'adutz
 amor, que·m fay, amans soffrens, soffrir
 e, desirans desirat dens, desir
 que y ay del gay coven, don m'es vengutz
 joys richs entiers cant me mandet salutz
 24 e fin'amors, que mi fech de sa tenda
 on canta lay joy ab tot son coven
 dances e verç, xaños, alegremen,
 per qu'eu li prey, preyan, breumen m'entenda.

Notes

21. *desirat dens*: l'interprétation de ce vers est difficile: Fabre (p. 15) édite *deus*, ce qui l'amène à des hypothèses avec lesquelles sa traduction ne semble pas s'accorder. Je propose de lire *dens*, c'est à dire <dans, dedans>, ici avec le sens de <intérieur désiré>, ce qui serait conforme à la *tenda* et au *coven* des vv. 24 et 25. Le jeu des allitérations et de la dérivation serait donc la base de ce vers étrange contenant le verbe «desir» (1SG de *desirar*) précédé de son complément circonstanciel (*desirans desirat dens, desir* [...]): il faut aussi noter la rime interne que la leçon *dens* active avec *soffrens* au vers précédent, artifice qu'on retrouve dans d'autres strophes de la chanson. Nous pouvons rapprocher ce vers du dernier vers de la sextine d'Arnaut Daniel, <Lo ferm voler qu'el cor m'intra> (BEdT 29.14), controversé du point de vue éditorial et herméneutique: *son desirat, cui pretz dins cambra intra* (v. 39).

22. *que y ay*: c'est-à-dire <qu'il y aie, qu'il y aura>.

22, 25. *coven*: à moins qu'il ne s'agisse d'une faute de copie, la répétition du substantif *coven* à si courte distance suggère la volonté de l'auteur de jouer avec les différents sens et connotations du mot: celui de <promesse> (v. 23) et celui d'<assemblée> (v. 26). Nous le retrouvons dans la *tornada* (v. 58) avec un sens qui semble réunir les deux précédents: *ab gay coven d'amor*; il s'agit donc d'une sorte de paronomase qui traverse toute la strophe.

28 Attendut ay, attenden, attendutz
 fferms ten fermatz que·b vol volon no·m vir.
 No n'ay ges cor que·m descors del cossir,
 axi suy, fis, afinats, tots rendutz
 32 de cor, de cors, encoratz ses tot fals cutz,
 per qu'yeu prey plus pretz que tresaur ne renda,

e leyaltat en leyal cor valen;
 per qu'yeu en patz me pas mon stamen,
 36 que no·m calha de tort fayt far smenda.

29 volon] voluon

Notes

28. *attendut ay, attenden, attendutz*: polyptote audacieux où trois formes du même verbe prennent chacune un sens divers. Je propose la traduction suivante: «j'ai attendu, tout en espérant (ayant espoir) et en tenant fermement ma promesse». Voir FEW 25:702a, 25:702b, 25:703.

29. *que·b vol volon no·m vir*: expression de fermeté amoureuse récurrente soit dans la lyrique des troubadours que dans celle des poètes occitans et catalans ultérieurs. Voir, à titre d'exemple, Uc de Saint Circ BEdT 457.26 «Nuls homs no sap d'amich fins l'a perdut», copié dans la même section de VeAg: *Quez amors m'a si doulçamen vençut / quez yeu no puesch ni n'aus haver talan / qu'yeu ja de ley, que m'ausi desiran, / parta mon cor ne lo·n vir ne lo·n mut [...]*. L'adjectif *volon* («désireux») se retrouve aussi dans un poème anonyme de VeAg, «Eres quan vey los arbres gen florir», v. 24: *encepegan ab coratge volon*.

30. *descor*: *descorar* a le sens de «décourager», ici faisant partie de l'un des jeux de mots en forme de polyptote auxquels se plaît l'auteur.

32. *ses tot fals cutz*: *cut*, *cuit*, *cug* («pensée, opinion») sont formes habituelles du substantif, liée au verbe *cuidar*. Voir Lv 1:427a.

35. *mon stamen*: il doit être compris dans le sens de «état, condition».

36. *que no·m calha de tort fayt far smenda*: la structure *no·m calha* (fr. *ne m'en chaut*) a le sens de «je ne me soucie pas de». Voir aussi la substantivation du verbe dans *nomenclal, nomenclalha* (FEW 2:84a [CALERE]); *de tort fayt far smenda* rassemble à une expression idiomatique.

Ab los valents valer valor me platz,
 car ab valor val celh qui pot valer,
 per qu'eu honor valor ab dreyt dever,
 40 car axi·s tany a cuy platz plasen faytz;
 per que, tenen, me tench enamoratz,
 car, ses amar, amor petit valria,
 qu'amors me fay far mant xant d'alegrer
 44 e fay tornar homils lo sobranser,
 per que·b amor, amar vulh ses bausia.

39 dever] daver 43 alegrer] alagrer 45 sobranser] sobrenser

Notes

37–38. Verses basés sur les figures de la paronomase, le polyptote, la dérivation et l'allitération à partir du substantif <valor>, qui est décliné dans toutes ses formes : adjectif, verbe, nom, etc.

39–40. Rime *valer* : *dever* : je corrige la leçon *daver* pour *dever*, même si l'oscillation entre le <a> et le <e> prétoniques est typique de l'*usus scribendi* du copiste de VeAg. Est-ce que le copiste a écrit *daver* pour mieux rimer à l'œil avec *valer* ?

43–44. Rime *alegrer* : *sobranser* : comme dans les vers précédents, il semblerait que le copiste a écrit *alagrer* pour mieux faire rimer le vers avec <sobranser>, son image mentale du mot (*sobranser*, *sobransier*), même s'il a écrit incorrectement *sobrenser*, en se laissant une fois de plus emporter par la confusion entre le <a> et le <e> non accentuées du catalan oriental.

48
 52
 Acelh quez es ab los fis affinat
 e, ab los autz, aut se sab mantener,
 e de folh vol, vol en grat retener,
 per qu'es ab ver son laus, lausan, lausatz ;
 ez en guerra, guarregan, es provats,
 per que l'apelh flor de cavallaria,
 car soent fay fayts de bon cavaller,
 n'enaury : lo sire Guillem Auger,
 que fa honor e valor on que sia.

49 laus] *entre laus e lausan, le copiste a écrit un <s> barré* 53 Auger] *le copiste semble avoir écrit aujer, puis s'est corrigé en écrivant un <g> sur le <j>*.

Notes

45. *acelh que* : pour la construction *acel* plus relative, voir le commentaire plus haut à n. 45 .

53. *n'enaury* : forme de première personne du singulier du verbe *enaurar*, au sens littéral *dorer*, ici signifiant <exalter, pousser>. La structure syntaxique de toute la *cobla* est déterminée par l'interprétation du pronom démonstratif *acelh* du premier vers (v. 46), ce qui permet de lire les vv. 46–52 comme une longue anticipation de l'objet du verbe *n'enaury*, explicité dans une apposition contenant le nom du seigneur dont on fait l'éloge : *lo sire Guillem Auger*.

56
 Mos Gays Appelhs a capelh on que sia
 de gaug, d'onor, d'amor ab pretz entier,
 per que l sopley e sopleyan requier,
 ab gay coven d'amor, sa companyia.

55 a capelh] e capelhs.

Notes

55. *mos Gays Appelhs a capelh*: comme dans la *tornada* de BEdT 336a.1, je corrige la leçon du *senhal* en éditant *a capelh* (forme de troisième personne du verbe *aver*, objet sans flexion grammaticale) au lieu de *e capelhs* (conjonction copulative, flexion sigmatique ajoutée «à tort» à l'objet); dans ce cas, le copiste de VeAg a réagi comme l'avait fait le copiste de E dans BEdT 336a.1 (voire commentaire au poème plus haut, v. 56); *on que sia* est une reprise de la fin de la *cobla* précédente qui fonctionne comme un *capcaudamen* interstrophique.

56. *gaug*: «joie», mais aussi «fleur de souci», ce qui correspond bien à l'idée du chaquet de fleurs (lire vertus) duquel la dame est couronnée.

58. *coven d'amor*: «accord, promesse, espérance d'amour» (voir note aux vv. 23 et 26).

Traduction

Cobla I

Mon cœur meurt en languissant, mais il n'est pas mort, car s'il fût mort, la mort, en me faisant mourir, m'aurait délivré. Ainsi, en conservant ma vie et en vivant, je me réconforte, comme un homme de valeur, franc, loyal et soumis. Si bien que, tout en m'en allant, je ne m'éloigne point (même si c'est ce que je fais) du feu qui consume maints bons amants; eux, en étant aimés, aiment l'amour, mais moi, plus je brûle, plus j'éprouve de douceur pour la plus belle qui jamais portât chemise.

Cobla II

Si doucement sa douce amour me prit avec un regard m'épouvantant si fort qu'à cause d'elle mon cœur a souffert gravement la mort, puisqu'elle l'a lié et emprisonné avec elle mais sans elle (ou: sans soi-même), en agissant rapidement, l'enfermant et l'attachant tellement avec un nœud d'amour parfait que je traîne très chèrement, sans douleur, car je ne sens rien (= je suis insensible à la douleur), ainsi que les joueurs, qui ne sentent chaud ni froid, faim ni fatigue.

Cobla III

Avec un gai plaisir charmant, amour m'apporte bonheur, ce qui me fait souffrir en aimant et en souffrant, et, tout en désirant l'intérieur délicieux, j'espère qu'il y aura là une joyeuse promesse (ou compagnie), raison pour laquelle il m'est arrivé un bonheur riche et total quand elle m'a envoyé salutations et amitiés parfaites, parce qu'elle m'a accepté dans sa tente, là où elle chante joyeusement, avec toute sa cour, danses, vers et chansons, avec plaisir. Aussi je la prie, en suppliant, que bientôt elle m'écoute.

Cobla IV

J'ai attendu, tout en espérant (ayant espoir) et en tenant fermement ma promesse, de façon si constante que je reste ferme sans permettre qu'aucun désir ne face bouger ma volonté. Je n'ai pas la capacité de me détourner de ma seule pensée: je suis

ainsi parfait, épuré, complètement soumis de cœur, de corps, prêt et disposé sans aucune intention de fausseté; c'est pour cette raison que j'attache beaucoup plus de valeur au mérite qu'à un trésor ou à un revenu, et aussi à la loyauté dans un cœur loyal et précieux. Et c'est pour cela que je supporte en paix ma situation et je ne me soucie point de devoir redresser aucun tort.

Cobla v

Il me plaît d'exalter le mérite avec les gens de valeur, car celui qui peut avoir mérite se distingue en ayant de la valeur (ou en étant utile), et j'honore le mérite avec droit devoir, car cela convient à qui plaît toute action noble. Aussi, tenace comme je le suis, je persiste à être amoureux, car sains aimer, l'amour vaudrait peu de chose, et amour me fait composer maint chant d'allégresse, et fait redevenir modeste l'orgueilleux/l'arrogant, de telle façon que, avec amour, je veux aimer sans tromperie.

Cobla vi

Celui qui est affiné par les plus subtiles et qui se sait maintenir hautement avec les personnes de haut mérite, ainsi que s'abstenir de son gré de toute folle décision, raisons pour lesquelles sa bonne renommée est, avec justice, proclamée et applaudie, et elle est prouvée par la guerre, en combattant, et c'est pour cela que je l'appelle fleur de chevalerie, car souvent il accomplit des exploits de bon chevalier; ainsi est celui que j'exalte ici: le sire Guillem Auger, qui acquiert de l'honneur et du mérite où qu'il se trouve.

Tornada

Mon Bel Accueil a un chapeau, où qu'elle se trouve, fait de joie (aussi: de fleurs de souci), d'honneur, d'amour et de mérite absolu, et c'est pour cela que je la supplie, et, en suppliant, je requiers, avec une joyeuse promesse d'amour, sa compagnie.

Littératures ibériques

Raccolte autoriali nella poesia galego-portoghese: questioni di tradizione manoscritta

Simone Marcenaro (*Molise*)

Come succede per tante questioni connesse alla tradizione dei trovatori iberici, il tema dell'autorialità nei canzonieri galego-portoghesi è legato più ad assenze che a dati certi e verificabili. La tradizione manoscritta peninsulare vede infatti soltanto tre canzonieri principali, affiancati ad alcuni lacerti di non poca importanza dal punto di vista tipologico e storico, ma che senza dubbio confermano la natura ridotta e frammentaria di questa tradizione, come sottolineò già a suo tempo il compianto maestro Giuseppe Tavani.¹

Storia di un'assenza, dunque: per sgombrare il campo da equivoci, considerando il termine di paragone petrarchesco con il quale tutti ci confrontiamo in questa occasione, dobbiamo dire che nella tradizione dei *trobadores* non si ravvisano elementi di vera e propria autorialità, ovvero di un progetto organizzativo coerente della propria produzione poetica allestito, o comunque sorvegliato, dallo stesso autore, in un organismo complesso come un libro di poesia (sia esso un vero e proprio canzoniere o un *libellus*).

Tuttavia, questa semplice premessa solleva una serie di questioni di non poco interesse, anche in ragione di ciò che avviene in altri domini lirici, e in particolare in quello provenzale. Non si può ignorare, infatti, che è proprio la letteratura galega a offrirci uno dei più ambiziosi progetti autoriali riguardanti l'esecuzione di un libro di poesia, vale a dire le «Cantigas de Santa Maria». Sappiamo che il corpus mariano si costituì per aggiunta progressiva di testi, dalla più antica raccolta testimoniata dal codice toledano, oggi a Madrid, fino ai manoscritti conservati all'Escorial e alla Nazionale di Firenze; nondimeno, il suo sviluppo fino alla forma che possiamo leggere ancora oggi è frutto della volontà dell'autore, quell'Alfonso X che, pur essendo stato un prolifico poeta profano – e soprattutto di ispirazione satirico-burlesca – voleva consegnare ai posteri l'immagine del *trobador de Santa Maria*,

1 Per comprendere la tradizione manoscritta galego-portoghese, fra i lavori dello studioso romano sono imprescindibili almeno Tavani, Giuseppe, *La tradizione manoscritta della lirica galego-portoghese*, in: CN 27 (1967), pp. 41-94; Id., *Poesia del Duecento nella Penisola Iberica. Problemi della lirica galego-portoghese*, Roma 1969, pp. 77-179; Id., *A proposito della tradizione manoscritta della lirica galego-portoghese*, in: MR 6 (1979), pp. 372-418; Id., *Ancora sulla tradizione manoscritta della lirica galego-portoghese (quarta e ultima puntata)*, in: *Rassegna iberistica* 65 (1999), pp. 3-12.

sulla scia dell'altra grande raccolta mariana duecentesca, i «Miracles» di Gautier de Coinci.² Risulta quindi peculiare che, da un lato, il re sapiente si premurasse di sistemare la sua produzione poetica (naturalmente, sua e dei suoi collaboratori) in un organismo coerente, laddove invece la trasmissione delle sue poesie profane veniva lasciata ai canali di trasmissione che accomunano l'esperienza galego-portoghese, a livello macro-tipologico, a quella delle aree occitana, francese o (in parte) italiana. Questa sorta di paradosso è ancor più notevole se consideriamo che il primo nucleo della tradizione manoscritta galego-portoghese si è probabilmente costituito proprio alla corte castigliana di Alfonso X, dove gravitava la maggior parte di trovatori e giullari documentati: sarebbe lecito pensare che anche la poesia dei trovatori rientrasse nella politica culturale di Alfonso, la quale comprende, come si sa, anche le opere astronomiche, filosofiche, giuridiche e storiografiche. Ciò invece non avviene, anche se il potere modellizzante delle «Cantigas de Santa Maria» potrebbe avere influito, come alcuni studiosi hanno messo in luce negli anni passati, proprio sulla tradizione provenzale: parlo, ovviamente, del *Libre* di Guiraut Riquier, la cui sistemazione autoriale, resa nota dalle rubriche associate a ogni brano poetico, costituisce il più notevole esempio di libro d'autore nel complesso della lirica trobadorica.³

In ambito galego-portoghese, è bene precisarlo da subito, non si danno raccolte autoriali né propriamente dette, sul modello di Riquier, né elaborate da ammiratori, come nel caso del libro di poesie di Peire Cardenal allestito da Miquel de la Tor. Tantomeno si potrà fare riferimento a possibili sequenze di tipo latamente «narrativo» o comunque consequenziale dei testi all'interno dei canzonieri, come pure si è cercato di ravvisare in alcune occasioni nella poesia dei *trobadores*.⁴ In questa tradizione, semmai, dovremmo limitarci a rintracciare quelli che Paolo Squillaciotti, nella sua edizione di Folchetto di Marsiglia, chiamava

2 Cfr. Montoya Martínez, Jesús, El concepto de «autor» en Alfonso X, in: Estudios sobre literatura y arte dedicados a Emilio Orozco Díaz, a cura di Gallego Morell, Antonio, Soria, Andrés y Marín, Nicolás, Granada 1979, II, pp. 454-462 e Bertolucci, Valeria, Libro d'autore e libro d'autori. Il caso delle «Cantigas de Santa Maria», in: Morfologie del testo medievale II: nuova raccolta di saggi ed articoli, a cura di Bertolucci, Valeria e Cigni, Fabrizio, Roma 2017, pp. 331-338 (originariamente pubblicato in: Canzonieri Iberici, a cura di Botta, Patrizia, Parrilla, Carmen, Pérez-Pascual, Ignacio, Noia 2001, I, pp. 125-137).

3 Nell'abbondante bibliografia sul «canzoniere» del trovatore narbonese non si possono non ricordare gli studi di Valeria Bertolucci (Il canzoniere di un trovatore nel «libro» di Guiraut Riquier, in: Bertolucci, Cigni (nota 2), pp. 233-266, originariamente pubblicato in MR 5 (1978), pp. 216-259; Ead., Un progetto di edizione del «libre» di Guiraut Riquier ed altre osservazioni, in: Tenso 9 (1993/94), pp. 106-125. Sul possibile rapporto fra il progetto delle *cantigas* mariane e il *Libre* di Riquier si veda Bossy, Michel André, Alphonse le Sage et la compilation des œuvres de Guiraut Riquier, in: Le rayonnement de la civilisation occitane à l'aube d'un nouveau millénaire. Actes du VI^e Congrès international de l'AIEO (Vienne, 12-19 septembre 1999), a cura di Kremnitz, Georg et alii, Vienne 2001, pp. 180-189.

4 Si veda ad esempio Burgazzi, Riccardo, La «romaría» cantata da Johan Servando, in: Carte Romanze 3 (2015), pp. 9-43.

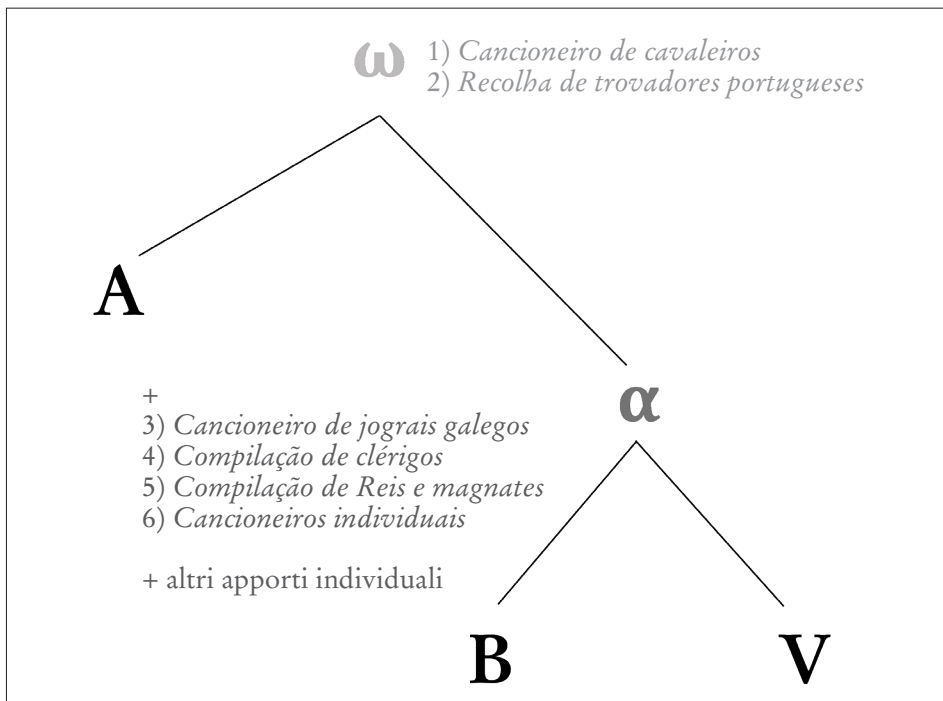
«raggruppamento di poesie che ricorrono in modo abbastanza costante all'interno delle sezioni riservate a ciascun trovatore nei singoli codici». ⁵ Un organismo creato quindi nel farsi della tradizione, grazie alla progressiva accumulazione di fonti, che non prevede necessariamente una struttura interna logica e coerente. In questo caso, alla terminologia tradizionalmente gröberiana, che prevedrebbe la categoria di *Liederbücher* come «collezioni di canzoni di un solo autore realizzate da loro stessi o dai loro ammiratori», preferisco sostituire per chiarezza terminologica «raccolte monoautoriali», per rendere chiaro che esse non devono per forza identificarsi con l'organismo-libro, né con una volontà dell'autore.

Grazie alle analisi di Carolina Michaëlis, ma soprattutto di Giuseppe Tavani e Valeria Bertolucci, prima, e di António Resende de Oliveira, più recentemente, siamo in grado di individuare alcuni autori la cui tradizione manoscritta ha suggerito di individuare sequenze di questo tipo. ⁶ Il criterio di riconoscimento, nell'ipotesi di Oliveira, è strettamente legato alla conformazione dei canzonieri galego-portoghesi. Grazie alla minuziosa analisi stratigrafica della tradizione da egli effettuata, infatti, siamo in grado di affermare senza tema di smentita che le prime raccolte di area galego-portoghese, ancora duecentesche e chiamate da Resende *cancioneiro de cavaleiros* e *recolha de trovadores portugueses*, fossero già articolate secondo una tripartizione sulla base dei generi: la prima sezione era occupata dalle *cantigas de amor*, la seconda da quelle *de amigo*, la terza dalle *cantigas de escarnio e maldizer*. A differenza dei canzonieri occitani, le tenzoni non godevano di uno statuto autonomo, ed erano in maggior parte (pur con alcune eccezioni) unite alle canzoni satiriche, visto che spesso trattavano argomenti di tipo metaletterario con tono sovente giocoso o burlesco. All'interno di questo criterio vigeva poi un ulteriore discrimine, fondato sulla successione cronologica degli autori, dai più antichi ai più recenti. Sulla base di queste due linee di forza, Resende è stato in grado di individuare il gruppo primario delle fonti confluite nel grande archetipo della tradizione galego-portoghese, dal quale discende il *Cancioneiro da Ajuda*, incompleto, che comprende soltanto la prima sezione delle *cantigas de amor*, e il subarchetipo α , da cui si svilupperà l'antigrafo dei due codici fatti copiare da Angelo Colocci all'inizio del XVI secolo, siglati B e V. Nel percorso che si sviluppa nel ramo di α si osserva l'inserzione di altre fonti, definite da Resende *cancioneiro de jograis galegos*, *compilação de clérigos* e diverse raccolte individuali che introducono numerosi autori, alcuni tardi, altri più antichi, che in qualche modo scombinano il primitivo ordine tripartito. Ciò avvenne perché il progredire della tradizione, ormai in epoca trecentesca, vedeva un accumulo piuttosto disordinato di fonti invece che un riordino coerente della

5 Le poesie di Folchetto di Marsiglia, a cura di Squillaciotti, Paolo, Pisa 1999, pp. 22–23.

6 Se dei lavori di Tavani e Bertolucci si è già detto, riguardo a Michaëlis ci si riferisce ovviamente all'edizione del *Cancioneiro da Ajuda* pubblicato a Halle nel 1904 (in particolare alle pagine 210–222 del secondo volume), mentre di Resende de Oliveira si farà più volte riferimento all'importante monografia *Depois do espectáculo trovadoresco. A estrutura dos cancioneros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV*, Lisboa 1994, specialmente alle pagine 267–275.

tradizione. È in questa fase di inserzioni tarde (e per tarde s'intende dai primi anni del XIV secolo fino a circa la metà) che si possono individuare le possibili raccolte monografiche. Possiamo riassumere così ciò che si è appena detto.



I tre autori coinvolti sono, ordinati secondo la loro cronologia, Johan Airas de Santiago, Don Denis e Estevan da Guarda. Tutti questi hanno in comune due elementi in apparenza contraddittori: da un lato, l'inserzione dei loro testi in zone non corrispondenti all'originaria tripartizione (ad esempio, *cantigas de amor* nella sezione dedicata a quelle *de amigo* e viceversa) ma, dall'altro, un tentativo di suddivisione, seppur imperfetto, dell'originaria sequenza monografica all'interno delle tre sezioni. Ciò indica con una certa sicurezza che la loro produzione non vada compresa nelle fasi più antiche della tradizione, che erano contrassegnate da raccolte parziali, come abbiamo appena visto, suddivise al loro interno secondo i tre generi; peraltro, per Denis e Estevan da Guarda la supposizione diventa scontata se si tiene conto della loro cronologia tarda (Denis muore nel 1325, Estevan tra 1362 e 1364), laddove invece Johan Airas potrebbe ancora appartenere a una fase più arcaica, dal momento che frequentò la corte di Alfonso X ed è quindi ancora compreso nel XIII secolo.⁷

7 Non esiste documentazione che permetta di qualificare meglio la cronologia del poeta, sulla cui traiettoria ci si può esprimere soltanto in ragione dei rapporti intertestuali intrattenuti con altri autori della corte alfonsina. Si veda al riguardo Resende de Oliveira (nota 6), p. 357.

Queste anomalie sono evidenti proprio per l'autore più antico dei tre, Johan Airas de Santiago, il secondo trovatore più produttivo in area peninsulare dopo Don Denis. La sua produzione, infatti, vede le 19 *cantigas de amor* e le 47 *de amigo* tutte nella sezione *de amigo*, separate da una cinquantina di *cantigas* di otto autori; chiude la sezione delle canzoni d'amico un frammento dell'unica tenzone intrapresa dal poeta santiagohe con uno sconosciuto Rui Martins. Le sue *cantigas de escarnio*, invece, stanno all'interno della sezione corrispondente. A complicare il quadro stanno due duplicazioni di *cantigas de amigo*, copiate a una ventina di testi di distanza nel primo caso e separate da soli quattro nel secondo. Per semplificare, riassumiamo di seguito la situazione, indicando la posizione dei testi nei due canzonieri in base alla numerazione colocciana:

cantigas de amor B939-965, V530-552
 + *cantiga de escarnio* B966, V552
 + pastorella B967, V554

cantigas de amigo B1012-1051, V602-641
 + tenzone B1052, V642

cantigas de escarnio e maldizer B1461-1468, V1071-1078.

Le imperfezioni nel sistema di tripartizione delle sue *cantigas* portano a pensare che il corpus del poeta santiagohe sia entrato nella tradizione in una fase successiva alla fissazione del primitivo canone che si presentava nell'archetipo. Ci si potrebbe però chiedere perché la tripartizione sia stata accolta nel caso dei brani *de amigo* e per quelli satirici, ma non per le *cantigas de amor*; una spiegazione potrebbe essere che i suoi testi siano entrati in almeno due momenti diversi della tradizione, il che sconfesserebbe la possibilità di una raccolta monoautorale che comprendesse tutti e tre i generi. A questo riguardo, risulta interessante il fenomeno della duplicazione della stessa *cantiga* che s'è citata qualche riga fa. Ho affrontato qualche anno fa la questione, concludendo che nel primo caso (B1023 e 1049, V613 e 639) si registrarono alcune varianti da un testo all'altro, fenomeno molto più accentuato nel secondo (B1044 e 1048, V634 e 638), nel quale la *varia lectio* permetteva di intravedere due redazioni vere e proprie, appartenenti a due fasi distinte della tradizione, ma difficilmente qualificabili come varianti d'autore.⁸ Se ciò prova che sicuramente la tradizione di Johan Airas ha conosciuto una stratificazione, tuttavia non basta a negare l'esistenza di un canzoniere individuale: le due versioni potrebbero infatti essere confluite in un *libellus* compatto, nel quale, per disattenzione o per volontà

8 Marcenaro, Simone, Duplicazioni, doppie tradizioni e attribuzioni divergenti nella tradizione lirica galego-portoghese, in: *Critica del testo* 18 (2015), pp. 73-102, alle pp. 76-77 e 99.

di raccogliere il maggior numero di fonti possibile, sarebbero filtrate entrambe le redazioni.⁹

Per verificare questa possibilità è allora utile osservare ciò che succede a due poeti più tardi, legati fra loro dal punto di vista storico-biografico: il re Don Denis e il suo *escrivão* Estevan da Guarda.

Riguardo a Denis, anche in questo caso gli *escarnios* stanno nella sezione giusta, mentre i brani d'amore e d'amico si trovano gli uni di seguito agli altri, in una sezione molto perturbata dei due apografi cinquecenteschi: alla fine dell'originario settore delle *cantigas de amor*, infatti, i compilatori più tardi immisero una raccolta definita da Resende di *reis e magnates*, appartenente al livello più tardo della tradizione, che si apre con un testo di Garcia Mendes d'Eixo, uno di Gonçalo Garcia e prosegue con tutta la produzione di Alfonso x seguita da quella di Denis, per poi chiudersi con l'unico testo di Alfonso xi di Castiglia e le *cantigas de amor* di Pedro de Barcelos. Questa sequenza funge da spartiacque, poiché poco dopo si apre la sezione delle *cantigas de amigo*, vestigio della sezione originaria dell'archetipo oggi turbata da questa inserzione della raccolta di re e magnati e da altri ingressi posteriori (fra cui proprio Estevan da Guarda, come si vedrà fra poco). Anche in questo caso, può essere utile uno schema riassuntivo di quanto appena esposto.

sequenza di BV (sezione originaria delle *cantigas de amor*)

[...]

Johan Garcia de Guilhade

Estevan Faian

Johan Vasquez de Talaveira

Fernan Velho

Fernan Gonzalez de Seavra

Airas Veaz

Bonifacio Calvo

Anonimo

Vasco Perez Pardal

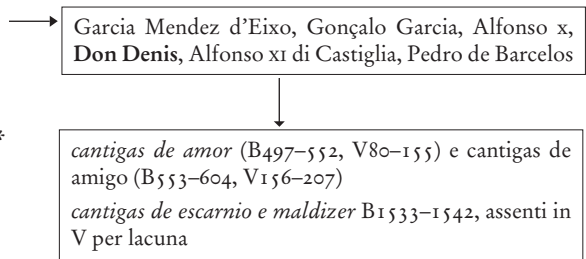
Compilação de Reis e Magnates

Pero Larouco

Estevan da Guarda

Pero d'Ornelas

*** FINE SEZIONE D'AMOR ***



9 Si aggiunga anche l'opinione di José Luís Rodríguez, editore di Johan Airas, il quale sottolineava che la ripetizione del nome del trovatore osservabile nelle epigrafi della sezione dedicata alle *cantigas de escarnio e maldizer* (B1461 e 1467, V1071 e 1077) indicherebbe l'ingresso dei testi in fasi cronologicamente differenti della tradizione (Rodríguez, José Luís, *El cancionero de Johan Airas de Santiago*, Santiago de Compostela 1980, p. 26).

Non è un caso che il passaggio dalle *cantigas de amor* a quelle *de amigo* dentro la sequenza di Denis sia suggellato dalla rubrica *En esta folha adeante sse começan as cantigas d'amigo que o muy noble Dom Denis Rey de Portugal fez*. La prima questione è simile a quella posta per Johan Airas: perché *amor* e *amigo* stanno assieme mentre i testi satirici si trovano nella sezione corretta? Inoltre, la rubrica che abbiamo appena citato avrebbe potuto stare nell'ipotetica raccolta monoautoriale, oppure faceva parte di una raccolta collettiva? Va detto che per Denis l'alto numero di poesie composte legittima l'esistenza di un vero e proprio *Liederbuch*; alcuni lo hanno identificato nel lacerto rinvenuto nel 1990 presso l'Archivio nazionale portoghese (*Pergaminho Sharrer*), ma il formato molto ampio e la scrittura a tre colonne avrebbe implicato un libro di appena 19 carte: troppo poche per pensare che si trattasse di un volume interamente dedicato al re portoghese.¹⁰ Va inoltre ricordata la presenza di un *Livro das trovas d'el-Rei Dom Denis* nell'inventario dei libri posseduti da re Dom Duarte di Portogallo (1438), anche se il riferimento potrebbe indicare semplicemente un canzoniere appartenuto o fatto copiare dal monarca portoghese.

La situazione di Estevan da Guarda non è molto differente. Si tratta di un trovatore che ha composto in maggior parte *cantigas de escarnio e maldizer*, inserite tardivamente subito prima dell'originaria partizione dell'archetipo dedicata ai brani satirici: lo sappiamo perché questa sezione non solo iniziava con il trovatore più antico che conosciamo, Johan Soarez de Paiva, ma anche perché è segnalata dalla rubrica *Aqui se començan as cantigas d'escarnh'e de maldizer*, seguita da una *razo*. I suoi testi d'amore, invece, sono collocati a pochissima distanza dalla raccolta di re e magnati che abbiamo appena commentato, quindi in quella zona perturbata dove la tripartizione per generi viene meno, mentre l'unica *de amigo* si trova nella sezione giusta. Pure in questo caso riassumiamo sinteticamente la situazione, limitandoci alla parte più consistente dei testi di Estevan, quelli satirici:

sequenza di BV (sezione originaria delle *cantigas de amigo*)

[...]

Lourenço

Golparro

Johan de Cangas

Martin de Ginzo

Martin Codax

Airas Paez

Fernan do Lago

10 Cfr. Guerra, A. J. Ribeiro, *Contributos para a análise material e paleográfica do Fragmento Sharrer*, in: *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval* (Lisboa, 1-5 Outubro 1991), a cura di Nascimento, Aires e Almeida Ribeiro, Cristina, Lisboa 1991, 1, pp. 31-33. Per un bilancio dei problemi sollevati dal lacerto lisbonense, si veda anche Sharrer, Harvey, *Pergaminho Sharrer*, in: *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, a cura di Lanciani, Giulia e Tavani, Giuseppe, Lisboa 1994, pp. 534-536.

Johan de Requeixo

Fernand'Esquio

*** FINE SEZIONE DE AMIGO ***

Estevan da Guarda (B1300-1326, V904-932)

INIZIO SEZIONE ORIGINALE DE ESCARNIO E MALDIZER

Johan Soarez de Paiva

Fernan Rodriguez de Calheiros

Fernan Paez de Talamancos

Lopo Lias

[...]

Anche qui, dunque, è possibile immaginare i due scenari alternativi che si erano prospettati per Johan Airas: o lo smembramento dell'originale raccolta autoriale in ossequio alla struttura tripartita del canzoniere, oppure un ingresso a più riprese dei suoi testi nella tradizione manoscritta.

Ora, appare chiaro come gli indizi per ravvisare libri compatti originari per questi autori siano quantomeno malcerti. Partiamo da Johan Airas: Resende pensava che la sequenza *amor-amigo* inserita nell'originaria sezione *de amigo* dell'archetipo riflettesse una tripartizione interna alla sua raccolta monoautoriale, ma dimenticava di menzionare che in chiusura delle *cantigas de amor* si trova un testo satirico diretto al re di Castiglia (vista la cronologia dell'autore, è probabile si tratti di Alfonso X) e una pastorella, tipologia testuale normalmente compresa nelle *cantigas de amigo*; in chiusura delle canzoni d'amico, lo abbiamo visto, c'è poi il frammento di tenzone dalla quale si evince un probabile tono burlesco. Se davvero il suo *Liederbuch* fosse stato originariamente tripartito, e i compilatori trecenteschi avessero poi voluto suddividere i testi nelle tre sezioni dei canzonieri, allora, da un lato, la pastorella sarebbe dovuta finire nella sezione *de amigo* e, dall'altro, il testo satirico e la tenzone avrebbero dovuto figurare nella sezione degli *escarnios e maldizer*.

Per ciò che concerne Don Denis, può essere d'aiuto soffermarsi su quella rubrica che indicava l'inizio delle sue *cantigas de amigo*. Quest'ultima, di fatto, richiama tipologicamente quella che indicava l'inizio della seconda sezione dell'archetipo, associata a colui che, tenendo fede all'ordinamento cronologico, doveva essere il più antico compositore di canzoni d'amico, Fernan Rodriguez de Calheiros. Mettiamo a confronto le due epigrafi:

Don Denis: *En esta folha adeante sse começan as cantigas d'amigo que o muy noble Dom Denis Rey de Portugal fez;*

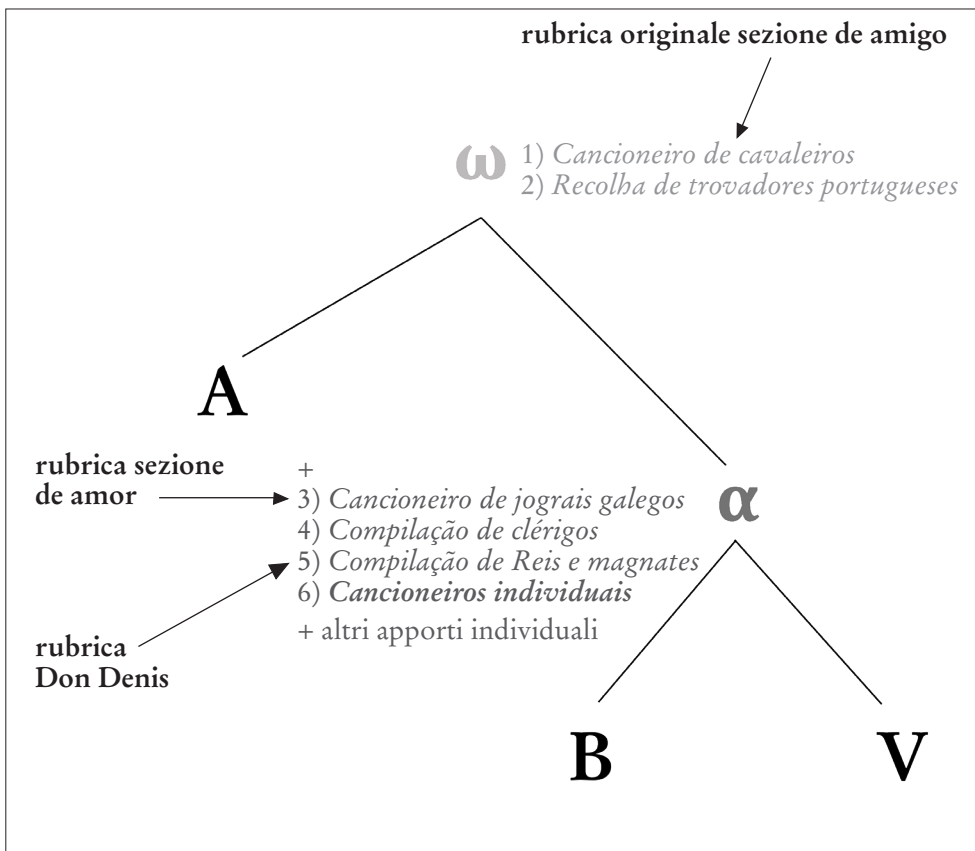
Fernan Rodriguez de Calheiros: *[En] esta ffolha adeante sse comença[n] as cantigas d'amigo que ffezeron os cavalleiros & o primeyro è Ffernan Rodriguiz de Calheiros.*

La rubrica di Calheiros, con ogni probabilità, fu apposta proprio in quella fase della tradizione in cui le varie fonti parziali, che Resende ha dimostrato essere raccolte ordinate su base sociologica e cronologica e già distinte per generi, confluiscono in quello che possiamo a ragione definire l'archetipo dell'intera tradizione gale-

go-portoghese. Non è dato sapere se essa facesse parte ancora della fonte antica, il *cancioneiro de cavaleiros*, o se invece sia stata trascritta successivamente, lasciando la menzione dei *cavaleiros* per mantenere la distinzione di tipo sociologico che la contraddistingueva. In ogni caso, la rubrica, come accade in altri casi, è poi stata ricopiata meccanicamente in tutti gli altri stadi della tradizione, benché ormai inserita in organismi più estesi e complessi, fino ad arrivare agli attuali apografi collociani.¹¹ La struttura comune alle due epigrafi (*en esta folha adeante...*) richiama inoltre un'altra simile all'interno del canzoniere B, situata nella sezione *de amor*, dove l'autore più antico è il giullare Bernal de Bonaval: *En esta ffolha adeante se començan as cantigas d'amor primeyro trobador Bernal de Bonavalle*. Questa rubrica si trovava a quel livello che Resende individuava come *cancioneiro de jograres galegos*, una di quelle fonti che arricchiscono l'archetipo e che confluiscono nel subarchetipo α .

Ci troviamo dunque di fronte a tre rubriche molto simili, ma probabilmente risalenti a fasi distinte della tradizione: la prima, quella di Calheiros, appartenente ancora ai primissimi stadi di costituzione del canone manoscritto; la seconda, quella di Bonaval, risalente a uno stadio intermedio già posteriore all'archetipo, quello del canzoniere dei giullari galeghi; infine quest'ultima di Denis, pienamente trecentesca, che si trova dentro la raccolta di re e magnati, quindi nell'ultimo stadio cronologico di apporti al subarchetipo α . Come di consueto, visualizzare questa stratigrafia può essere d'aiuto.

11 Da segnalare l'opinione di Gimena del Río Riande, che accomuna le due rubriche facendole risalire alla fase più tarda della tradizione, quella che Resende chiama *compilação geral* e che, secondo la vulgata, sarebbe responsabilità di Pedro de Barcelos (Del Río Riande, Gimena, *Rótulos y folhas: las rúbricas de Cancioneiro del rey Don Denis*, in: *Estudos de edición crítica e lírica galego-portuguesa*, a cura di Arbor Aldea, Mariña e Guiadanes, Antonio F., Santiago de Compostela 2010, pp. 195–223, alla p. 205). Negli ultimi anni l'ipotesi che vuole il Conte di Barcelos come il compilatore del *Livro* da cui discenderebbe il ramo <italiano> della tradizione è stata più volte messa in discussione: si vedano a tal riguardo Marcenaro, Simone, *Il presunto Livro das cantigas di Pedro de Portugal, Conde de Barcelos*, in: *Cantares de amigo. Estudos en homenaxe a Mercedes Brea*, a cura di Corral Díaz, Esther, Fidalgo Francisco, Elvira e Lorenzo Gradín, Pilar, Santiago de Compostela 2016, pp. 575–583 e Monteagudo, Henrique, *Variación scriptolingüística e tradición manuscrita da lírica trobadoresca: As variables <nh/n> e <ss/s>*, in *Estudos lingüísticos e filolóxicos ofrecidos a Ivo Castro*, a cura di Carrilho, Ernestina et alii, Lisboa 2009, pp. 859–960.



Il fatto che la produzione di Denis rientri all'interno di una fonte riconoscibile come «raccolta di re e magnati» suggerisce che la rubrica debba essere stata trascritta quando questa raccolta era già entrata a perturbare l'assetto originario dell'archetipo, quindi nella seconda metà del Trecento: non avrebbe avuto senso, infatti, differenziare le *cantigas de amigo* di Denis all'interno di questa silloge, nella quale non sussistono altre rubriche simili per gli altri autori. Inoltre, se la presunta raccolta monoautorale fosse stata già suddivisa per generi, allora sarebbero dovute sopravvivere anche le rubriche per gli altri due generi dello stesso tipo *en esta folha adeante* nel corpus di Denis.¹² La raccolta di re e magnati, con ogni probabilità, fu allestita in maniera meccanica, senza un criterio di tipo estetico o tematico che andasse al di là della sequenza cronologica degli autori coinvolti, sicuramente in

12 Di opinione contraria sono invece il già citato Resende de Oliveira e Elsa Gonçalves, i quali collocano la rubrica nel presunto canzoniere individuale di Don Denis (Gonçalves, Elsa, O sistema das rubricas atributivas e explicativas nos cançoneiros trovadorescos galego-portugueses, in: *Actas do XIX Congresso Internacional de Língua e Filologia Românicas*, a cura di Lorenzo, Ramón, A Coruña 1994, VII, pp. 979-990, a p. 982).

uno *scriptorium* portoghese, nel quale si decise di mettere in chiaro il rapporto di parentela fra Alfonso x e Denis, passando per alcuni membri dell'aristocrazia lusitana e arrivando al bastardo del sovrano, Pedro de Barcelos. La rubrica, in definitiva, potrebbe quindi risalire al momento in cui la raccolta di re e nobili era già entrata a perturbare la struttura dell'archetipo, con la funzione di mettere in risalto la sequenza di *cantigas de amigo* più lunga in tutto il canzoniere.

Per Estevan da Guarda, invece, non ci sono indizi determinanti per affermare o negare l'esistenza di una sua raccolta monografica, che dovremo forse pensare in forma di *libellus*, secondo la proposta avanzata a suo tempo da Giuseppina Brunetti per la tradizione provenzale.¹³ Non è da escludere che la scarsità di *cantigas de amor* (6) e l'aver un solo testo d'amico avesse agevolato l'operazione di smembramento della supposta raccolta, visto che la maggior parte della sua produzione, che è satirica, fu inserita come abbiamo visto subito prima dell'inizio della sezione originaria dell'archetipo (probabilmente, perché essa comprendeva un numero di carte bastevole a formare un fascicolo, che quindi poteva essere immesso senza troppi sforzi nella struttura originale). La sua produzione avrebbe allora potuto effettivamente essere stata raccolta precocemente in un *libellus* o comunque in un organismo a sé stante, poi immesso nella tradizione nella stessa fase in cui entrarono la produzione di Johan Airas, la raccolta di re e magnati e le altre fonti secondarie individuate da Resende. Questa immissione, peraltro, potrebbe essere stata ulteriormente agevolata dalla prossimità cronologica dell'autore a quella dell'allestimento del subarchetipo alfa.

C'è però un elemento ulteriore che va considerato quando parliamo di raccolte monoautoriali galego-portoghesi. Nell'ipotesi gröberiana sulla stratificazione della tradizione manoscritta occitana, i libri monografici erano considerati come una tappa intermedia non per forza necessaria: essi erano nient'altro che «eine zweite Form der Liederüberlieferung», databili a non prima della metà del Duecento, e comunque messi assieme secondo un principio ordinatore. A questi si affiancavano le *Gelegenheitssammlungen*, che avrebbero raccolto meccanicamente i *Liederblätter* cuciti assieme, e le successive raccolte d'occasione («zusammengesetzten Handschriften»), fino a un primo livello di ordinamento coerente delle varie raccolte («einheitlich geordneten Sammlungen»).¹⁴

Questa visione, al di là della sua natura forzosamente congetturale, è ammissibile per una tradizione che vede una molteplicità di luoghi di produzione, esecuzione, trascrizione e diffusione dei testi, cosa che non si dà per la poesia peninsulare.

13 Brunetti, Giuseppina, *Intorno al Liederbuch di Peire Cardenal ed ai libri d'autore: alcune riflessioni sulla tradizione della lirica fra XII e XIII secolo*, in: *Actes du XX Congrès International de Linguistique et Philologie Romanes* (Zürich 6–11 avril 1992), a cura di Hilty, Gerold, Tübingen/Basel 1993, v, pp. 57–71.

14 Riprendo le citazioni di Gröber da Zinelli, Fabio, *Gustav Gröber e i libri dei trovatori*, in: *SMV* 48 (2002), pp. 229–274. Nell'amplissima bibliografia al riguardo, basti qui ricordare la sintesi proposta da Vicenç Beltrán, che affronta l'impianto gröberiano da un punto di vista

Infatti, vi sono due elementi che distanziano maggiormente i *trobadores* dai colleghi occitani, vale a dire la polarizzazione degli autori verso le due grandi corti di Castiglia e Portogallo, da un lato, e la povertà della tradizione manoscritta, dall'altro. Come già aveva accennato Tavani, i due elementi sono strettamente connessi, poiché è verosimile pensare che ad una riduzione dei luoghi di produzione dei testi corrispondesse una semplificazione del processo di copiatura e disseminazione degli stessi: la corte castigliana di Alfonso X, in particolare, riuniva la maggior parte degli autori che rientrano nei primi stadi della tradizione ed è pacifico pensare che l'architettura dei piani alti nello stemma si sia formata in questo ambiente. Si creò insomma un canone, che poi fu accresciuto con gli apporti della tradizione portoghese, articolatasi attorno alla figura di Don Denis, che prevedeva sia raccolte caratterizzate dalla provenienza sociale degli autori (<canzoniere dei giullari> e <canzoniere dei chierici>), sia altre fonti più eterogenee, come ad esempio la raccolta di re e magnati. In altre parole, lo spazio fisico e temporale fra la creazione dei testi e la successiva fissazione su supporto scritto è minore rispetto ai provenzali e la compattezza della tradizione manoscritta come oggi la conosciamo ne è una prova.

Gettando uno sguardo all'inevitabile termine di paragone, la tradizione dei trovatori provenzali, si capisce che la profondità cronologica non è un parametro valido per valutare la stratigrafia delle fonti, dagli originali al punto finale rappresentato dai canzonieri. L'arco temporale occupato dai *trobadors*, infatti, può essere grossolanamente compreso tra la fine del XI secolo e la fine del Duecento, calcolando quindi circa duecento anni. Se si considera che i primi trovatori galego-portoghesi, grazie alle recenti acquisizioni documentarie, possono collocarsi già nella settima decade del XII secolo,¹⁵ la distanza che separa gli autori del periodo aurorale da quelli più tardi è circa lo stesso, forse poco più breve di appena due o tre decenni. Quello che conta, allora, è piuttosto il dato geo-culturale: la tradizione trobadorica, nelle sue fasi più antiche, è policentrica, grazie alla pluralità delle corti in cui si producevano ed eseguivano i testi, ed è questa la condizione che soggiace alla molteplicità delle fonti già studiata da Gröber e in seguito approfondita da Avalle e dalla scuola di provenzalisti che ai suoi studi si è ispirata. Questo dato non può in alcun modo sovrapporsi alla polarità fra le due corti castigliana e portoghese, nelle quali, per la densità degli autori attestati e per il retroterra culturale che favoriva l'attività di produzione scrittoria, la tradizione peninsulare si sarà creata e consolidata in maniera molto più immediata e rapida.

È indubbio che possediamo pochi testimoni, ma è un fatto che pure i lacerti come il *Pergamiño Vindel* e il *Pergamiño Sharrer* ripetono fedelmente la successione dei testi come li troviamo negli apografi cinquecenteschi, mostrando poi in buona parte

essenzialmente iberico (Beltrán, Vicenç, Copisti e canzonieri. I canzonieri di corte, in: CN 63 (2003), pp. 115-163, specialmente alle pp. 115-126).

15 Basti qui rimandare al volume di Souto Cabo, José António, *Os cavaleiros que fizeram as cantigas. Aproximação às origens socioculturais da lírica galego-portuguesa*, Rio de Janeiro 2012.

una sostanziale assenza di lezioni così divergenti da ipotizzare tradizioni distinte. Questo pare un segno piuttosto chiaro del fatto che le fonti fossero *ab origine* numericamente inferiori e compatte, ed esse si fossero agglutinate in due momenti, un primo castigliano, di cui sono testimoni il canzoniere dell' Ajuda e le parti di B e V che corrono in parallelo con quest'ultimo, e un secondo portoghese, con l'apporto di più fonti su un unico tronco, che probabilmente non conobbe sistemazioni alternative proprio perché non esistevano ambienti diversi per la sistemazione dei materiali poetici. Ecco perché per i galego-portoghesi non è necessario pensare a tutte le fasi intermedie postulate da Gröber, né immaginare i *Liederbücher* come qualcosa di più evoluto rispetto a una semplice raccolta ordinata di fogli volanti: i raggruppamenti per autore all'interno della tripartizione per generi avvenivano già nella fase più antica della tradizione, senza che vi fosse un'autonomia particolare di libri d'autore per i trovatori più prolifici.

Una prova di ciò si trova proprio nel supposto «canzoniere» di Don Denis. In questa sezione, al f. 124 del solo B si trova l'annotazione *outra rolo se começa*, trascritta dal copista *a* del canzoniere e poi biffata, probabilmente da Colocci; richiami simili si leggono in altri sette casi, curiosamente soltanto in B, riguardanti altri trovatori.¹⁶ Come già segnalano Tavani e Elsa Gonçalves, *rolo* – o, meglio, *rótulo*, poiché la forma *rolo* non compare con questo senso fino al xv secolo in Portogallo – fa riferimento alla forma del *rotulus*, insomma, tipologicamente, al *Liederblatt* groberiano, inteso come un foglio, non necessariamente nella forma del *volumen*.¹⁷ Resende, in accordo con la stratificazione da lui proposta, colloca questi richiami in diversi momenti della tradizione manoscritta: ve ne sarebbero quindi alcuni più antichi, al livello della raccolta di trovatori portoghesi (quelli riferiti a Johan Perez de Aboim e Estevan Faian), altri al secondo livello, il canzoniere dei giullari galeghi, con Pero de Bardia e Pedr'Amigo de Sevilla, e i restanti nella fase dell'accrescimento più tardo (fra cui Alfonso x e questo di Don Denis).¹⁸ Si tratta di richiami che rendono evidente l'accostamento meccanico di più *rotuli* a formare sequenze di autori, secondo una stratificazione cronologica che si può ricostruire solo congetturalmente, con ampi margini di incertezza. Queste rubriche persistono per trasmissione passiva dei copisti, ma è inverosimile pensare che vi fossero troppe interposizioni nel passaggio dal singolo foglio all'organismo canzoniere: altrimenti, probabilmente, esse non sarebbero sopravvissute. Ricordo, peraltro, che in area romanza la forma-canzoniere è ormai consolidata nell'epoca in cui questa tradizione prendeva forma (seconda metà del Duecento), laddove per gli

16 Cfr. Del Río Riande (nota 11), pp. 206–214.

17 Cfr. Tavani, Giuseppe, Frammento o «finda» fuorviata? A proposito di un distico vagante (B 1059, V 649) del trovatore galego-portoghese Martin Perez Alvin, in: *Ars metrica* 12 (2010), pubblicazione elettronica leggibile al link <https://f-book.com/arsmetrica/wp-content/uploads/2012/12/Tavani_2012_Frammento-o-finda-fuorviata.pdf>. Si veda anche il già citato Gonçalves (nota 12).

18 Resende de Oliveira (nota 6), pp. 223–237.

occitani le primissime fasi di giustapposizione di *Liederblätter* si attestavano ancora nel XII secolo, quando i canzonieri come li conosciamo erano ancora di là da venire. Non va quindi escluso che presso le corti di Castiglia e Portogallo si ravvisasse già all'origine l'esigenza di fissare in libri più strutturati le singole fonti che, come testimonia il *Pergamiño Vindel*, circolavano indubbiamente in forma sciolta, con una capacità testuale di 5–7 *cantigas*, magari dotate di accompagnamento musicale.¹⁹

Per concludere, dovremmo quindi affermare che, nell'accertata assenza di veri e propri libri d'autore in area galego-portoghese, la forma della raccolta monoautorale, ipotizzabile con molte incertezze per un numero molto ristretto di trovatori, risponde a logiche diverse rispetto alla tradizione occitana, e ciò è dovuto unicamente al quadro storico-culturale entro il quale tale tradizione fiorì e si sviluppò.

19 Mi permetto di rinviare al mio articolo Nuove acquisizioni sul Pergamiño Vindel, in: CdT 18 (2015), pp. 33–53.

Materialità e autorialità nelle raccolte poetiche catalane (s. XIII–XV): da Cerverí de Girona a Ausiàs March

Miriam Cabré e Sadurní Martí (Girona)

Non è folto il numero di poeti catalani medievali dalla cui trasmissione testuale emergano tracce di una qualche attenzione alla preservazione della propria opera o all'ordinamento delle proprie poesie. Sono, tuttavia, notevoli i casi di probabili interventi dell'autore o di cerchie a lui vicine nella compilazione del *corpus* conservato – indiretti, come la selezione e l'organizzazione del *corpus*, o diretti, come le raccolte autografe –, e sono peraltro interessanti gli effetti delle comunità letterarie sulla circolazione e l'interpretazione degli autori, o il riflesso di queste ultime sulla configurazione di alcuni manoscritti. Tali aspetti consentono riflessioni circa l'impronta dell'autore nella circolazione manoscritta, a prescindere dalla reale attribuzione di questa all'autore stesso o da eventuali rimaneggiamenti attribuibili a un circolo di estimatori.

I casi ai quali alludiamo sono alquanto rilevanti in un contesto europeo, poiché la tradizione poetica catalana medievale si inserisce in questo tessuto multilingue, del quale condivideva caratteristiche e meccanismi analoghi. Evidentemente, le circostanze di trasmissione e circolazione delle diverse tendenze presentano un'evoluzione nel corso dell'epoca medievale, come si può facilmente constatare dall'analisi della trasmissione di un trovatore tardo, quale Cerverí de Girona, o della fortuna di poeti occitani come Ramon de Cornet e Joan de Castellnou nella tradizione testuale catalana del Trecento; o ancora esaminando, nel Quattrocento, il contesto ricettivo dei poeti Francesc Galceran de Pinós e Joan Berenguer de Masdovelles, oppure il ruolo di Ausiàs March nella cultura scritta tardo-medievale. In ciascuna fase, però, l'interazione con le tradizioni poetiche coeve – quella trobadorica, quella francese, quella italiana o, sin dalla metà del Quattrocento, quella castigliana – offre chiavi di lettura molto importanti. Si tratta di un panorama che bisognerebbe esaminare non soltanto in termini letterari, ma anche in relazione agli aspetti materiali, e dunque collocare nell'afflato culturale europeo in cui le diverse influenze possono essere multidirezionali.¹

Il nostro articolo, pertanto, si focalizzerà principalmente sui dati forniti dallo studio materiale dei testimoni rispetto alla creazione e alla diffusione autoriale. Nello

1 È il proposito di un progetto sull'evoluzione della cultura scritta nella Catalogna medievale, che ci ha portato a rivalutare i dati che presentiamo. Si tratta di «Cultura escrita cortés en la Corona de Aragón: materialidad, transmisión y recepción» (PID2019-109214GB-I00).

specifico, ci concentreremo sui punti di partenza e di arrivo della tradizione: ovvero sull'epoca tardo-trobadorica, bacino della prima diffusione di Cerverí, e su quella tardo-medievale, che ha per protagonisti due canzonieri autografi, il *Cançoner del marquès de Barberà* (S¹) e il *Cançoner de Joan Berenguer de Masdovelles* (M).²

I. Questioni generali sulla tradizione catalana

I primi canzonieri di fattura catalana, il canzoniere V e il frammento M^h, si iscrivono ancora pienamente nel panorama trobadorico di fine Duecento.³ Del Trecento, invece, si conservano tre canzonieri di diversa tipologia, tutti veicoli di testi che si collocano al di là della tradizione propriamente trobadorica: il frammentario *Cançoneret de Ripoll* (c), che probabilmente riflette un circolo poetico ristretto; il grande canzoniere Sg, con un'importante presenza di trovatori, risalente all'ultimo terzo del secolo; il piccolo manoscritto detto equivocamente *Cançoner Carreres* (G), ma composto in realtà da due quaderni indipendenti rilegati insieme.⁴ Alla fine del Trecento, due compilazioni coeve di un certo peso, il *Cançoner Estanislau Aguiló* (E) e il *Cançoner de Paris-Carpentràs* (F), trasmettono prevalentemente testi catalani in metro narrativo; occorre aggiungere le due raccolte narrative di Cerverí, più antiche e conservate rispettivamente alla Biblioteca Marciana (B) e alla Nacional de Madrid (C), quest'ultima nota sotto il nome di *Cançoner dels*

2 Indichiamo le sigle fissate per la tradizione catalana da Massó i Torrents, Jaume, *Bibliografia dels antics poetes catalans*, in: *Annals de l'Institut d'Estudis Catalans* 5 (1913-1914), pp. 3-276. Soltanto in poche occasioni faremo riferimento anche a codici siglati secondo la tradizione trobadorica, con opportuni avvertimenti.

3 In questi due casi, così come per i canzonieri Sg e VeAg, le sigle corrispondono a quelle dei manoscritti trobadorici. Si veda l'appendice con le sigle e i dati identificativi. Per le coordinate della tradizione poetica catalana, Massó (nota 2); Cabré, Miriam, *La circolazione della lirica nella Catalogna medievale*, in: *La tradizione della lirica nel Medioevo romanzo. Problemi di filologia formale*, a cura di Leonardi, Lino, Firenze 2011, pp. 363-407; e la banca dati sulla poesia catalana medievale «Cançoners DB» <<https://candb.narpan.net>>. Per il canzoniere V si rinvia a Zamuner, Ilaria, «Intavolare». *Tavole di canzonieri romanzi* (serie coordinata da Anna Ferrari). I. *Canzonieri provenzali*, 3. V, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Str. App. 11 = 278, Modena 2003, e Alberni, Anna, *El cançoner occità V: un estat de la qüestió*, in: *CN 65* (2005), pp. 156-180. Per il frammento M^h, Cabré, Miriam, Boadas, Sònia, *El fragment trobadoresc català de Madrid (M^h)*, in: *CN 77* (2017), pp. 227-297.

4 Per c, si veda Badia, Lola, *Poesia catalana del s. XIV. Edició i estudi del «Cançoneret de Ripoll»*, Barcelona 1983; per Sg, Cabré, Miriam, Martí, Sadurní, *Le chansonnier Sg au carrefour occitano-catalan*, in: *Romania 128* (2009), pp. 92-134; Ventura, Simone, «Intavolare». *Tavole di canzonieri romanzi* (serie coordinata da Anna Ferrari). I. *Canzonieri provenzali*, 10. Sg, Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 146, Modena 2006. Un nuovo importante frammento (Bc) è stato recentemente scoperto nell'Archivio della Cattedrale di Barcellona; si veda Cabré, Miriam, Martí, Sadurní, *A Newly Discovered Fragmentary Troubadour Songbook* (Barcelona, Arxiu de la Catedral, Miscel·lània, 23/1-12), in: *Translat Library* 5 (2023), DOI 10.7275/tl.1873.

comtes d'Urgell.⁵ Infine, per il Quattrocento, il numero di canzonieri conservati si amplia. I primi decenni del secolo sono rappresentati dal *Cançoner Vega-Aguiló* (VeAg, che non va confuso con la collezione narrativa d'Estanislau Aguiló, precedentemente menzionata).⁶ Presumibilmente databile intorno al 1420–30, il codice raccoglie in particolare la produzione dei regni di Giovanni I, Martino I, Ferrando I e Alfonso il Magnanimo, dunque un'epoca compresa tra i secoli XIV e XV. Il secondo periodo, verso il 1460, è segnato da una costellazione di testimoni JKLN, cui occorre aggiungere da un lato M e S¹ – i due manoscritti autografi sopraccitati – e dall'altro il *Cançoner de Saragossa* (P).⁷ Verso la fine del secolo si colloca un altro gruppo di testimoni: il *Jardinet d'orats* (X¹) e i monografici di Joan Roís de Corella.⁸ Parallelamente, l'opera di Ausiàs March aveva introdotto, sin dalla metà

-
- 5 Quanto a E, rimandiamo a Ensenyat, Gabriel et alii, *Cançoner Aguiló* (facsimil), Palma de Mallorca 2000; Danés, Laia, *La petjada dels trobadors en la narrativa catalana del segle XIV: les noves rimades del Cançoner Aguiló*, in: *Actes del XVIIIè Col·loqui de l'Associació Internacional de Llengua i Literatura Catalanes* (Bucarest, 2018), București 2021, pp. 206–213, e Ead., *El cançoner català E, en el marc de la narrativa al·legòrica romànica del segle XIV*, Universitat de Girona, tesi in corso. Su F, Cabré, Miriam, Rodríguez Winiarski, María Victoria, *El Conte d'amor i el recull de París-Carpentràs*, in: *Els manuscrits, el saber i les lletres a la Corona d'Aragó, 1250–1500*, a cura di Badia, Lola et alii, Barcelona 2016, pp. 13–40, e Rodríguez Winiarski, María Victoria, *El cançoner de París-Carpentras (F): estudi codicològic i literari*, Universitat de Girona, tesi in corso. Su C, Espadaler, Anton M., *Un cançoner a la cort dels comtes d'Urgell*, in: *Cançoner dels comtes d'Urgell*, a cura di Espadaler, Anton M., Castelló, Eloi, Lleida 1999, pp. 7–19.
- 6 Alberni, Anna, «Intavulare». *Tavole di canzonieri romanzi* (serie coordinata da Anna Ferrari). I. *Canzonieri provenzali*, 8. VeAg, Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 7 e 8, Modena 2006.
- 7 Per S¹ si rinvia a Martí, Sadurní, *El Cançoner del marquès de Barberà (S1-BM1)*. *Descripció codicològica*, in: *Boletín Bibliográfico de la Asociación Hispánica de la Literatura Medieval* 11 (1997), pp. 463–502; Id., *Fonts i problemes del Cançoner del marquès de Barberà (S¹-BM1)*, in: *Atti del XIX Congresso internazionale di linguistica e filologia romanza* (1995), Palermo 1998, IV, pp. 459–485. Per M, si veda Beltran, Vicenç, *El Cançoner de Joan Berenguer de Masdovelles*, Barcelona 2006. Per la costellazione JKLN, rimandiamo a Rodríguez Risquete, Francisco, *El cançoner de Leonard de Sos*, in: *Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* (A Coruña, 2001), A Coruña-Noia 2005, III, pp. 455–463; Id., *El Cançoner de l'Ateneu* (Biblioteca de l'Ateneu de Barcelona, ms. 1), in: *Traslatar e transferir: la transmissió dels textos i el saber (1200–1500)*. *Actes del primer Col·loqui Internacional del Grup Narpan*, Santa Coloma de Queralt/Tarragona 2010, pp. 427–473; e le schede e argomenti in Pere Torroella, *Obra completa*, a cura di Rodríguez Risquete, Francisco, Barcelona 2010, I, pp. 117–119 e 125–163. Per il canzoniere P, Torrò, Jaume, *La compilació del Cançoner de Saragossa*, in: *Traslatar e transferir: la transmissió dels textos i el saber (1200–1500)*. *Actes del primer Col·loqui Internacional del Grup Narpan*, Santa Coloma de Queralt/Tarragona 2010, pp. 379–423.
- 8 Su X¹, Torrò, Jaume, *El ms. 151 de la Biblioteca Universitària de Barcelona (Jardinet de orats)*. *Descripció i estudi codicològic*, in: *Boletín bibliográfico de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* 6 (1999), pp. 1–55; Romeu Lull, *Obra completa*, a cura di Torrò, Jaume, Barcelona 1996, pp. 261–295 e più recentemente, la scheda in: *Els tresors de la Universitat de Barcelona: fons bibliogràfic del CRAI/Biblioteca de Reserva*, a cura di Ramírez Sarrió, Dídac,

del Quattrocento, una tradizione propria, in un primo momento parzialmente integrata in canzonieri antologici e in seguito sfociata in canzonieri monografici, per poi continuare a svilupparsi all'epoca della stampa.⁹

Nella loro totalità, questi canzonieri testimoniano l'attività di circa duecento poeti e quasi millecinquecento testi di cui, per ragioni legate alla conservazione, la stragrande maggioranza risale al Quattrocento. I poeti di cui si è conservata una produzione più consistente sono Joan Berenguer de Masdovelles (1183), Ausiàs March (1128) e Cerverí de Girona (1119), a grande distanza dagli autori che seguono, come si può notare dalla Tavola 1:¹⁰

Tavola 1: Poeti catalani medievali

Poeti (occitano-catalani) del secolo XIII–XIV	Poesie conservate
Cerverí de Girona	119
Ramon de Cornet (occ)	18 (di 51 in altri testimoni)
Joan de Castellnou (occ)	11
Capellà de Bolquera	7
etc.	

Poeti del secolo XIV–XV	Poesie conservate
Joan Basset	25
Gilabert de Pròxida	22
Jordi de Sant Jordi	19
Andreu Febrer	16
Guillem de Masdovelles	15
Francesc de la Via	15
Jaume Marc	14
Pere March	12
etc.	

Veguer Arce, Neus, Barcelona 2016, pp. 66–69. Sulla tradizione di Joan Roís de Corella, si veda Martos, Josep Lluís, *El Cançoner de Maïans* (BUV ms. 728): un cançoner d'autor de Joan Roís de Corella, in: *Miscel·lània Arthur Terry*, Barcelona 1999, III, pp. 93–113; Id., *La génesis de un cancionero catalán de autor: Joan Roís de Corella y el Cançoner de Maïans*, in: *Atti del colloquio internazionale Canzonieri iberici*, A Coruña/Padova 2001, II, pp. 313–238; e Id., *Tradició textual, reescritura i difusió literària: els testimonis de l'obra de Joan Roís de Corella*, in: *Multilingual Roís de Corella: The Relevance of a Fifteenth-Century Classic of the Crown of Aragon*, a cura di Cortijo Ocaña, Antonio, Martines Peres, Vicent, Alacant 2013, pp. 27–40.

⁹ Si veda la sezione III e le note corrispondenti.

¹⁰ La maggior parte di questi testi è disponibile su RIALC <<http://www.rialc.unina.it>>, e attualmente in corso di revisione nell'ambito della Biblioteca Electrònica Narpan, biblioteca digitale della banca dati <Cançoners DB> (nota 3).

Poeti del secolo xv	Poesie conservate
Joan B. de Masdovelles	183
Ausiàs March	128
Jaume Gasull	36
Lleonard de Sos	35
Joan Roís de Corella	34 (19 poesie + 15 inserzioni)
Bernat Fenollar	31
Pere Torroella	31
etc.	

La tradizione della lirica e della narrativa in versi catalane è profondamente legata a quella trobadorica, come risulta palese soprattutto nei testimoni del Trecento di entrambe le tipologie.¹¹ Assodata l'importanza della tradizione narrativa catalana e le concomitanze con la lirica quanto alla trasmissione, l'autorialità e le origini, sembra necessario analizzare la prima accanto alla seconda riguardo a molti aspetti, inclusa la circolazione manoscritta, sebbene la maggior parte delle ricerche siano ancora da svolgere. Nonostante una genesi trobadorica, le scelte di compilazione fatte, per esempio, da VeAg, denunciano chiaramente altre influenze che avranno una certa continuità. Se, infatti, in VeAg vi è una sezione di componimenti in francese, più tardi X¹ raccoglierà l'opera italiana di Romeu Llull. Una tale apertura era già stata preannunciata dalla presenza di un frammento in francese del <Roman de Troie> nell'ultimo quaderno del canzoniere Sg. Alla metà del Quattrocento, in seguito al trasferimento di Alfonso il Magnanimo a Napoli, comincia a intensificarsi la penetrazione di materiali in castigliano, soprattutto alla corte valenziana di suo fratello Giovanni, e poi per l'influenza delle corti barcellonesi del già re Giovanni II e del principe Carlo di Viana. Quest'ultimo punto costituisce un fattore decisamente importante nello studio della creazione di una tradizione bilingue, manifesta in S¹ e altri canzonieri citati (N, X¹, ecc.), e resa evidente dalla compilazione di manoscritti castigliani *de cancionero* nella stessa Corona d'Aragona.¹²

La presenza di autori con un numero così importante di opere sembra implicare un'attenzione particolare alla conservazione dei propri testi. Occorre, difatti, sottolineare che in alcuni canzonieri catalani sono stati rilevate sequenze per autori

11 Cabré, Miriam, Espadaler, Anton M., La narrativa en vers, in: *Història de la Literatura Catalana. Literatura Medieval*, 1: Dels orígens al segle XIV, a cura di Badia, Lola, Barcelona 2013, pp. 297-372 e Cabré, Boadas (nota 3).

12 Per esempio, il *Cancionero de Pedro Antonio de Aragón* (Barcelona, Biblioteca de Catalunya, ms. 1967), per il quale rimandiamo a Catedra, Pedro María, *Poemas castellanos de cancioneros bilingües y otros manuscritos barceloneses: Jardinet de orats* (BUB, Ms. 151), *Cancionero del Ateneo Barcelonés* (BAB, Ms. 1), *Cancionero del Marqués de Barberá y de la Manresana* (BAM, Ms. 992), *Cancionero de Pedro Antonio de Aragón* (BCB, Ms. 1967), y otros (BCB, Ms. 739; BCB, Ms. 7), Exeter 1983.

specifici: ad esempio, Lluís de Vila-Rasa,¹³ Lleonard de Sos¹⁴ e Pere Torroella (cfr. più avanti la nota 70). D'altro canto, Joan Berenguer de Masdovelles e Ausiàs March presentano cicli di poesie legate a *senhals* particolari, i quali, così come ci sono giunti insieme nei testimoni, potrebbero riferire l'intenzione, da parte dell'autore stesso o di cerchie molto vicine, di riunire i testi in sequenze. Quanto alle spie della volontà autoriale di promuovere, trasmettere e controllare la ricezione della propria produzione, esse si possono rinvenire in un determinato tipo di rubriche che forniscono informazioni letterarie notevoli. A tal proposito, rifletteremo in special modo su Cerverí e Masdovelles, tuttavia i canzonieri trasmettono anche altri casi interessanti: fra gli altri, il *corpus* di rubriche che accompagna le poesie di Joan Basset.

L'esame dei canzonieri fornisce elementi di un certo peso utili alla descrizione della *mise en recueil* della produzione di diversi autori sulla base di parametri coerenti, che indicano tanto la volontà di trattare i poeti copiati come parti di un *unicum* e di influenzarne la lettura, quanto la fissazione di un autore come modello poetico e una certa conseguente interpretazione della sua opera. La nostra ricerca in tal senso si concentrerà solo sui tratti distintivi, gli indizi più emblematici e i problemi riscontrabili nella trasmissione di tre autori cospicui, anzi addirittura responsabili della maggior parte della produzione lirica conservata in area catalana.

II. Cerverí de Girona

Il numero delle opere di Cerverí pervenuteci è talmente straordinario (119 componimenti, tra lirica e narrativa in versi, giuntamente a un libro di proverbi versificati), da investire l'autore del ruolo di trovatore più estesamente conservato. Il codice che ne raccoglie la grande maggioranza di poesie liriche (104), noto come *Cançoner Gil* e siglato Sg, assume i tratti di una raccolta d'autore deliberata. Da questa situazione si evince che Cerverí è uno dei candidati «manqué» al circolo, molto elitista, di trovatori con un canzoniere d'autore.¹⁵ Com'è ben risaputo, oltre al caso celebre del

13 Si tratta di una sequenza di cinque ballate d'ispirazione francese con una narrazione coerente e successiva. Per un approfondimento, si rinvia a Torrò, Jaume, Rodríguez Risquete, Francisco, *La poesia després d'Ausiàs March*, in: *Història de la Literatura Catalana. Literatura Medieval*, II: segles XIV–XV, a cura di Badia, Lola, Barcelona 2014, pp. 398–434, si veda 398–400.

14 Torrò, Risquete (nota 13), pp. 421–425. La sequenza, copiata in P, descrive una storia amorosa coerente in un ciclo sotto il *senhal* «Fi del que pens».

15 Sul canzoniere di Cerverí, recuperiamo, aggiorniamo e aggiustiamo il tiro di alcuni argomenti già esposti in Cabré, Miriam, *Un cançoner de Cerverí de Girona?*, in: *Atti del colloquio internazionale Canzonieri iberici (Padova/Venezia)*, A Coruña 2001, I, pp. 283–299. Se ne erano oltretutto già occupati Ugolini, Francesco, *Il canzoniere inedito di Cerverí di Girona*, in: *Memorie della Reale Accademia Nazionale dei Lincei* 6 (1936), pp. 513–683, si veda 547, e Riquer, Martín de, *La canço de les letres del trovatore Guilhem de Cervera detto Cerverí*, in:

libre di Guiraut Riquier (*escrig per la sua man*, stando alla rubrica del canzoniere trobadorico C),¹⁶ e ancora la compilazione del *corpus* di Peire Cardenal nel *libre* di Miquel de la Tor, ci sono casi meno vistosi di possibili libri d'autore, intesi come *corpus* unitario di un unico trovatore, quali i canzonieri di Joan Esteve e di Raimon Gaucelm de Beziers, insieme ad altre proposte rintracciate grazie agli studi sui materiali di costituzione dei canzonieri.

Nella più recente riflessione su questo tema, Walter Meliga ricorda l'ambivalenza di senso del termine canzoniere e riorganizza i punti fondanti delle diverse ipotesi sulle raccolte di singoli trovatori, dai dati codicologici all'ordine dei componimenti, sino alle varianti testuali.¹⁷ Gli elementi rilevati sono molto diversi fra loro, ma, in sostanza, convergono nella ricerca di tracce della volontà dell'autore in questione sia di controllare la ricezione del suo *corpus* poetico sia di intervenire nella fase scrittoria. In cotanta varietà di fattori, più o meno sicuri, la tavola riassuntiva raccoglie soltanto un unico dettaglio su Cerverí: la decisione proclamata dal trovatore stesso di <pubblicare> ventidue *vers* e *cansos* col *placet* della sua dama, su domanda del re. Il riferimento cui alludiamo si esplicita nel *vers* rubricato da Sg come *Lo vers que ditz per que avia celatz tan los vers e las xanços*.¹⁸ Tuttavia, Francesco Ugolini aveva già individuato e segnalato alcuni elementi – come le rubriche stesse – che suggeriscono l'autonomia della sezione di Cerverí rispetto all'insieme del codice Sg. Dopo il lavoro di Ugolini, sono stati evidenziati ulteriori tratti che seguono le linee della classificazione abbozzata da Meliga: seppur non perentori sull'esistenza di un canzoniere di Cerverí, questi costituiscono un utile ventaglio di spunti di riflessione.

Qual è l'interesse dei diversi fattori che supporterebbero una raccolta d'autore di Cerverí, in qualunque senso la si voglia intendere, se non sono probanti? Se, in fondo, le discussioni sui canzonieri d'autore trobadorici si interrogano sul momento in cui inizia la loro coscienza di *corpus* letterario, e su quello in cui si può cominciare ad assimilare le collezioni a canzonieri organicamente ordinati, soprattutto sotto l'aspetto della biografia letteraria, a questa altezza cronologica l'indagine di un *corpus* di tali dimensioni, associabile a un determinato centro dell'attività trobadorica, non è da ritenersi poco significativo. Inoltre, alcune tendenze poetiche manifestate

Atti del VIII Congresso Internazionale di Studi Romanzi, Firenze 1956, II, pp. 339–346. Il caso è stato inoltre considerato, tendenzialmente come contrappunto di Guiraut Riquier, fra gli altri, da Bertolucci Pizzorusso, Valeria, Libri e canzonieri d'autore nel Medioevo: prospettive di ricerca, in: Ead., Morfologie del testo medievale, Bologna 1989, pp. 125–146.

16 Bertolucci Pizzorusso, Valeria, Il canzoniere di un trovatore: il libro di Guiraut Riquier, in: MR 5 (1978), pp. 216–259, si veda 221 (ora in Ead., Morfologie del testo medievale [note 15], pp. 87–124).

17 Meliga, Walter, Le raccolte d'autore nella tradizione trobadorica, in: «Liber», «fragmenta», «libellus» prima e dopo Petrarca. In ricordo di d'Arco Silvio Avalle, a cura di Lo Monaco, Francesco, Rossi, Luca Carlo, Scaffai, Niccolò, Firenze 2006, pp. 81–90.

18 Riquer, Martín de, Obras completas del trovador Cerverí de Girona, Barcelona 1947, p. 191 e Cerverí de Girona, Lírca, a cura di Coromines, Joan, Barcelona 1988, I, p. 261.

da Cerverí, come l'*autonominatio*, i *senhal* ricorrenti (quasi onnipresenti) e le notizie apparentemente biografiche o cronologiche, meritano attenzione dal punto di vista della coscienza di *corpus* poetico in quanto entità e della possibilità di fornire elementi interpretativi d'insieme. Lo stesso tipo di osservazioni potrebbe trovare fondamento nella varietà di generi, in molti casi assimilabili a delle tappe nella traiettoria poetica del trovatore.¹⁹ Infine, le notizie che abbiamo sulla sua trasmissione, abbastanza prossime cronologicamente e per giunta legate, in alcuni casi, alla nozione di *liber*, non risultano prive di importanza.

Proviamo a ricapitolare i dati sull'intera trasmissione manoscritta di Cerverí, giacché presenta una situazione un po' più complessa e, forse, anche più interessante rispetto al solo testimone Sg. Infatti, si possono individuare almeno due raccolte unitarie dei suoi componimenti, che consentono di tracciare una doppia linea: la tradizione lirica e la trasmissione dei componimenti non-lirici. Come avevamo anticipato, la produzione lirica copiata nel canzoniere Sg rappresenta un'attestazione imponente. Il codice è connesso alla cerchia reale: concretamente, abbiamo proposto come committente il conte di Urgell, nipote del re Pietro il Cerimonioso, probabilmente a partire da raccolte ereditate da suo padre il conte Giacomo, fratello del re.²⁰ Se la parte iniziale mancante del canzoniere conteneva materiali paraletterari (una rubrica iniziale, una *vida*, ecc.), questi sono ovviamente andati persi. La sezione di Cerverí in Sg è tendenzialmente ordinata per generi, seppur non in modo sistematico, e non sembra rispettare né la cronologia né le sequenze di elementi letterari (perlomeno, non di quelli finora identificati). Nel complesso, Sg è formalmente omogeneo, caratteristica che si estende anche ai quaderni riservati ai poeti del Trecento, dopo le sezioni di Cerverí e di altri trovatori. Emerge, quindi, la volontà di copiare in modo omogeneo tutti i componimenti e gli autori, da un capo all'altro dell'antologia.²¹ Ad ogni modo alcuni aspetti, tra cui le rubriche, sono particolarmente emblematici nella sezione dedicata a Cerverí.

Per quanto riguarda la poesia non-lirica di Cerverí, che spesso definiamo più genericamente narrativa, la conservazione è meno massiccia, anche se questa consta di codici che sono ugualmente monografici (o quasi).²² Laddove il manoscritto B,

19 Sui tratti distintivi della poetica di Cerverí, rimandiamo a Cabré, Miriam, *Cerverí de Girona: un trobador al servei de Pere el Gran*, Barcelona/Palma 2011.

20 Cabré, Martí (nota 4), pp. 130-133.

21 Si veda, ad esempio, la mise en page delle *vidas* e *razos* o le strategie compilative per risolvere le difficoltà generate dall'epistola epica di Raimbaut de Vaqueiras, in: Cabré, Martí (nota 4), pp. 101-103.

22 Altri testimoni non costituiscono delle vere e proprie raccolte, ma riportano frammenti del libro di proverbi: per esempio, il manoscritto di Milano, Biblioteca Ambrosiana, D 465 inf., proveniente dalla biblioteca di Gian Vincenzo Pinelli (Tous, Francesc, *Cascun proverbí és escrit / per ço que en son lloc sia dit: els proverbis rimats de Ramon Llull*, in: *Mot so razo* 15 [2016], pp. 69-84, e Gresti, Paolo, *Quelques remarques sur les traductions du <Donat proensal> dans le ms. D 465 inf. de la Bibliothèque Ambrosiana de Milan*, in: *Revue des langues romanes* 120 [2016], pp. 211-222). La trasmissione della lirica, invece, conta un solo esempio di trascrizione

proveniente dal fondo di Giacomo Contarini della Biblioteca Marciana, è frammentario ma dedicato unicamente a Cerverí, C, cioè il *Cançoner dels comtes d'Urgell*, riporta tutta la sua produzione non-lirica nota, cioè cinque componimenti, con il libro di proverbi in posizione iniziale. Come unico elemento extra-cerveriniano, si noti l'aggiunta finale della <Faula> di Guillem de Torroella, autore coevo alla copia e letterariamente affine al modello di Cerverí.²³ Accresce l'importanza della nostra disamina il fatto che C sia più o meno contemporaneo a Sg, anch'esso legato ai conti di Urgell e che, inoltre, presenti rubriche molto simili a quelle della grande raccolta lirica (o viceversa).

D'altro canto, come elemento di contrasto, per la trasmissione della lirica bisogna almeno tener conto di un'antologia minore, composta da sedici testi, che si incontra nei due celebri canzonieri trobadorici linguadociani C e R.²⁴ Contrappunto dei testimoni già descritti, ricordiamo che le collezioni di Cerverí contenute in C e in R, sostanzialmente identiche, non presentano rubriche degne di nota (come da consuetudine, rilevano unicamente il nome dell'autore), mostrano parecchi errori d'attribuzione e non convergono in connessioni sequenziali con Sg. Queste differenze sono ulteriormente significative per valutare le scelte editoriali e compilative dei manoscritti monografici, poiché la tradizione testuale di Cerverí è essenzialmente compatta in tutti i testimoni, compresi gli ultimi citati (caratteristica che descrive tanto la situazione della trasmissione lirica quanto quella della non-lirica). Le differenze non sono pertanto da attribuirsi a tradizioni diverse, né possono essere distanziate eccessivamente dall'autore sul piano della cronologia.

Alla luce del ricco panorama tracciato, numerosissimi aspetti meriterebbero di essere trattati con attenzione, ma in questa sede intendiamo concentrare la riflessione esclusivamente sulla trasmissione bipartita, sulla scorta di criteri di genere e delle rubriche. La divisione fra lirica e non-lirica, che appare chiara nei codici coinvolti, segnala una trasmissione indipendente di questi due grandi blocchi dal punto di vista della tradizione testuale. Nonostante ciò, una distinzione tanto precisa praticata secondo il genere comporta problemi evidenti: questa cesura non corrisponde alla realtà letteraria dei componimenti (né a quella metrica) e, anzi, cospicui sono i punti di contatto: si riscontrano, per esempio, motivi comuni ai poemi lirici e narrativi,

di un singolo poema, oltre al quale vi sono soltanto citazioni multiple all'interno dell'opera di altri autori.

- 23 Badia, Lola, *Tres contes meravellosos del segle XIV*, Barcelona 2003, p. 135. Per un commento sulle scelte del compilatore del *Cançoner dels comtes d'Urgell*, vedi Espadaler (nota 5).
- 24 Sul canzoniere C (Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. fr. 856), si rinvia a Radaelli, Anna, «Intavulare». *Tavole di canzonieri romanzi* (serie coordinata da Anna Ferrari), I. *Canzonieri provenzali*. 7. Paris, Bibliothèque nationale de France, C (fr. 856), Modena 2005; per R (Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. fr. 22543), si veda almeno Talfani, Camilla, *Étude linguistique du Chansonnier R* (Paris, BnF, fr. 22543): *stratigraphie de la scripta* (tesi in corso di revisione per la stampa). Sulle sezioni di Cerverí, Cabré (nota 19), pp. 354-357, da completare con un articolo in preparazione.

e persino in relazione ai proverbi.²⁵ Per tali ragioni, risulta ancor più interessante la dichiarazione di Cerverí, nell'esordio dei suoi proverbi, che stabilisce un taglio netto dal punto di vista autoriale, cioè la dicotomia fra Guillem de Cervera (il suo nome reale), autore di proverbi, e l'autore di versi frivoli (il trovatore Cerverí). Il contrasto è tale che l'autore dei proverbi è certo che non sarà riconosciuto, dal suo antico pubblico, nelle vesti di trovatore (*mas no'm conexeran / jes, ne m'entendran bé: / can mon nom ausiran / ne·ls sovendra de me*). Al contempo, la rinuncia alla parte frivola (*venarsal*) del suo *corpus* conferma la consapevolezza che quest'ultima costituisce un insieme dal senso unitario, lungi dalla saggezza dei proverbi.²⁶ Posteriormente, il pubblico reale del trovatore ha potuto smentire il gioco letterario, poiché le citazioni dei proverbi sono spesso attribuite a Cerverí e, qualche volta, quelle della lirica a Guillem.²⁷ Si tratta, comunque, di una discontinuità che trova conferma nella tradizione manoscritta conservata (e, probabilmente, caratterizzava anche quella non conservata, come vedremo in seguito). Inoltre, la figura di Cerverí tramandata dai proverbi e soprattutto dal «Maldit bendit», anch'esso tradito dal *Cançoner dels comtes d'Urgell*, è stata fondamentale per ricostruire il personaggio ereditato da molti testi del medioevo catalano (non reperibile invece nella lirica), i quali citano Cerverí come autorità misogina e persino di innamorato pentito.²⁸

I principali collettori dei due grandi gruppi, ovvero i coevi Sg e C, oltre ai vincoli con le cerchie dei conti di Urgell, mostrano fitte connessioni relative ai tratti materiali, la più importante delle quali risiede nelle rubriche. È indubbio che queste ultime non siano il prodotto di un'impostazione propria agli scribi dei conti di Urgell, poiché, lo ripetiamo, nel canzoniere Sg tale pratica è appannaggio esclusivo della sezione di Cerverí, sebbene il codice rifletta la volontà di una presentazione omogenea. Numerosi elementi materiali e formali rivelano l'attitudine del copista a limare le irregolarità generate dagli imprevisti di copia, eppure il carattere peculiare delle rubriche non sembra essere giudicato elemento di disomogeneità. Tenendo conto della diversità di modelli impiegati, le rubriche non sembrano nemmeno opera del compilatore: è per questo che l'affinità con le rubriche di C sembra alquanto significativa.

25 Cabré, Miriam, Tous, Francesc, *Els proverbis rimats de Ramon Llull i la poesia gnòmica occitanocatalana*, in: *Ramon Llull, els trobadors i la cultura del segle XIII*, a cura di Beltran, Vicenç, Martínez Romero, Tomàs e Capdevila, Irene, Firenze 2018, pp. 49–76.

26 Guillem de Cervera, *Versos proverbials*, a cura di Coromines, Joan, Barcelona 1991, p. 11. Un commento dei versi iniziali e la trasmissione manoscritta si possono trovare in: Cabré, Tous (nota 25), pp. 62–65.

27 Cabré (nota 19), p. 351.

28 *Ibid.*, pp. 348–361, e soprattutto Cabré, Miriam, Francesc Eiximenis i l'autoritat de Cerverí, in: *Estudis sobre Francesc Eiximenis*, a cura di Martí, Sadurní e Renedo, Xavier, Girona 2021, pp. 81–98.

Si tratta, inoltre, di rubriche piuttosto inusuali in ambito lirico, soprattutto a questa altezza della tradizione romanza.²⁹ Alcune tendono a organizzare una vasta gamma di generi, mettendo in risalto sia gli esperimenti formali (come *Mig vers e miga canço* o *Sirventes dança d'en Cerverí*), sia i generi inventati (come *Peguesca*, *Acuyndamen*, *Libel*). In entrambi i casi, ma soprattutto nel secondo, le rubriche mirano certamente a fornire chiavi di lettura: *peguesca* definisce il componimento come quello di un *pec*; *acuyndamen* e *libel* identificano rispettivamente i modelli delle dichiarazioni formali di guerra feudale e le denunce giuridiche. Alcune (poche) rubriche, che spiegano le circostanze di composizione, sono comparabili a una tipologia utilizzata in epoche posteriori (presente, ad esempio, nella parte moderna di Sg): *La cobla d'en Cerverí que sa dona dix que no li daria un bays si son pare no la'n pregava*. Ad ogni modo, quelle maggiormente emblematiche si ritrovano principalmente nei *vers*, un genere recuperato e reinventato da Cerverí e, parallelamente, da Guiraut Riquier.³⁰ Ci riferiamo a rubriche come *Lo vers del badayll*, *Lo vers de la terra de preste Johan*, *Lo vers dels bes descovinens*, *Lo vers de las erbas* o *Lo vers de Tristayn*, che si focalizzano, per esempio, su una metafora centrale o sulla meccanica del componimento. Va segnalato, in questo senso, un gruppo di poemi che si fondano su paradossi, tra cui spicca *Lo vers dels bes descovinens*. C'è una concordanza suggestiva fra la tipologia legata ai *vers* e lo stile delle rubriche nei *dits* o *contes* di autori contemporanei, come Rutebeuf e Badouin de Condé (ambedue ben illustrati in questo volume). Questo punto è particolarmente interessante, soprattutto perché lo stile poetico di Cerverí manifesta parecchie connessioni con questi autori francesi, dai giochi alfabetici ed etimologici all'*autonominatio* e alla creazione di una personalità lirica, con spunti biografici, che imposta la lettura delle opere a livello di macrotesto e dà coesione al *corpus*. Nel caso di Cerverí troviamo, ad esempio, componimenti in cui l'autore si presenta come consigliere dei potenti accanto a poemi di consiglio: la tematica che verosimilmente interessava e conveniva al protettore è assunta e messa in scena dalla persona poetica del trovatore. Al contrario, in altri poemi si presenta come giullare, con una gamma di motivi comuni agli autori satirici francesi soprannominati: una vergogna che gli permette di riflettere sulla situazione morale della corte e lodare ulteriormente il re che gli ha concesso di fuggire.³¹

Da questa rapida analisi delle rubriche si possono già trarre alcune conclusioni: la loro presenza non è dovuta all'opera del compilatore di Sg, anzi emerge una peculiare somiglianza con quelle del *Cançoner dels comtes d'Urgell*: in special modo,

29 Un carattere insolito individuato già da Ugolini (nota 15).

30 Come sottolineato da Asperti, Stefano, *Generi poetici di Cerverí de Girona*, in: *Trobadors a la Península Ibèrica*, a cura di Beltran, Vicenç, Simó, Meritxell e Roig, Elena, Barcelona 2006, pp. 29-72.

31 La costruzione della figura di giullare è molto più complessa di quanto esposto in queste poche righe e richiede ancora approfondimenti ulteriori. Per uno studio preliminare, rinviamo a Cabré (nota 19), soprattutto pp. 66-69, 88-91 e 187-193.

*Recepta de xarob, Faula del rosinyol e Maldit bendit.*³² Questo tipo è altamente inusuale nella lirica coeva, ma si accosta a un modello grosso modo assimilabile alle consuetudini della poesia narrativa. Dai loro connotati è evidente che non sono costruite in modo meccanico, ma richiedono una comprensione profonda dei poemi, e mirano a impostare un'interpretazione singolarmente affine alle tendenze letterarie dell'autore. Notiamo, per ultimo, che le rubriche della sezione di Cerverí in Sg, a differenza di quelle successive, soltanto di rado consegnano il nome del trovatore: aspetto che, per qualche canzoniere catalano, è stato messo in relazione alla partecipazione dell'autore nell'allestimento del codice.

In definitiva, i tratti rilevanti per valutare l'intervento di Cerverí nella ricezione e trasmissione scritta del suo *corpus* e, eventualmente, l'esistenza di un suo canzoniere, presentano un carattere paradossale. Da un lato, non vi è la certezza che la sua opera sia stata raccolta dall'autore stesso, né in che forma: il numero di componimenti e la prossimità dell'autore alla cerchia del committente suggerirebbero un rapporto stretto con la raccolta, tuttavia non è rintracciabile alcun segno sicuro della responsabilità del trovatore che sia «della sua mano», né della sua partecipazione a livello di ideazione. Al contempo, nulla impedisce l'intervento di un *amateur*, ma dovrebbe trattarsi di qualcuno di abbastanza vicino all'autore per cronologia e visione culturale. Inoltre, l'insieme dei componimenti copiati all'inizio del canzoniere Sg non sembra comportare una riscrittura, e ancor meno una struttura che si presti a una rilettura biografica, sebbene sia stato comunque rilevato qualche elemento strutturale distintivo di questa sezione, come i gruppi di generi o le rubriche. In conclusione, nell'ipotesi di una raccolta d'autore, questa si configurerebbe piuttosto come una raccolta dell'autore storico e non come un progetto editoriale destinato a riflettere la figura letteraria dell'autore, su cui, peraltro, il codice non sembra aggiungere alcun dato, né, probabilmente, avere questa intenzione.

Di contro, come già accennato, i suoi componimenti sono ricchi di elementi che complessivamente contribuiscono alla costruzione di una personalità autoriale che rende il *corpus* coeso. Essi assolvono la funzione di strumenti adatti a un ordinamento della collezione secondo criteri biografici, che, in Sg, non si riscontra altrove. Il paradosso si esacerba laddove si evince che questa personalità autoriale guida l'interpretazione di qualche poema e dà segni di appartenenza a una cultura consapevolmente scritta. Al riferimento agli arnesi impiegati per la scrittura (*grafi e pena*) in «Mig vers e miga canço» o all'allusione al proprio testo come *scrit* nel «Maldit bendit» e all'uso strutturale dell'alfabeto in «La canço de las letras», bisogna aggiungere la frequenza di giochi etimologici e acrostici: basati, ad esempio, sui nomi del

32 Anche il canzoniere narrativo catalano C trasmette una rubrica indicativa delle circostanze di composizione: *Ayço es sermo que feu en Cerveri de tres paraules que un frare menor li det escrites, e dix que-l tendria per bo maestre si de poques paraules fasia gran raso, e de moltes paraules, breu, e-ls mots son: Surgens Ihesus mane.*

re e di suo figlio nella «Faula del rosinyol», sul proprio nome in «Lo vers del serv», sulla grafia della parola amore in «Manh ric mi demando si am».³³

Le incognite sul senso di queste spie disseminate in una collezione non accidentale, ma prossima all'autore, sono molte. Come lo sarebbero, d'altronde, quelle del *corpus* di Guiraut Riquier senza le rubriche del canzoniere trobadorico C.³⁴ Prescindendo da ogni conclusione possibile, l'importanza della trasmissione manoscritta di Cerverí è indubbia, poiché rivela che agli inizi della tradizione catalana – ovvero quasi contemporaneamente alla compilazione dei primi canzonieri conservati – si incontrano tracce antiche della volontà di conservazione della produzione (da parte dell'autore o della sua cerchia). In quest'ottica, il punto più rilevante circa la sua raccolta è proprio il fatto stesso che esista. Anche se non è forse così risolutiva in qualità di precedente dei canzonieri d'autore posteriori, può offrire notevoli spunti su come si legge e si diffonde la cultura trobadorica precedente. In questo senso costituisce un anello essenziale, seppur esasperante, nel rompicapo della trasmissione e interpretazione della cultura trobadorica e della cultura scritta catalana. Precisamente per la sua varietà di fattori e per il fatto che questi non sembrano condurre a un canzoniere d'autore in senso stretto e perfettamente compiuto, la sua raccolta dovrebbe fungere da punto di riferimento più valido e più utile di quella di Guiraut Riquier, indiscutibilmente eccezionale, che, proprio per tale straordinarietà, non può essere assunta come punto di partenza per spiegare le successive.

In ambito catalano, Cerverí non rappresenta soltanto il primo grande *corpus* conservato e uno dei più ampi – e proprio per questo la sua eccezionalità è imponente –: non è affatto sicuro che la famiglia reale catalana avesse una tradizione consolidata di trasmissione scritta della poesia, sebbene da un secolo si fosse instaurata la figura del re trovatore.³⁵ Difatti, numerosi poemi di paternità reale sono andati perduti, non vi sono collezioni superstiti delle poesie dei magnati né sono copiate in una certa misura nei canzonieri catalani.³⁶ D'altro canto, resta allettante l'ipotesi di ricollegare i due manoscritti principali ai due *libri Cerverini* che Giacomo II d'Aragona aveva inviato a suo cognato Roberto d'Angiò, re di Napoli, nel 1304. Si

33 Si rimanda a Cabré (nota 19) per un esteso commento su «La faula del rosinyol» e «Lo vers del serv».

34 Fatto che rende impossibile, per esempio, una ricostruzione come quella proposta da Bossy, Michel-André, *Cyclical Composition in Guiraut Riquier's Book of Poems*, in: *Speculum* 66 (1991), pp. 277–293.

35 Riquer, Martí de, *La Littérature provençale à la cour d'Alphonse II d'Aragon*, in: *Cahiers de civilisation médiévale* 2 (1959), pp. 177–201; Cluzel, Irénée-Marcel, *Princes et troubadours de la maison royale de Barcelone-Aragon*, in: *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona* 27 (1957–1958), pp. 321–373.

36 A mo' di esempio, il dibattito fra Giraut de Bornelh e il re Alfonso il Casto d'Aragona è pervenuto esclusivamente in canzonieri italiani (si veda la scheda della «Bibliografia Elettronica dei Trovatori» (<http://www.bedt.it>, s. v. BEDT 242.22). Inoltre, Cerverí allude in diverse occasioni a composizioni del suo protettore Pietro il Grande d'Aragona, che tuttavia non sono attestate dall'opera conservata.

tratta dell'informazione più antica sulla sua circolazione, posteriore soltanto di una ventina d'anni alle ultime notizie documentarie sull'autore. Risulta peraltro interessante, per concludere con l'esplorazione delle tracce di una trasmissione unitaria di Cerverí, che parecchi documenti ne riferiscano una diffusione in forma di *libri*. Nel 1340 troviamo un *Librum vocatum d'En Servari*, posseduto da un mercante di Maiorca, oppure ancora un codice *de papiro cum cohoptera virmilia, in quo sunt scripte < Verba d'en Cerverí >* appartenente ad un cittadino di Barcellona.³⁷ Le stesse formule si ripetono nella maggior parte delle notizie sulla circolazione dell'opera di Cerverí tramite gli inventari di beni. Di peculiare interesse sono, inoltre, i due volumi di uno stesso possessore risalenti al 1357 (*un libre apellat de Cerverí e un libre de trobar de Cerverí*), forse indicativi della trasmissione disgiunta di componimenti rispettivamente non-lirici e lirici, mentre nel 1414 ci imbattiamo per la prima volta nel termine *canzoniere*: l'inventario di un prevosto di Vic contiene *un libre scrit en paper ab cubertes de pergami, que par que sie cansoner [de] Cerverí*.

III. I canzonieri autografi del Quattrocento: Francesc Galceran de Pinós e Joan Berenguer de Masdovelles

Verso la metà del Quattrocento, due canzonieri autografi, il *Cançoner dels Masdovelles* (M) e il *Cançoner de Barberà* (S¹), costituiscono testimoni eccezionali delle diverse forme in cui i poeti compilano le proprie opere. Sarebbero ascrivibili al corto elenco di canzonieri romanzi anteriori al 1500, copiati da compilatori o poeti esplicitamente identificati, e persino di quelli responsabili di abbozzi o varianti d'autore. Il primo è una collezione monografica, mentre il secondo è un canzoniere miscelaneo, ma entrambi contengono varianti redazionali *in presentia*.

Il canzoniere S¹, compilato intorno al 1460–1475, è cronologicamente il primo canzoniere bilingue catalano-castigliano.³⁸ I suoi fogli combinano poesia, prosa letteraria, traduzioni in versi e dibattiti epistolari e trascrivono l'opera di poeti castigliani (Diego de Castre, Carlos de Viana, Juan de Mena, Juan Rodríguez del

37 Raccolti in Reixach, Albert, Cabré, Miriam, La cultura notarile e la ricezione dei <Verses proverbials> di Cerverí: il notaio Ramon Bruguera di Girona (c. 1330–1370), in: CN 79 (2019), pp. 63–100.

38 Su S¹, si rinvia a Martí, El Cançoner e Fonts (nota 7), e Martí, Sadurní, Escolios sobre impaginación y variantes redaccionales en Montserrat 992, in: Proceedings of the Twelfth Colloquium of the Medieval Hispanic Research Seminar of the Queen Mary and Westfield College 1999, London 2002, pp. 67–76. Nello stesso volume, Martos, Josep Lluís, Los espacios en blanco del Cançoner del Marqués de Barberà, pp. 57–65. Sul contesto in cui germinano i primi poeti bilingui, si veda Torró Torrent, Jaume, Las cortes de Aragón y las líricas catalana y castellana del siglo xv, in: La fractura historiográfica: las investigaciones de Edad Media y Renacimiento desde el tercer milenio, dir. San José Lera, Javier, a cura di Burguillo, Francisco Javier, Mier, Laura, Salamanca 2008, pp. 427–437.

Padrón, Gómez Manrique e Pere Torroella) e di scrittori e testi catalani (Pero Martines, Francesc Vidal de Voyo [Noya?], Joan de Santcliment, Joan Roís de Corella); diverse poesie anonime; un frammento della traduzione della «Belle dame sans merci»; la sentenza di un concorso poetico di 1438; un dibattito epistolare del 1458 su *Fals' amor* con undici partecipanti. Questa grande varietà di autori e la molteplicità di generi, poco usuale nella tradizione catalana medievale, rappresenta una mostra antologica degli interessi letterari di una cerchia molto precisa. Infatti, lo studio storico e letterario di S¹ permette di dedurre che quest'ultimo è principalmente un prodotto dell'*entourage* barcellonese del principe Carlo di Viana, determinante temporale che ne restringe notevolmente il lasso cronologico, poiché il principe arriva per mare a Barcellona nel marzo del 1460 e muore nel settembre del 1461.³⁹

La prima sezione contiene poesia *de cancionero* in castigliano (ff. 1-100) ed è seguita da una sezione catalana miscellanea, con prosa e poesia. Occorre considerare che quasi un quarto del canzoniere è rimasto in bianco, circostanza che probabilmente denota un periodo di confezione non molto lungo, oppure un uso saltuario.⁴⁰ I bianchi e l'assenza dei consueti riferimenti codicologici interni (non ci sono né segnature né richiami) sembrano indicare che S¹ fu compilato su un codice rilegato prima della stesura.⁴¹ Ci troviamo, quindi, di fronte a un libro di note occasionali più che a una compilazione intenzionale e strutturata.⁴² Le due grandi sezioni di cui si compone provengono da fonti diverse e la successione dei testi sembra rispecchiare il passaggio da un modello all'altro. In questo senso, l'opera più recente copiata in S¹ è la poesia «Los fats cruels per mitjà de Fortuna» (Rao 161.1) del barcellonese Joan de Santcliment, scritta tra la fine del 1474 e gli inizi del 1475, datazione che, come vedremo, è rilevante per identificarne il possibile esecutore.⁴³

Molti degli autori copiati sono caratterizzati da vincoli con il principe di Viana. Mentre diversi componimenti alludono alla prigionia del principe a Morella nel

39 Carlo, primogenito di Giovanni II (re di Navarra 1425-1479 e re d'Aragona 1458-1479), ebbe conflitti con il padre per la reggenza della Navarra sin dal 1441 e in particolare dopo il 1447, anno in cui suo padre sposò Juana Enríquez. Nel 1458, in seguito alla morte di Alfonso il Magnanimo, Carlo iniziò a intervenire più intensamente negli affari catalani e, dopo un periodo di prigionia, il 23 giugno 1461 diventò *lloctinent* di Catalogna, ma morì poco dopo, il 23 settembre.

40 Allo stato attuale, manca il quinto degli undici quaderni originali. Poiché tutti i quaderni sono omogenei (10 x 10), si conta una lacuna complessiva di venti fogli, tra i ff. 80-81.

41 Si tratta di una rilegatura «in cartiera», ricorrente nei manoscritti giuridici, soprattutto nei protocolli; questo tipo di codice si comprava rilegato in bianco. Per la riproduzione fotografica della rilegatura e un facsimile del codice, si veda «Cervantes Virtual» (<https://www.cervantesvirtual.com/obra/canconer-del-marques-de-barbera-manuscrit--o/>). Il codice detto di Pere Miquel Carbonell (Girona, Arxiu de la Catedral, ms. Carbonell 69, della seconda metà del Quattrocento) presenta una rilegatura molto simile.

42 Cfr. Martí, *El Cançoner* (nota 7), e Beltran, Vicenç, *Tipología y génesis de los cancioneros. Las grandes compilaciones y los sistemas de clasificación*, in: CN 55 (1995), pp. 233-265.

43 Cfr. Riquer, Martí de, *El poeta Joan de Santcliment*, in: *Homenatge a Antoni Comas. Miscel·lania in memoriam*, Barcelona 1985, pp. 384-389. Sulle fonti della sezione castigliana, vedi Martí, *Fonts* (nota 7).

1460, la poesia «Excellent virtuoso», di Diego de Castre (n. 2, ff. 2^r-2^v),⁴⁴ precede la risposta del principe Carlo (n. 3, «Pora tiempo quaiatoso», 2^v-3^r). Ancora, due testi catalani di Pero Martines aggiungono connessioni con questo periodo: un violento sirventese contro Diego de Guzmán relativo alla lotta militare contro Joan II (n. 1, «Meravellat estich de ço que hoig», ff. 1^r-1^v),⁴⁵ e una lettera indirizzata al principe (n. 28, ff. 136^v-137^r).⁴⁶ Martines apparteneva al circolo più intimo del principe e fu giustiziato per ordine del re nel 1463.⁴⁷ Di Joan Roís de Corella, altro scrittore in noto rapporto epistolare con Carlo, Sⁱ trasmette solo due prose di tematiche troiane.⁴⁸ Quanto a Pere Torroella, disponiamo di una larga documentazione che lo situa nell'ambito più stretto del principe, prima in Navarra, poi a Napoli, poi a Barcellona.⁴⁹ Tutti questi dati, ed alcuni nuovi che passeremo in rassegna, chiudono il cerchio intorno a Carlo di Viana come personaggio chiave di questa raccolta.

Per quanto riguarda, invece, la sezione con varianti d'autore, i fogli 157^r-161^r (n. 33, 35-48) trasmettono una danza, una canzone e tredici *coblas* sparse anonime che sembrano composte da uno stesso autore.⁵⁰ I componimenti di questa porzio-

44 La rubrica fornisce informazioni storiche molto precise: *Pregunta de don Diego de Castre al príncipe don Karles quando el señor rey su padre lo truxo presonero della Ciutat de Lérida, en la qual fue tomado en l'anyo LXº el segundo de desembre e fue liurado el primero de març següente* (f. 2^r). Effettivamente, il re Giovanni mandò in prigione il principe il 2 dicembre del 1460; il 25 febbraio fu liberato.

45 La rubrica indica: *Cobles fetes per don [...] de la fuyta del castell de fragua en lo temps de l'infurtuni de l'il·lustre don Karles, primogènit d'Aragó* (f. 1^r). La poesia fa riferimento alla conquista del castello di Fraga per mano dei vianisti (25 febbraio 1461) e la fuga ignobile del crudele cavaliere castigliano Diego de Guzmán.

46 La rubrica individua i motivi: *Lletra de frare Pero Martines a l'il·lustre don Karles, primogènit d'Aragó, quant fou detengut per lo Senyor Rey son pare e portat en lo castel de Morella. La qual fo feta en Barchinone* (f. 137^v). Per Pero Martines, si veda Riquer, Martín de, *Obras de Pero Martínez*, Barcelona 1946, e anche la sua *Història de la literatura catalana*, Barcelona 1984, IV, pp. 285-313. E adesso Martí, Sadurní, Pero Martines, in: *Història de la Literatura Catalana. Literatura Medieval*, III: El segle xv, a cura di Badia, Lola, Barcelona 2015, pp. 367-370.

47 Riquer, Pero Martines (nota 46), pp. 10-11, trascrive un documento che ne narra l'esecuzione: *que sia menat al moll de la present ciutat [Palma] e que allà li sia mes un bacinet de ferro foguejant en lo cap [...] e après que sia mes en una barca e sia sorgit ab una pedra lligada a coll en lo mar.*

48 Per le lettere tra Corella e Carlo, si rinvia a Miquel i Planas, Ramon, *Obres de Joan Roís de Corella*, Barcelona 1913, pp. 149-161. Più precisamente, Sⁱ riproduce due prose mitologiche del ciclo troiano e un frammento. Inoltre Sⁱ rappresenta la recensione più antica e la fonte esatta dei frammenti corelliani imitati nel romanzo di Joanot Martorell «Tirant lo Blanc», e avvicina così la confezione del canzoniere a una cerchia cui Martorell e Corella erano verosimilmente legati. Sulle varianti redazionali corelliane di Sⁱ, cfr. Annichiarico, Annamaria, *Varianti corelliane e «plagi» del «Tirant»*. Achille e Polissena, Bari 1996, e anche Martos, Josep Lluís, *Les proses mitològiques de Joan Roís de Corella*. Edició crítica, Alacant/Barcelona 2001.

49 Rodríguez Risquete, Torroella (nota 7). Sulla biografia, I, pp. 23-40.

50 Aramon, Ramon, *Una cançó i tretze cobles esparses inèdites*, in: *Mélanges de linguistique romane et de philologie médiévale offerts à M. Maurice Delbouille*, Gembolux 1964, pp. 21-38. Aramon, per ragioni che non giustifica, non integrò la danza (f. 175^v) agli altri testi anonimi,

ne di codice sono gli unici sprovvisti di rubrica attributiva e combinano questa caratteristica con l'emergenza di correzioni d'autore. Dato che il manoscritto appare redatto da un'unica mano, per coerenza bisognerebbe assegnare tali testi al suo compilatore.⁵¹ La *mise-en-page* delle poesie è sostanzialmente uniforme, ma sembra dividersi in due sezioni: nella prima, la danza, la canzone e undici *coblas* sparse; successivamente, al seguito di una carta lasciata in bianco, altre due *coblas* sparse. In quattro poesie (nella prima sezione 33, 35, 36; nella seconda, 48) figurano cancellature e correzioni compatibili con delle varianti d'autore, mentre la poesia 33 delinea una danza o una ballata forse appena abbozzata.⁵² La poesia numero 35 è oggetto della trasformazione più evidente e profonda, in quanto le correzioni interessano ben cinque delle sei *coblas* totali: il poema è quasi riscritto per intero, « transformando la afectividad de una segunda persona al distanciamiento de la tercera », e dunque « se trataría de un autor que va retocando sus poesías sobre el mismo cancionero en el que ha copiado las que prefiere de otros autores ».⁵³ (ill. 20) Sulla base degli indizi interni ed esterni, si potrebbe identificare il copista di S¹, e al contempo l'ignoto poeta, con il cavaliere Francesc Galceran de Pinós (c. 1416–1475), fortemente connesso con gli ambienti vianisti barcellonesi e tra i maggiori protagonisti della Guerra Civile catalana (1462–1472). Grazie alla documentazione pubblicata da Rodríguez Risquete, conosciamo il suo stretto rapporto con Pere Torroella, databile proprio agli anni 1462–1465, ovvero l'arco cronologico proposto per l'inizio della compilazione di S¹.⁵⁴ È dunque alquanto probabile che i materiali *de cancionero* confluiti nel codice provengano dall'ambiente di Pere Torroella, o addirittura da Torroella stesso.

benché l'opera, trascritta all'inizio della sezione, presenti varianti d'autore. Dalla descrizione metrica di Parramon, Jordi, *Repetori mètric de la poesia catalana medieval*, Barcelona 1992, [72.5], ne deriva una danza di 12 versi: Dan. (4) 1 c 8 una *cobla* di otto versi e un *respòs* di quattro (*cobla* 7' 7' 7' 7' 7' 7' 7' 7' *respòs* 7' 7' 7'), con rime *-ia -a*. Ad ogni modo, si tratterebbe di una danza molto difettosa (quasi più una ballata), che costituisce certamente un caso di poesia ancora in bozze. La parte inferiore del foglio, invece, trasmette una poesia in castigliano probabilmente imputabile a Carlo di Viana, che si conclude con le sigle PVC.

- 51 È difficile ricavare informazioni storiche da questi componimenti piuttosto astratti. L'unica « spia » storica sicura è la presenza, già suggerita da Aramon (nota 50), di una notevole quantità di immagini lunari. Alla luce di questo dato, le indagini hanno inoltre permesso di osservare due acrostici, non individuati da Aramon, che affiorano nelle poesie Rao oe.2 e oe.3, dove si legge rispettivamente CLARA LVLL e CAMA LLIGA. Cfr. Rodríguez Risquete, Torroella (nota 7), I, p. 119.
- 52 Martí, Escolios (nota 38), pp. 72–74, e la nota 53 del presente lavoro.
- 53 Per tutti i dettagli sulle varianti d'autore, rimandiamo a Martí, Escolios (nota 38), da cui abbiamo tratto le citazioni.
- 54 Sobrequés, Santiago, Sobrequés, Jaume, *La Guerra civil catalana del segle xv. Estudis sobre la crisi social i econòmica de la Baixa Edat Mitjana*, Barcelona 1973, II, pp. 99–101. Si segnala, inoltre, l'aggiornamento di Rodríguez Risquete, Torroella (nota 7), n. 85, che documenta stretti legami fra Pinós e Torroella, riconducibili al periodo che va dall'aprile del 1460 al giugno del 1462.

Prescindendo dalle poesie anonime di S¹ e da una sua lettera che si iscrive nella polemica di Pere Pou (f. 166^{rv}), il profilo letterario di Pinós consta di altre tre opere. Nel gennaio 1458 scrisse, con Ivany de Castre, due lettere di battaglia contro Pere de Rocabertí.⁵⁵ Sfortunatamente, sono andate perdute tanto la sua traduzione parziale, dal toscano al catalano, delle «Metamorfosi» d'Ovidio, di cui abbiamo notizia solo grazie alla menzione di Francesc Alegre,⁵⁶ che un *planh* (*complant*) in catalano per la morte del principe Carlos, cui rispose Pero Martines.⁵⁷

Volendo stabilire un collegamento tra l'epoca medievale e gli archivi del marchesato di Barberà degli inizi del Novecento – ove si trovava il codice prima di giungere al monastero di Montserrat –, va ricordato che il primo signore di Santa Maria de Barberà, Jeroni de Pinós-Santcliment (m. 1584), fu pronipote di Francesc Galceran de Pinós e che il marchesato di Barberà – tuttora esistente – ebbe origine il 12 luglio 1702. Quindi, non solo il legame patrimoniale sarebbe diretto, ma si perviene a uno dei rari casi catalani per i quali è possibile ripercorrere il cammino di un codice dalle sue origini materiali sino alla localizzazione attuale.

In un certo senso, S¹ è un esempio significativo di come si crea per accumulazione, ma con materiali derivanti da rapporti personali e da interessi molto prossimi, una raccolta prodotta in un circolo chiaramente delineabile. I grandi canzonieri del Quattrocento catalano sono il risultato della fusione e della manipolazione di elementi appartenenti a collezioni proprio come S¹. Se si considera altresì la presenza in S¹ di varianti che permettono di seguire il *feri* interno dell'attività poetica del compilatore e la possibilità di ricostruire storicamente gli ambienti natali tanto delle poesie quanto del codice, non si può non ammettere l'estrema rilevanza del nodo rappresentato dal processo di trasmissione di S¹, che tradizionalmente è stato

55 Rodríguez Risquete, Torroella (nota 7), I, p. 68, n. 85. Le lettere in questione sono contenute nel manoscritto BNM 184444, ff. 147^r-148^r, ed edite da Bassegoda, Enric, *Vida i obra de fra Bernat Hug de Rocabertí*, Girona, Universitat de Girona, 2011, tesi di dottorato (<https://www.tesisenred.net/bitstream/handle/10803/77758/tebp.pdf>), lettere 7 e 9; si veda anche il commento in Bassegoda, Enric, *Batalles i bandositats a Castelló d'Empúries*, in: *Mot so razo 10-11* (2011-12), pp. 63-70, soprattutto 68-70.

56 Alegre afferma che «del latí gros fon fet lo que és en toscà y, del toscà, no sol lo castellà, mes uns quants llibres en català traduïts del toscà en temps passat per lo noble don Francesc Galceran de Pinós» (citato da Badia, Lola, *Per la presència d'Ovidi a l'edat mitjana catalana, amb notes sobre les traduccions de les «Heroides» i les «Metamorfosis» al vulgar*, in: *Tradicció i modernitat als segles XIV i XV. Estudis de cultura literària i lectures d'Ausiàs March*, València/Barcelona 1993, pp. 39-71, a p. 64).

57 Lo storico settecentesco Félix de Latassa informa di tali opere nella sua *Bibliotheca antiqua de los escritores aragoneses que florecieron desde la venida de Christo hasta el año 1500*, Zaragoza 1796, II, pp. 229-230. La sua fonte è un manoscritto oggi perduto, copiato, presumibilmente nel 1461, da Menaut de Santa Maria, *mayordomo* di Carlos de Viana, che raccoglieva diversi *planh* per la morte del principe, tra cui una *Complaynta* di Pero Martines e una «Respuesta de Fr. Pero Martinez, librero del muy esclarecido príncipe D. Carlos, de gloriosa memoria, à la Complaynta de Don Francés de Pinós, camarlengo de Su Alteza». Si veda Riquer, Pero Martines (nota 46), p. 9.

invece giudicato un canzoniere minore rispetto ai maggiori canzonieri catalani del Quattrocento.

Il secondo esempio di autografia proviene del canzoniere catalano M, redatto dalla mano del cavaliere Joan Berenguer de Masdovelles (1412–1476/1479).⁵⁸ Il codice contiene 183 poesie di Joan Berenguer, che corrispondono circa all'integralità della sua produzione conosciuta⁵⁹ e che sono in alcuni casi corredate da correzioni autoriali dello stesso tipo di quelle appena descritte per il *Cançoner de Barberà*.⁶⁰ Tuttavia, M non è latore unico della sua opera: i testi di Joan Berenguer si ritrovano anche nelle grandi compilazioni della metà del Quattrocento (JKLN), in una misura che non è affatto trascurabile (rispettivamente, nel numero di 67, 53, 42 e 45). Questo gruppo di testimoni è indizio di un certo interesse da parte del pubblico e di un prestigio oggi ignorato dalla critica.⁶¹ Le dimensioni della sua circolazione inducono a supporre l'esistenza, oltre al canzoniere M, di una trasmissione più ampia che potrebbe aver avuto origine o direttamente da M o da altre fonti. Sfortunatamente, la poesia di Joan Berenguer attende ancora un'interpretazione letteraria d'insieme e un'edizione critica. Nelle sue opere, dai soggetti variegati e interessanti, si osserva una presenza importante di poesia a carattere politico o circostanziale, di dialoghi in versi con autori coevi e, soprattutto, di diversi cicli poetici vincolati a *senhals*, che si concludono sempre con un *maldit* (a volte, anche con la mutazione del *senhal*: *Dona de bé* → *dona de mal*, etc.).

Il contenuto di M è davvero eccezionale. Riunisce la grande collezione di Joan Berenguer precedentemente menzionata; quindici componimenti di suo zio, Guillem de Masdovelles (fl. 1389–1438), afferente alla generazione anteriore e documentato solo in poche altre fonti; una poesia di suo fratello Pere Joan de Masdo-

58 Per la figura di Joan Berenguer, si rinvia ad Aramon i Serra, Ramon, *Cançoner dels Masdovelles*. Manuscrit num. 11 della Biblioteca de Catalunya, Barcelona 1938; Torró, Rodríguez Risquete (nota 13), pp. 426–428, e Riquer, *Història* (nota 46), III, pp. 505–533.

59 M è sprovvisto di sole undici poesie, tradite da altri canzonieri (JKLN). Beltran, Vicenç, Joan Berenguer de Masdovelles et son manuscrit autographe: création, amendement et édition génétique de textes médiévaux, in: *Scriptorium* 69 (2015), pp. 191–216, a p. 195, nota 18, ne dà solo il numero, e si basa sulla lista di Parramon (nota 50) per Joan Berenguer de Masdovelles. Su questo aspetto della tradizione ci permettiamo di rinviare a Martí, Sadurní, *Onze poesies extravagants de Joan Berenguer de Masdovelles: edició crítica i estudi de la tradició textual*, in preparazione.

60 Oltre all'edizione già citata di Aramon, Ramon (nota 58), Vicenç Beltran si è occupato delle questioni codicologiche e testuali nei contributi: *El Cançoner de Joan Berenguer de Masdovelles*, Barcelona 2006, e Beltran (nota 59).

61 Questi canzonieri, strettamente imparentati, sono collocabili tra il 1465 e il 1472. Sarebbero il frutto della fusione fra tre collezioni anteriori: un canzoniere monografico di Ausiàs March, un'antologia di Joan Berenguer de Masdovelles e un canzoniere miscelaneo di autori della generazione anteriore (ovvero Jordi di Sant Jordi e altri poeti delle cerchie di Alfonso il Magnanimo, Giovanni II e Carlo di Viana), con alcune aggiunte isolate a fine sezione o in sezioni caratterizzate da innovazioni proprie. Si vedano gli studi di Torró, *La compilació* (nota 7), Rodríguez Risquete, Sos e Id., *Ateneu* (nota 7).

velles (morto nel 1460);⁶² tre di Andreu Despesens, e tre in cui dialogano rispettivamente Francesc Martí Gralla, Joan Fogassot (fl. 1433–1479) e Joan Boscà (m. 1480). Il caso dello zio Guillem attira specialmente l'attenzione perché Joan Berenguer dialoga direttamente con lui in diverse *tenso*s, mentre in altri suoi testi fa riferimento ad alcune opere dello zio. Per giunta, Joan Berenguer traduce nel suo catalano contemporaneo una poesia di Guillem, che giudica scritta in una lingua limosina arcaica (modernizza linguisticamente il poema del f. 34^v in una seconda versione, situata nel f. 137).⁶³ La raccolta è parimenti interessante sotto altri punti di vista, poiché Joan Berenguer copia e riscrive alcuni componimenti (p. es. n. 19, ff. 13^v–14^r e n. 29, ff. 19^v–20^r) e correda molti altri di estese rubriche (che fungono quasi da *razos*), al fine di spiegare le circostanze di redazione, la datazione, oppure ancora le caratteristiche tecniche del componimento. Si vedano già solo questi tre esempi:⁶⁴

La hobre devall escrita fiu jo, dit Johan Berenguer de Masdovelles, per hun home qui és anamorat d'una gran dona, de la qual per sa ballesa he valor jamés pensava aver bé, mas lo voler li promatia en sagur que la conseguiria, he que no duptàs demanar-li sso que'n volia. He que cuntinudament la servia, he tingué's a prop. He ssobre lo desús dit preguà a mi li fes alguna hobre, la qual pogués tremetre a la dita gran dona. He per amor d'ell jo fiu la següent, la qual li doní, hi aquell la tremès a la dita dona. (n. 117, f. 8or)

La hobra devall escrita fiu en lo mes de deembre, any MCCCCLX, sobre la presó que feu lo senyor rey en Johan d'Areguó de son fill don Carles, príncep de Viana, en la ciutat de Leyda. La qual li trematí per mossèn Luýs de Vich, qui aquellà li donà. (n. 176, f. 136^r)

La hobre devall escrita he feta jo, Johan Berenguer de Masdovelles. La qual és totas las diccions de dues síl·labes, compàs molt stret, he complida de sinch cobles he tornada. (n. 187, f. 149^r)

Le rubriche ricordano, *mutatis mutandi*, i precedenti trobadorici di Guiraut Riquier e Cerverí de Girona, e al contempo accostano Joan Berenguer agli usi di poeti catalani coevi, come i notai Antoni Vallmanya e Joan Fogassot.⁶⁵

Dall'insieme di questi elementi si evince, come proposto da Vicenç Beltran, una copia eseguita per sequenze cronologiche, ma i diversi *ductus* che ne sono responsabili intervengo anche sui poemi trascritti in precedenza: quindi, se da un lato la copia avviene per fasi successive, dall'altro gli interventi non seguono uno svilup-

62 Per tutti gli altri componimenti di Pere Joan, cfr. Archer, Robert, *L'obra poètica de Pere Joan de Masdovelles*, in: *Els marges* 49 (1994), pp. 63–78.

63 Si rimanda agli studi linguistici effettuati sul canzoniere da Gimeno Betí, Lluís, *Català i occità: a l'entorn de la llengua del Cançoner dels Masdovelles*, in: *Revue de linguistique romane* 253–254 (2000), pp. 119–165 e Id., *Anàlisi linguística dels poemes datats al Cançoner dels Masdovelles*, in: Beltran (nota 60), pp. 131–222.

64 Riportiamo qui le trascrizioni dalla tavola del canzoniere realizzata da Beltran (nota 60), pp. 101–130. Per l'analisi delle rubriche, pp. 45–96.

65 Sulle rubriche in questione, si veda Auferil, Jaume, *La Sort d'Antoni Vallmanya i el cercle literari de Valldonzella*, in: *Studia in honorem prof. M. de Riquer*, I, Barcelona 1986, pp. 37–77, e più in generale Beltran, *El cançoner* (nota 60), pp. 51–55.

po lineare.⁶⁶ Infatti, la progressione della mano rivela quattro tappe consecutive, coincidenti per l'appunto con i testi databili. Secondo Beltran, la sezione A¹ si può caratterizzare come un canzoniere «pubblico» – ovvero una copia accurata –, probabilmente progettato per raccogliere l'integralità dell'opera in un dato momento. Invece, le sezioni A²–A⁴, compilate più tardi, sarebbero una copia «privata» caratterizzata da abbozzi e una mano molto più rapida. I bianchi sembrano lasciati intenzionalmente per interpolarvi altri testi *a posteriori*. Queste sezioni hanno, sempre secondo Beltran, un qualche effetto sulla costituzione materiale in quaderni del canzoniere; tuttavia, le sue ricostruzioni sono solo ipotetiche, a causa delle difficoltà nello studio dovute allo stato del codice. In ogni caso, l'evoluzione cronologica della stesura sembra procedere in parallelo con quella linguistica: Martí de Riquer (e prima di lui Jordi Rubió) aveva già constatato il passaggio da un grado sensibile di occitanizzazione a una catalanità quasi totale, in particolar modo a partire dal n. 65 (f. lij = 48^r catalogo n. 64), cioè nelle sezioni A²–A⁴.

In secondo luogo, pare interessante notare che i contenuti di M e di S¹ si contrappongono: se il primo mette in scena soprattutto l'attività di un autore specifico e, in parte, della sua famiglia, l'altro testimonia la letteratura prodotta nell'ambito della corte barcellonese del principe Carlo di Viana agli inizi anni degli 1460. Le due compilazioni riferiscono, dunque, gli stili e i generi poetici di cerchie vicine e delineano un buon ritratto dell'attività e delle tendenze della metà del Quattrocento nella società barcellonese. Da un altro lato, gli esecutori dei due codici sono poeti che, come abbiamo visto, hanno avuto fortune letterarie ben diverse: Pinós, che abbiamo illustrato precedentemente per le opere perdute, è stato trasmesso, sotto anonimato, solo da S¹, e identificato come poeta solo nel 1995; Joan Berenguer de Masdovelles gode invece di una vasta tradizione testuale ed è una figura centrale, benché ampiamente trascurata, nel panorama poetico del Quattrocento.

IV. Conclusioni, con una nota su Ausiàs March

L'autore dalla tradizione testuale più consistente è, senza dubbio, Ausiàs March (1400–1459). I *testes* hanno trasmesso 128 poesie, l'ultima forse apocrifia, e sono di gran lunga più numerosi di quanto osservato finora: tredici canzonieri, otto dei quali monografici, e cinque stampe (Tavola 2).

66 Beltran suggerisce che la sezione A³ potrebbe avere un rapporto diretto con la guerra civile catalana a Tarragona e le circostanze della peste – più precisamente, le poesie che sono ancora in uno stato di abbozzo (Beltran, Joan Berenguer [nota 60]), p. 195. Cfr. anche il quadro complessivo delle sezioni in Beltran, *El cançoner* (nota 60), p. 56, e in particolare le pp. 64–65.

Tavola 2: Trasmissione manoscritta di Ausiàs March

Manoscritti, poesie, datazione	Stampe, poesie, datazione
J 66 [c. 1480]	a 45 [1539]
K 65 [p. xvi]	b 122 [1543]
L 29 [s. xvi]	c 122 [1545]
N 6 [c. 1480]	d 124 [1555]
P 79 (17 framm.) [a. 1463]	e 124 [1560]
O ⁴ 122 [1541]	
O ⁸ 122 [1546-47]	
O ⁶ 127 [1542-43] → b	
O ⁷ 126 [1546]	
O ³ 108 [c. 1500]	
O ¹ 107	
O ⁵ 105 [1542]	
O ² 98 [c. 1480]	

La trasmissione testuale di March – tanto quella manoscritta più antica (antologica) quanto quella di canzonieri e stampe più tardi (monografici) – è stata discussa sin dai primi studi di Amédée Pagès e, in particolare, è stata oggetto della critica l'esistenza di un ordine deliberato, forse di ispirazione autoriale, nella sua collezione.⁶⁷ Pagès basò principalmente su O³ l'organizzazione della sua edizione critica, osservando che la sequenza di poesie nei manoscritti O²O³O⁶ era simile, e stabilì che questi tre manoscritti riproducevano l'ordinamento dell'autore: una collezione divisa tra *Cants d'amor* e *Cants de mort*, che ha condizionato per decenni una lettura globale del canzoniere marchiano in termini grosso modo petrarcheschi.

Ad ogni modo, secondo studi più recenti, la prima diffusione di Ausiàs può rintracciarsi nel *Cançoner de Saragossa* (P, March H), compilato tra il 1461 e il 1462.⁶⁸ Come proposto da Torrò – e, a nostro avviso, correttamente – P è da considerare anteriore rispetto ai canzonieri JKLN (si veda la nota 61), proprio per l'assenza

67 Quanto all'analisi più recente sulla sua trasmissione, si rinvia a Cabré, Lluís, Ausiàs March: Transmissió i ordre de les poesies, in: *Història de la Literatura Catalana. Literatura Medieval*, II: segles XIV–XV, a cura di Badia, Lola, Barcelona 2014, pp. 359–365. Le principali edizioni con commento sulla questione sono: *Les obres d'Auzias March*, a cura di Pagès, Amadeu, Barcelona 1912–14; *March, Ausiàs, Poesies*, a cura di Bohigas, Pere, Barcelona 1952–1959, adesso rivista da Soberanas, Amadeu J. e Espinàs, Noemí, Barcelona 2000; *March, Ausiàs, Obra completa*, a cura di Archer, Robert, Barcelona 1997. Si veda anche Ramírez Molas, Pere, *El problemàtic cant 128 d'Ausiàs March i la tradició manuscrita*, in: *Estudis universitaris catalans* 24 (1980), pp. 497–512, e Beltran, Vicenç, *Poesia, escriptura i societat: els camins de March*, Barcelona 2006.

68 Torrò, *La compilació* (nota 7).

di componenti di Joan Berenguer de Masdovelles e per la sua *facies* linguistica molto conservativa. Ingloba testi provenienti da Napoli, prevalentemente connessi all'ambiente di Carlo di Viana, un canzoniere amoroso di Ausiàs e due canzonieri individuali, uno di Lleonard de Sos e l'altro di Pere Torroella, con l'aggiunta, forse, di una sequenza coerente ma parziale di Lluís de Vila-Rasa.⁶⁹ Nella recensione di P le opere di Ausiàs sono circa ottanta (ma in origine se ne contavano un centinaio, non pervenute integralmente a causa della perdita di parecchi fogli) e deriverebbero da due fonti successive, come dimostrato da impaginazioni differenti e dall'inchiostro di tinte diverse. L'ordinamento delle due sequenze di P è nettamente diverso da quello della sequenza O² e dunque «la suposada seqüència única subjacent a tots els manuscrits només és vàlida a partir del model comú a N [O²] i F [O³], i, doncs, no remunta necessàriament al poeta».⁷⁰ Di conseguenza, dato che P è più antico, la prima diffusione di March non doveva né corrispondere a una collezione compatta, né seguire l'ordine canonico stabilito da Pagès.⁷¹ Com'è noto, le poesie di Ausiàs March gravitano intorno a cicli caratterizzati da un determinato *senhal*, ma la presenza disordinata dei cicli *Llir entre cards* e *Plena de seny* nei manoscritti non monografici indica che l'organizzazione dei testimoni marchiani non è cronologica e che prima delle grandi raccolte monografiche dovevano esistere compilazioni non cronologiche posteriori alla composizione delle poesie.⁷²

In ogni caso, in P si può già cominciare a rilevare un ordinamento in divenire, da interpretare come indipendente dall'autore (serie iniziale, gruppo di sparse, poemini lunghi spostati nelle sezioni finali),⁷³ mentre l'organizzazione manifestata dai canzonieri monografici (O¹-O⁸) risponde ad altri influssi, scaturiti con la rilettura marchiana della generazione di Pere Torroella, che, come si è già detto, combinano la produzione del valenziano con l'assimilazione del canzoniere amoroso di Petrarca, e più concretamente con la struttura del «Canzoniere». ⁷⁴ Questa rielaborazione non autoriale converte March in un «altro Petrarca» e tale sarà la lettura accolta dalla poesia castigliana del Cinquecento, che condiziona le prime stampe della sue

69 Rodríguez Risquete, Pere Torroella (nota 7), I, pp. 128-131, ha osservato che la struttura della sezione di Torroella può derivare da gruppi di *Liederblätter* di uno o due bifogli, contenenti due o tre poemini ciascuno o, nel caso di quelli più estesi, di quaderni sciolti.

70 Cabré, Transmissió (nota 67). Il primo a mettere in discussione l'ordine proposto da Pagès fu Martí de Riquer nella sua *Història de la literatura catalana*, Barcelona 1964, II, p. 487.

71 Del resto, anche le datazioni successive suggerite dalla critica per alcune poesie marchiane smentiscono la proposta cronologica di Pagès.

72 Torró, Jaume, Cabré, Lluís, L'origen del senyal Plena de seny d'Ausiàs March, in: CN 70 (2011), pp. 145-154; Cabré, Lluís, Torró, Jaume, Dona Teresa d'Híjar o Llir entre cards: para la cronologia de la obra de Ausiàs March, in: Bulletin of Hispanic Studies 89 (2012), pp. 91-102.

73 Torró, La compilació (nota 7), pp. 389-390.

74 Riguardo alla questione del petrarchismo e delle relazioni di March con quest'ultimo, si veda in particolare Cabré, Lluís, Torró, Jaume, «Perché alcun ordine gli habbia ad esser necessario», la poesia I d'Ausiàs March i la tradició petrarquista, in: CN 55 (1995), pp. 117-136.

opere, in cui il canzoniere viene diviso tra *Cants d'amor*, *Cants morals*, *Cants de mort* e *Cants espiritual*, in un'ottica chiaramente aliena ad Ausiàs. Ecco un esempio modello di come la comunità di lettori di un poeta trasforma la sua opera riorganizzandola *a posteriori* nella trasmissione, un'operazione forse più comune di quanto potrebbe sembrare di primo acchito.

Giunti alla fine di questo percorso, ci accingiamo a un utile riepilogo. Gli interventi autoriali più chiari risultano quelli di Masdovelles e Pinós, certificati dalle raccolte autografe e le varianti d'autore. Un'interpretazione dell'ampia circolazione di Masdovelles è ancora da mettere a punto, così come un'analisi più minuziosa della sua trasmissione e variabilità testuale, e quindi siamo sprovvisti anche di un'interpretazione solida sul suo *corpus* poetico come macrotesto. D'altro canto, sia S¹ che M permettono di osservare il processo di costruzione di un *corpus* e, in special modo, le pratiche di scrittura/riscrittura. Le sequenze di Sos, Requesens e Torroella mostrano a loro volta la circolazione di cicli poetici legati a un *senhal*, modalità che forse si potrebbero estendere anche ad altri autori per i quali non sono ancora stati determinati, per mancanza di studi testuali adeguati. Sin dalle origini, Cerverí aveva mostrato l'uso dei *senhals* e di altri strumenti di coesione del *corpus* poetico dipendenti da una figura autoriale, malgrado l'assenza di un ordine riferibile all'autore stesso. La sua trasmissione è la prima traccia di un interesse per la conservazione di un *corpus* scritto, da parte dell'autore o della sua cerchia. Lo studio di queste cerchie e la sua importanza è manifesta nel canzoniere familiare dei Masdovelles, così come in quello raccolto da Pinós, veicolo delle tendenze poetiche dell'ambiente vianista. Si tratta di una prospettiva di indagine che ha addirittura permesso di localizzare il canzoniere Sg nell'orbita dei conti di Urgell.

Ausiàs March ci fa immergere in tutt'altro tipo di considerazioni sulla costituzione progressiva di un ricco *corpus* poetico (da esaminare in maniera ancor più approfondita). In realtà, il poeta che è stato più spesso interpretato secondo la chiave di un canzoniere attribuibile all'autore non sembra averne tracciato personalmente il disegno. In fin dei conti, quel che risulta più interessante sono ancora gli spunti che il suo studio offre ai processi di appropriazione dell'opera di un autore, della rilettura (e reinterpretazione) da parte di una generazione posteriore (proprio come le *vidas* e *razos* hanno reinterpretato i trovatori). Nei canzonieri monografici, nelle prime stampe e nella sua ricezione nella tradizione poetica castigliana del sedicesimo secolo se ne osservano i risultati: una rilettura creata da un canzoniere d'autore certamente molto distante dalle intenzioni dell'autore stesso e che, per quanto si stenti a crederlo, è stata messa in dubbio solo da una ventina d'anni.

Canzonieri citati

Trovatori

- Bc Barcelona, Arxiu de la Catedral, Miscel·lània, 23/1-12
 C Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 856
 Mh Madrid, Biblioteca de la Real Academia de la Historia, 9-24-6 / 4579, n. 3 (ca. 1290)
 R Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 22543
 Sg Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 146 — *Cançoner Gil* (ca. 1360)
 V Venezia, Biblioteca Marciana, Str. App. 11 [278] (ca. 1290)

Narrativa catalana

- C Madrid, Biblioteca Nacional de España, Res. I-48 — *Cançoner dels comtes d'Urgell* (ca. 1360)
 E Palma, Societat Arqueològica Lul·liana, 4 — *Cançoner Aguiló* (ca. 1400)
 F Paris, Bibliothèque nationale de France, esp. 487 (F^a) + Carpentras, Bibliothèque Inguimbertaine, 381 (F^b) (ca. 1400)
 V Venezia, Biblioteca Marciana, Fr. S. 1 [249] — *Cançoner Cerverí de Venècia* (ca. 1340)

Lirica catalana

- c Barcelona, Arxiu de la Corona d'Aragó, Ripoll 129 — *Cançoneret de Ripoll* (ca. 1350)
 G Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 1744 — *Cançoner Carreras* (ca. 1360 et ca. 1390)
 J Paris, Bibliothèque nationale de France, esp. 225 — *Cançoner d'obres enamorades* (1465-72, March A)
 K Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 10 (1465-72)
 L Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 9 (1450-60)
 M Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 11 — *Cançoner dels Masdovelles* (ca. 1438-67)
 N Barcelona, Biblioteca de l'Ateneu Barcelonès, 1 — *Cançoner de l'Ateneu* (1458-61)
 O¹ València, Biblioteca Universitària, 210 (ca. 1490, March G)
 O² New York, Hispanic Society of America, B2281 (ca. 1480, March N)
 O³ Salamanca, Biblioteca Universitària, 2224 (ca. 1500, March F)
 O⁴ Paris, Bibliothèque nationale de France, esp. 479
 O⁵ Barcelona, Biblioteca de Catalunya, ms. 2025
 O⁶ Madrid, Biblioteca Nacional de España, ms. 2985 (1543, March D)
 O⁷ Madrid, Biblioteca Nacional de España, ms. 3695
 O⁸ El Escorial, Biblioteca de El Escorial, ms. LIII 26
 P Saragossa, Biblioteca Universitària, 210 — *Cançoner de Saragossa* (1461-62) (March H)
 S¹ Montserrat, Biblioteca del Monestir, 992 — *Cançoner del marquès de Barberà* (1460-75)
 VeAg Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 7-8 (ca. 1420-30) — *Cançoner Vega Aguiló* (1420-30)
 X¹ Barcelona, Biblioteca de la Universitat, 150 — *Jardinet d'orats* (1486)

Le xv^e siècle en Espagne. Du marquis de Santillane à Juan del Encina

Carlos Alvar (Genève) et Sarah Finci (Genève)

I. Introduction

L'école poétique galicienne-portugaise donna ses derniers fruits dans la première moitié du xiv^e siècle, et après 1350, ses auteurs abandonnèrent progressivement leur langue pour se tourner vers le castillan. En même temps, de moins en moins de poètes du centre de la péninsule ibérique utilisaient le galicien-portugais. Le processus d'abandon de cette langue et d'adoption du castillan trouve son point de départ dans la date du legs de Don Pedro, comte de Barcelos, à Alphonse XI de Castille d'un *livro de canções*, qui date de 1350; le point d'arrivée de ce processus est le « Cancionero de Baena » (vers 1430). Entre les deux, la substitution d'une langue à une autre a eu lieu, même si certains témoignages de la mode précédente subsistent encore. À partir de ce moment, une forme de poésie écrite en castillan se développe dans une grande partie de la Péninsule, poésie qui se conserve généralement dans des recueils rassemblés aux xv^e et xvi^e siècles, appelés « Chansonniers », *Cancioneros*, et bien qu'il s'agisse d'une dénomination ambiguë – car ces recueils ne contiennent pas seulement des chansons – le nom a prévalu et a été utilisé sans interruption depuis l'époque médiévale. Ensuite, pour des raisons de commodité, le sens du terme a été étendu pour inclure tout type de manuscrit contenant des compositions poétiques.¹

Il s'agit d'un courant littéraire, d'une mode qui va du milieu du xiv^e siècle, période dans laquelle se situent les œuvres des poètes les plus anciens du « Cancionero de Baena », à 1564, date à laquelle est publié le premier recueil de poèmes composé exclusivement d'œuvres du xvi^e siècle; dans cette fourchette chronologique, au

1 Beltran, Vicenç, *Poesía y trabajo intelectual: la compilación de los cancioneros medievales*, dans: *Diccionario Filológico de Literatura Medieval Española. Textos y transmisión*, éd. par Alvar, Carlos et Lucía Megías, José Manuel, Madrid 2002, pp. 1043–1062; Id., « La poesía es una arma cargada del futuro » : polémica y propaganda política en el Cancionero de Baena, dans: Juan Alfonso de Baena y su cancionero. *Actas del I Congreso Internacional sobre el Cancionero de Baena* (Baena, 16–20 de febrero de 1999), éd. par Serrano Reyes, José L. et Fernández Jiménez, Juan, Baena 2001, pp. 15–52.

moins 200 recueils manuscrits de poèmes sont réunis, pour un total de plus de 800 poètes et de 7000 œuvres.²

II. Le monde de la cour

La poésie de chansonnier est, avant tout, une poésie de cour, et c'est vers cette sphère qu'il faut se tourner pour comprendre un peu mieux le sens du mouvement et ses profondes implications politiques et culturelles.³

Dans le «Cancionero de Baena», il existe des indices qui peuvent éclairer des aspects moins connus : le compilateur a constitué son recueil poétique à des fins didactiques, comme le montre le *Prologus*, car il souhaitait éduquer intellectuellement la noblesse à travers la poésie, ce qui met en évidence un programme d'action bien défini.

Il est fort possible que Juan Alfonso de Baena n'ait pas été le seul à se préoccuper de combiner poésie et politique à des fins didactiques. Le marquis de Santillane lui-même tente de créer un genre qui donne de la place à l'actualité, principalement politique, en valorisant et en ennoblissant la poésie, selon les idées qu'il transmet dans son «Proemio e carta» et qu'il met en pratique dans la «Comedieta de Ponça» et dans certains sonnets.⁴

L'arrivée des courants italianisants au début du XVI^e siècle constitue un double défi : il est clair que le modèle médiéval se heurte aux nouvelles formes, donnant lieu aux plaintes bien connues de ceux qui considèrent Garcilaso ainsi que les disciples de Pétrarque comme une secte. Le défi comprenait également un affrontement idéologique entre ceux qui défendaient la tradition castillane et ceux qui étaient favorables aux innovations venues de l'étranger.

Les chansonniers admettent parmi leurs pages des compositions de circonstances qui nous permettent de voir que n'importe quel moment de la vie quotidienne peut donner l'occasion à un poète de se sentir inspiré : des cadeaux, la religion, une maladie, une partie de cartes, la présence de la dame à une fenêtre avec une servante, des

2 Dutton, Brian, *El cancionero del siglo xv* (c. 1360–1520), Salamanca 1990–1991; Alvar, Carlos *Los cancioneros castellanos* (c. 1350–1511), dans : *Convivio. Estudios sobre la poesía de Cancionero*, éd. par Beltrán, Vicenç et Paredes, Juan, Granada 2006, pp. 67–82. Dans l'esquisse suivante, nous nous arrêterons à l'année 1511, date de publication du «Cancionero General» de Hernando del Castillo, avec quelques excursions au-delà de ces limites.

3 Gómez Redondo, Fernando, *Historia de la poesía medieval castellana. II. Los poetas y sus cancioneros*, Madrid 2024; Alvar, Carlos, *Lírica tradicional y poesía culta: los orígenes*, dans : *Lyra mínima. De la primitiva poesía lírica al cancionero tradicional panhispánico*, éd. par Masera, Mariana et. alii, San Luis Potosí 2023, pp. 55–81.

4 Lawrance, Jeremy N. H., *Santillana's Political Poetry*, dans : *Santillana: A Symposium*, éd. par Deyermond, Alan David, London 2000, pp. 7–37. Les sonnets en question portent les num. 10, 15, 17, 18 et 30.

vêtements, la figure du messager ou le retour aux lieux fréquentés par (ou avec) la dame...⁵ Tout est susceptible d'acquérir une forme poétique.

Il est donc évident que la poésie de chansonnier exprime plus que de l'habileté technique ou que les hypothétiques sentiments amoureux de ses créateurs. Ce sont les membres de l'entourage des rois et des grands seigneurs qui s'appliquent à cette activité littéraire, cherchant à plaire et, surtout, à se montrer dignes de participer à un système de valeurs qui réunit ses membres dans des cercles de pouvoir. Ils sont les destinataires immédiats, le public implicite auquel les auteurs s'adressent.

III. La tradition des manuscrits

Les chansonniers sont généralement conservés et transmis sous la forme de manuscrits, avec tous les problèmes que pose la copie des textes, et qui ont pour conséquence immédiate la difficulté d'établir les relations existantes entre les différents recueils.⁶ Néanmoins, des études méticuleuses sont en train de voir le jour, et grâce à elles nous commençons à entrevoir comment, parfois, les recueils de poésie sont le résultat de l'accumulation de compositions sans critères plus pertinents que le simple fait de les rassembler, ce qui ne signifie pas qu'ils ne servent pas les intérêts d'un groupe particulier: il s'agit de deux processus différents, l'un se référant à l'impulsion initiale et l'autre à la *dispositio* des œuvres. Naturellement, chaque compilation constitue un monde en soi, et les principes généraux sont nuancés ou modifiés – parfois profondément – lorsqu'ils sont appliqués à certains chansonniers, ce qui demande d'isoler les témoignages pour les analyser individuellement.⁷

De cette façon, l'analyse individualisée nous permet d'en savoir plus sur le fonctionnement du genre et sur les mécanismes de reproduction des textes. Pour ce faire, il est essentiel d'appréhender chacun des témoignages et de leur appliquer directement un examen matériel minutieux.

IV. Les rubriques

Le *Prologus Baenensis* constitue une riche source d'informations sur les intentions du compilateur de notre premier chansonnier. Malheureusement, il y a très peu de collections qui fournissent des données à la première personne pour nos recherches; cependant, il y a un grand nombre de rubriques qui guident le lecteur et l'érudit, leur

5 Alonso, Alvaro, *Poesía amorosa y realidad cotidiana: del Cancionero General a la lírica italianista*, London 2001.

6 Beltran, *Poesía y trabajo intelectual* (note 1), pp. 1044-1045.

7 Id., *Copisti e canzonieri: i canzonieri di corte*, dans: CN LXIII (2003), pp. 115-163.

donnant les clés interprétatives nécessaires pour comprendre le contenu de la pièce qu'ils accompagnent ou fournissant d'autres informations qui avaient été perdues.⁸ En effet, la présence de rubriques répond à différents besoins et peut refléter la manière dont un recueil a été formé : certaines proviennent directement de l'auteur du poème, tandis que d'autres reflètent sans équivoque la personnalité du compilateur. Les auteurs peuvent être préoccupés par la bonne compréhension du texte ou vouloir défendre la paternité de l'œuvre, conscients de la fréquence des erreurs d'attribution ; c'est le cas, par exemple, de Juan del Encina, qui était obsédé par les usurpateurs. Mais il est bien connu que l'auteur de Salamanque a une grande conscience d'auteur, contrairement à la plupart de ses contemporains.⁹ Les rubriques <d'auteur> peuvent aboutir à des anthologies collectives, marquant les limites des chansonniers individuels. Il existe d'autres rubriques qui ont été incorporées par le compilateur lui-même, témoin du processus de création de l'œuvre ou interprète du contenu de celle-ci ; c'est ici que l'on peut rencontrer des erreurs introduites par l'anthologiste au cours du processus herméneutique, puisqu'il ne dispose pas de plus d'informations que celles qui proviennent du texte. Cependant, les caractéristiques de la formation des chansonniers et leur destination à un public de cour nous amènent à penser qu'il s'agit d'œuvres de circonstances dans lesquelles tous les acteurs sont impliqués : l'auteur, le public et l'anthologiste, qui exerçait presque comme un scribe.¹⁰

V. Observations et réflexions

Nous pouvons déduire plusieurs aspects de ce que nous avons exposé jusqu'à présent :

1. La poésie de chansonnier est l'héritière directe de la tradition galicienne-portugaise et indirectement redevable aux enseignements des troubadours provençaux.
2. Son cadre chronologique va de 1350 environ à 1564, avec un groupe de plus de 800 poètes et 7000 œuvres. L'anonymat n'est pas aussi grave que les attributions fausses ou erronées.
3. Il s'agit de poésie de cour et, en tant que telle, elle s'adresse à un cercle fermé de <connaisseurs>, de sorte que les relations entre les poètes et les compilateurs des recueils sont fréquentes.

8 Beltran, « La poesía es una arma cargada del futuro » (note 1).

9 Tato, Cleofé, *Las rúbricas de la poesía cancioneril*, dans : *Canzonieri iberici* éd. par Botta, Patrizia, Parrilla García, Carmen et Pérez Pascual, José Ignacio, II, pp. 349–372 ; et Ead., *De rúbricas y cancioneros*, dans : *Vir bonus docendi peritus*. Homenaxe a José Pérez Riesco, éd. par Fernández Roca, Xosé Anxo et Martínez López, María José, A Coruña 2002, pp. 451–470.

10 Botta, Patrizia, *Las rúbricas en los Cancioneros de Encina y de Resende*, dans : *Canzonieri iberici* (note 9), II, pp. 373–389.

4. Les chansonniers regroupent généralement les œuvres de plusieurs auteurs : ce sont des recueils collectifs, dont les schémas de composition et d'arrangement sont similaires à ceux des autres recueils de poésie romane et qui peuvent aller d'un ensemble de feuilles volantes avec quelques poèmes, rassemblées plus ou moins au hasard, aux recueils d'un seul poète, dont les limites peuvent être appréciées sans grandes difficultés, surtout lorsqu'il y a un saut d'un genre à l'autre.
5. Les chansonniers sont organisés selon un principe de hiérarchie sociale, ou de chronologie des auteurs et des compositions de chacun d'entre eux, ou de genres et de thèmes, par exemple.
6. Les paratextes constituent une base fondamentale pour les informations nécessaires à la connaissance des buts du compilateur et des motivations des auteurs. Dans ce sens, il faut considérer les dédicaces, les prologues et les rubriques : la dette envers la tradition troubadouresque est évidente, ainsi que la dépendance aux modèles de l'*accessus ad auctorem* à travers sa vie et la raison d'être de ses compositions.
7. L'existence de chansonniers individuels peut être détectée au sein d'ensembles plus vastes et constitue un bon outil pour établir la chronologie et les thèmes associés aux expériences existentielles du poète à chaque moment ; mais ce n'est pas une méthode infallible, comme nous le savons déjà.
8. Parfois, les grands écrivains réunissent l'ensemble de leur œuvre ou une partie de celle-ci dans un « chansonnier d'auteur », directement édité par lui-même. Guiraut Riquier, Pétrarque ou Charles d'Orléans en sont des exemples bien connus. Dans le cas de la poésie lyrique hispanique, le marquis de Santillane (Íñigo López de Mendoza) et Juan del Encina proposent deux modèles différents – malgré les similitudes –, qui se situent respectivement au début et à la fin du xv^e siècle.

VI. Le « Cancionero » du marquis de Santillane

Le premier chansonnier castillan est celui compilé par Juan Alfonso de Baena vers 1430 et, dans une deuxième étape, vers 1445.¹¹ Cette collection contient les auteurs les plus remarquables d'une mode déjà révolue. Ce chansonnier nous permet donc d'avoir une idée de l'évolution de la production poétique en Castille pendant la seconde moitié du xiv^e siècle : tous les poètes de cette époque gardent vivants les modèles des troubadours et sont capables d'écrire en galicien-portugais (en général, très castillanisé), mais leurs efforts sont déjà ceux d'épigones. Dans ce recueil, il n'y

11 Cancionero de Juan Alfonso de Baena, éd. par Dutton, Brian et González Cuenca, Joaquín, Madrid 1993.

a pas de place pour les grands poètes de la première moitié du xv^e siècle, ni pour les membres de la noblesse, pour des raisons que nous ignorons, bien que nous puissions soupçonner que le cercle social et culturel de l'anthologiste ne coïncidait pas avec la sphère des nobles de la cour, mais avec celle des fonctionnaires royaux, dont il faisait partie en tant que scribe royal, bibliothécaire et homme de lettres ; mais ces fonctionnaires de la cour – y compris Juan Alfonso de Baena – restaient ancrés dans un passé déjà étranger au présent de la noblesse.

Baena présenta sa collection à Jean II, roi de Castille, et à son épouse Marie de Lancaster en février 1445 : le grand volume s'ouvre sur un *Prologus Baenensis*, un court traité de théorie poétique, et en même temps le premier manifeste littéraire de la dynastie régnante, les Trastamara, marquant ainsi son éloignement des doctrines galiciennes-portugaises et son retour aux modèles provençaux des « Leys d'amors » appliqués dans les *Consistoris de la Gaya Çiençia*. Il ne fut pas le premier à recourir à ces modèles, mais il crée un précédent dans le domaine des chansonniers castillans, bien que son *Prologus* ne soit pas un précepte, car il se limite à marquer quelques lignes de conduite, en référence aux lectures, aux formes et aux contenus, qui font du poète un philosophe et un théologien (souvenir de Boccace et de sa défense de la poésie dans le livre XIV des « Genealogiae Deorum Gentilium »), pour lequel il a besoin de conditions spirituelles adéquates et d'une connaissance de la vie réelle, et il doit être amoureux. En bref, il doit être un parfait homme de cour, un parfait praticien de la courtoisie.¹²

Le marquis de Santillane (1398–1458) organisa son œuvre en 1443 ou 1444, alors qu'il avait 45 ou 46 ans, et l'envoya à Doña Violante de Prades, comtesse de Modica et Cabrera, avec plusieurs ouvrages (« Comedieta de Ponça », « Proverbios ») parmi lesquels se trouvaient également les 17 premiers sonnets en castillan, *Fechos al italicico modo*. Au moins quatre chansonniers (PN4, PN8, MN6 et PN12) contiennent cet ensemble de compositions.¹³

Quelques années plus tard, le marquis de Santillana réalisa une nouvelle collection pour Don Pedro, connétable du Portugal, et l'accompagna d'un « Prohemio e carta », qui deviendra une pièce fondamentale, un prologue à toutes les copies poétiques qui sortiront de sa maison à partir de ce moment.¹⁴ C'est naturellement

12 Gómez Redondo, Fernando, *Artes poéticas medievales*, Madrid 2000 ; López Estrada, Francisco, *Las poéticas castellanas de la Edad Media*, Madrid 1984, pp. 19–38.

13 Pérez Priego, Miguel Ángel, Marqués de Santillana, dans : Alvar, Lucía Megías (note 1), pp. 843–853. BnF, ms. esp. 226 (vers 1490 ; Dutton [note 2], III, pp. 330–359) ; BnF, ms. esp. 230 (vers 1475 ; Dutton [note 2], III, pp. 382–416) ; BnF, ms. esp. 313 (vers. 1480 ; Dutton [note 2], III, pp. 438–470) et BNE, ms. 2.882 (Dutton [note 2], III, pp. 1–21 ; « Cancionero de Íxar », siècles xv–xvi). Les trois chansonniers de la BnF procèdent de la cour aragonaise de Naples.

14 Gómez Moreno, Angel, *El « Prohemio e carta » del Marqués de Santillana y la teoría literaria del s. xv*, Barcelona 1990 ; *Prohemio e carta*, éd. par Kerkhof, Maxim P.A.M. et Gómez Moreno, Angel, dans : Marqués de Santillana, *Poesías completas*, Madrid 2003, pp. 641–660 ; López Estrada (note 12) pp. 38–63 et 95–121 ; voir l'analyse de Weiss, Julian, *The Poet's Art. Literary*

le cas du recueil de chansons compilé en 1456 pour son neveu Gómez Manrique, qui s'ouvre sur une composition de son neveu dans laquelle il demande une copie de ses œuvres et sur la réponse de Don Íñigo lui-même (toutes deux copiées sur du parchemin, par opposition au papier du reste du volume). Et à la suite, le «*Prohemio e carta*», dans lequel il signale que l'ordre suivi a été chronologique : en fait, l'ordre est par genres et thèmes, selon une hiérarchie précise : *dezires*, poésie didactique, sonnets, chansons, pastourelles (*serranillas*), et compositions de dialogue et de débat. La chronologie est maintenue sous l'ordre générique ou thématique, ce qui était habituel. Cependant, il est possible que Santillane ait appliqué des critères d'agrément en équilibrant les formes métriques dans les poèmes du même genre (comme les *serranillas*), de sorte que l'ensemble présente une variété calculée et symétrique, comme l'a déjà souligné Rafael Lapesa.¹⁵

Le «*Prohemio e carta*», écrit entre 1446 et 1449, est le premier art poétique de la tradition littéraire castillane, inspiré par l'«*Arte de trovar*» que Don Enrique de Aragón (ou de Villena) avait dédié au marquis de Santillane.¹⁶ Comme Don Enrique, Santillane explique et justifie ses choix esthétiques ; cette fois, le destinataire est le connétable du Portugal, Don Pedro, qui lui avait demandé une copie de ses œuvres : la demande du jeune noble portugais est acceptée, mais, en plus, le castillan accompagne l'ensemble de ses œuvres d'une lettre qui sert de prologue, avec les principes sur lesquels sa poésie est basée et qui, dans une large mesure, rompent avec tous les précédents.

Il s'agit d'une épître qui, en tant que telle, se conforme aux principes de l'*ars dictaminis* : salutation, exorde (avec une *captatio benevolentiae* qui justifie le moment de jeunesse dans lequel il a écrit ses œuvres et le fait qu'il a dû les chercher partout, étant donné leur dispersion) ; tout cela fera que le destinataire atteindra son but d'être poète, condition qui s'acquiert en suivant les bonnes règles, et qui comporte une perfection morale, adaptée à tout âge ; et ainsi il sera «*poète théologien*» :

Comme il est certain qu'il s'agit là d'un zèle céleste, d'une affection divine, d'une nourriture insatiable de l'esprit ; qui, de même que la matière cherche la forme et que l'imparfait cherche la perfection, jamais cette connaissance de la poésie et de la bonne science n'a été recherchée ou n'a manqué que dans les esprits doux, les esprits clairs et les esprits élevés.¹⁷

Ce «*zèle céleste*» et cette «*affection divine*» ne sont qu'une paraphrase de l'«*ardeur divine*» ou «*manie poétique*», de racine platonicienne, à laquelle Don Enrique de Villena fait également allusion et que l'on retrouve dans les «*Genealogiae Deorum*

Theory in Castile c. 1400–60, Oxford 1990, pp. 165–228, et de Gómez Redondo (note 12), pp. 171–186.

15 Lapesa, Rafael, *La obra literaria del Marqués de Santillana*, Madrid 1957.

16 Enrique de Villena, *Obras completas*, éd. par Cátedra García, Pedro Manuel, 1, Madrid 1994, pp. 351–370 ; analyse de Gómez Redondo (note 12), pp. 105–133.

17 Éd. Kerkhof, Gómez Moreno (note 14), pp. 642–643.

Gentilium» de Boccace, où il parle de la «ferveur de trouver et de dire ou d'écrire avec exquisité ce qui a été trouvé».

Après l'*exordium*, nous arrivons à la *narratio*, dans laquelle les concepts précédemment exprimés sont développés, et pour ce faire, il suit des modèles italiens, comme l'œuvre de Boccace mentionnée, que le marquis de Santillane avait dans sa propre bibliothèque, et qu'il utilise pour définir ce que sont la «poésie» et le «poète»: *fictio* élaborée avec «douce éloquence et beau parler», c'est-à-dire avec l'usage de la grammaire et de la rhétorique, avec des racines horatiennes. Plus loin, Santillane établira la distinction entre «poésie» et «prose», avec une préférence pour le discours métrique, contre les tendances du Moyen Âge tardif et sous l'égide de Brunetto Latini et des «Leys d'amors». Mais leur protection ne suffit pas; la supériorité est aussi donnée par l'usage que font les grands auteurs de la poésie: cela ouvre la voie à l'*enarratio poetarum*, qui va de l'Ancien Testament à Pétrarque et Boccace.

La théorie poétique est orientée vers la critique littéraire avec la révision des trois styles (sublime, médiocre et humble) et son application à la connaissance des différentes écoles et courants poétiques, avec la citation d'auteurs et d'œuvres appartenant aux littératures italienne, française, provençale et galicienne-portugaise, et des poètes aragonais, catalans et valenciens, avec une profusion inconnue chez d'autres auteurs de son époque, et, naturellement, la tradition littéraire castillane elle-même jusqu'au moment où il écrit le texte ne manque pas: c'est le résultat de sa connaissance directe des œuvres, de ses propres lectures et réflexions. Sa riche bibliothèque lui permet de le faire, ainsi que son expérience de la cour pour avoir vécu dans les royaumes d'Aragon et de Castille.

Ainsi, Santillane parle de Pétrarque et de son protecteur, «le roi Robert de Naples» et de comment il le garda longtemps à ses côtés dans le «Castil Novo» de cette ville et avec lui «il conférait et parlait de ces arts»,

et là, il est dit qu'il écrivit plusieurs de ses œuvres, aussi bien latines que vulgaires, et entre autres le livre de «Rerum memorandarum» et ses églogues et plusieurs sonnets, surtout celui qu'il écrivit à la mort de ce même roi, qui commence:

Rota è l'alta columpna e el verde lauro, etc.¹⁸

Il nous importe peu à ce stade que le sonnet auquel il est fait allusion («Rerum Vulgarium Fragmenta» CCLXIX) ne soit pas dédié à la mort de Robert d'Anjou, mais à celle du cardinal Giovanni Colonna (3 juillet 1348) et à celle de Laura elle-même, survenue quelques mois plus tôt (en avril) de la même année.¹⁹ Ce qui nous semble digne d'intérêt est l'attention avec laquelle notre auteur se concentre sur la présence de Pétrarque dans la ville italienne.

18 Éd. Kerkhof, Gómez Moreno (note 14), p. 647.

19 Pour la présence hispanique de cette anecdote, éd. Kerkhof, Gómez Moreno (note 14), p. 647, n. 34.

De même, en se référant à Boccace, Santillane fait appel à l'autorité du roi de Chypre :

Jean Boccace, excellent poète et orateur distingué, affirme que le roi Johan de Chypre était plus dévoué aux études de cette gracieuse science qu'à toute autre ; et il semble qu'il le montre dans le prologue de son livre de la « Genealogía o linage de los dioses gentiles » [« Généalogie ou lignée des dieux gentils »] en parlant avec le seigneur de Parme, son messenger ou ambassadeur.²⁰

Comme dans le cas de Pétrarque, il s'agit ici d'une erreur d'identification, puisque le roi de Chypre n'était pas Johan, mais Hugues IV de Lusignan (mort en 1359). Le « seigneur de Parme » est Donnino de Parme. En fait, Santillane reprend littéralement les informations contenues dans le prologue du livre de Boccace susmentionné, qui se trouvait dans sa propre bibliothèque, selon Mario Schiff.²¹

Ensuite, et plus brièvement, il parle de Guido Guinizzelli, d'Arnaut Daniel, bien qu'il dise n'avoir vu aucune de leurs œuvres ; puis c'est le tour de Dante, de Pétrarque et de Cecco d'Ascoli, et l'allusion au prosimètre de l'« Ameto » de Boccace (appelé « Ninfal », d'après les *ninfe fiorentine*), texte inspiré de Boèce.

Parmi les Français, il cite Guillaume de Lorris et Jean de Meun, Guillaume de Machaut, qui « a écrit lui-même un grand livre de ballades, chansons, rondeaux, lais et virolais, et mis en musique un grand nombre d'entre eux », puis il cite Othon de Grandson, et plus en détails, Alain Chartier, dont il cite six œuvres : Le « Livre des quatre dames », « La belle dame sans mercy », « Le Débat de réveille matin », « La pastourelle », ²² « Le Bréviaire des nobles » et « L'ospital d'amours ». ²³ Santillana dit de ces dernières que sont des œuvres « très belles et agréables à entendre ».

Après avoir préféré les Italiens aux Français, Santillane retourne dans la péninsule ibérique pour se plonger dans le monde de la poésie du royaume d'Aragon (en provençal et en catalan, ou écrite par des Catalans, des Aragonais et des Valenciens). Il parle aussi des poètes castillans, galiciens et portugais : n'oublions pas que l'épître est adressée à don Pedro, connétable du Portugal.

Enfin, dans l'épilogue, il résume ce qu'il a dit par deux idées claires : la valorisation de la poésie comme une science de laquelle les nobles doivent s'approcher

20 Éd. Kerkhof, Gómez Moreno (note 14), p. 648.

21 Schiff, Mario, *La Bibliothèque du Marquis de Santillane*, Paris 1905 (réimpr. Amsterdam 1970), pp. 333-339.

22 En espagnol, « La grand pastora ». Il s'agit très probablement de « La pastourelle » de Oton de Granson (« Une jeune, gentil bergiere ») ; cfr. Oton de Granson, *Poésies*, éd. par Grenier-Winther, Joan, Paris 2010, pp. 231-242.

23 En espagnol, « El Ospital de amores ». Il s'agit de l'œuvre d'Achille Caulier, composée entre 1425 et 1441 ; cf. Alain Chartier, Baudet Herenc, Achille Caulier, « Le cycle de la Belle dame sans mercy », éd. bilingue par Hult, David F., avec la collaboration de McRae, Joan E., Paris 2003.

et l'exhortation au destinataire à persévérer dans son activité pour que son nom atteigne la gloire après sa mort.²⁴

Ce n'est pas la seule occasion où le marquis de Santillane aborde la théorie littéraire; dans le prologue de son *«Proverbios o Centiloquio»* (vers 1437), un *«miroir»* pour le prince don Enrique, fils de Juan II, il défend la poésie et ses nouvelles manières en s'appuyant sur les enseignements de Raimon Vidal de Besalú (*«Razos de trobar»*), Jaufre de Foxà (*«Regles de trobar»*) et Berenguer d'Anoia (*«Lo miraylls de trovar»*), tous appliqués à la poésie en provençal, ainsi que les *«Leys d'amors»* du Consistoire de la Gaie Science de Toulouse, informations qui lui sont parvenues par l'*«Arte de trovar»* de Don Enrique de Villena, mainteneur des Jeux Floraux à l'époque où notre auteur était un jeune page de la cour aragonaise. De plus, la défense de la poésie et des formes poétiques des troubadours a un but didactique – comme il est prévisible dans un *«miroir des princes»* –, mais surtout un but moral, puisque l'étude qu'elle exige (selon les enseignements du *trivium*) doit être appliquée à la réprimande du péché.

VII. *«Cancionero»* des œuvres de Juan del Encina

Le marquis de Santillane a contribué à établir et à renforcer la poésie à la cour de Jean II, en en faisant un code moral à pratiquer et à respecter par tous les membres de l'entourage du roi.

Après la mort de Jean II, un changement s'opère dans la vie de la cour: Henri IV et Jeanne de Portugal (ils se marient en 1455) établissent un modèle de vie basé sur le divertissement, les fêtes et une tendance notable à la vie dissolue.

Ce n'est qu'avec l'accession au trône d'Isabelle (1474) et de Ferdinand (1479) qu'est rétabli un système de valeurs dans lequel l'amour est à nouveau considéré comme le prélude à l'enfer: la réaction contre les coutumes dissolues de la période précédente se manifeste dans l'esprit de la reine et atteint toute la cour.

C'est dans cette atmosphère que naît la conception de la poésie comme un divertissement formel et musical, et elle s'apprend dans le milieu universitaire. La tradition des textes érotologiques de l'Université de Salamanque et les innovations apportées par la cour d'Aragon, qui avait un pied dans l'Italie des humanistes, ouvrent la voie à une nouvelle façon d'apprendre et d'interpréter la poésie (et l'amour). C'est à cette époque que Fernando de Rojas écrit la *«Comédie de Calisto et Melibea»*, ou *«Celestina»*, bien que les racines se trouvent déjà chez Juan de Mena qui, en tant que jeune maître ès Arts de cette université, s'applique à écrire un *«Tratado de amor»*, un traité d'amour (vers 1433).

Juan del Encina (1468–1530 ?), licencié en droit de l'université de Salamanque, a été lié à la cour des ducs d'Albe (1492–1498) et à la curie papale (1503–1521), a

24 Gómez Moreno (note 14), pp. 146–150; Weiss (note 14), pp. 221–224; Gómez Redondo (note 12), p. 186.

voyagé en Italie (vers 1499) et en Terre Sainte (vers 1521), et a terminé ses jours comme prieur de la cathédrale de Léon. Il fut un poète et un musicien de cour de grand prestige, et le patriarche du théâtre castillan. Il a publié à Salamanque en 1496 son *Chansonnier*, dans une édition soigneusement éditée par l'auteur lui-même.²⁵

En lisant le vaste index, on trouve la préface adressée aux Rois Catholiques. Ensuite, nous trouvons un « art de la poésie castillane » (« arte de la poesía castellana »), dédié au prince Don Juan, avec son prologue. Puis, un autre prologue de l'œuvre, destiné aux ducs d'Albe, protecteurs de l'auteur, et une fois terminé son avant-propos, on trouve une Nativité de Notre Sauveur et une section complète de poésie religieuse. Ensuite, la traduction des « Bucoliques » de Virgile, dédiées aux Rois Catholiques et au prince. Un « Triomphe de la gloire » (« Triunfo de la fama ») adressé aux rois eux-mêmes, à l'occasion du succès de la conquête de Grenade (1492). Puis, un autre groupe de poèmes de circonstances pour les ducs d'Albe. Un « Triunfo de Amor » (un triomphe d'amour) adressé au fils aîné de la famille Alba, avec une section de couplets amoureux, suivie de gloses de chansons et de motets ; puis une autre section de chansons ; une série de romances et de chansons ; puis viennent les chants de Noël et, enfin, un groupe d'églogues interprétées devant les ducs dans lesquelles les allusions à la vie de palais se mêlent aux festivités de l'année (Noël, Carnaval, Passion, etc.), et dans lequel il y a des références significatives au travail entrepris par Juan del Encina lui-même, à travers un berger qui représente le personnage de l'auteur ; et ainsi dans l'églogue destinée à la nuit de Noël,

Juan, très heureux et fier parce que ses seigneuries l'avaient déjà reçu comme le leur, convainquit la réticence de l'autre [Mateo], où il promit qu'en mai prochain il sortirait la compilation de toutes ses œuvres parce qu'elles étaient usurpées et corrompues et pour qu'on ne pense pas que toute son œuvre était pastorale comme certains le disaient, mais plutôt qu'on sache que son savoir s'étendait à plus.²⁶

Entre-temps, dans la dernière églogue du volume, c'est le berger Mingo qui, au nom de Juan del Encina, présente aux ducs la compilation de toutes ses œuvres, et là, « il promet de ne plus écrire, sauf ce que leurs seigneuries lui ordonnent ». Le colophon du volume est daté du 20 juin, donc cette églogue, qui représente le moment de la livraison du *Chansonnier*, ne doit pas être éloignée de cette date.

Les raisons de cette compilation sont exprimées par l'auteur lui-même : éviter que ses œuvres soient volées et corrompues, et montrer que ses capacités poétiques ne se limitaient pas au monde bucolique, comme nous venons de le voir. Les critères

25 Maurizi, Françoise, Juan del Encina, dans : Alvar, Lucía Megías (note 1), pp. 690–695 ; Juan del Encina, *Obra completa*, éd. par Pérez Priego, Miguel Ángel, Madrid 1996 ; *Cancionero de Juan del Encina*, Salamanca 1496, éd. fac-similée, Madrid 1928 [réimpr. 1989] ; Dutton (note 2), v, pp. 24–86 ; Beltrán, Vicenç, *Tipología y génesis de los cancioneros. El « Cancionero » de Juan del Encina y los cancioneros de autor*, dans : *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, éd. par Guijarro Ceballos, Javier, Salamanca 1999, pp. 27–53.

26 Nous traduisons le texte de l'« Égloga representada en la noche de la Natividad », dans : Pérez Priego (note 25), p. 769.

suivis dans l'organisation de l'œuvre semblent également clairs – du moins dans les grandes lignes –: elle s'ouvre sur la poésie religieuse; elle est suivie d'une version des «Bucoliques» de Virgile, comme témoignage d'autorité; puis, la solennité des triomphes de Grenade, qui cédera la place aux grandes compositions amoureuses; et, enfin, des poèmes mineurs d'amour et de circonstances. La production théâtrale – une nouveauté du genre – occupe la dernière place et clôt le volume, faisant coïncider la fin de l'églogue avec la fin du livre.

Mais il y a un aspect non moins significatif: avec l'«Art de la poésie castillane», dédicacée au prince Don Juan, héritier du trône, qui, au moment de la publication, avait dix-huit ans, Juan del Encina cherche à entraîner le jeune premier – et par ailleurs toute la cour – dans la poésie lyrique, en construisant un nouveau cadre théorique pour une activité qui n'était pas bien acceptée à cette époque. Ainsi, il prend soin de développer dans le prologue en question un éloge de la poésie et en présente ensuite les aspects historiques et normatifs. En bref, il s'agit d'un programme permettant au prince d'en apprendre rapidement les aspects essentiels:²⁷

- Origine de la poésie: par opposition à l'idée de *natura*, il faut considérer la poésie comme *ars*, et donc se consacrer à son étude par la grammaire, l'art oratoire, la rhétorique et la musique.
- La nature du poète: il faut distinguer le poète du troubadour, comme l'on distingue le moderne de l'ancien, celui qui connaît les règles et les applique, par opposition à celui qui se limite à répéter les anciens enseignements:

Il me semble qu'autant il y a de différence entre le musicien et le chanteur, entre le géomètre et le tailleur de pierre, autant il doit y en avoir entre le poète et le troubadour [...]. Boèce nous enseigne: que le musicien contemple dans la spéculation de la musique, et que le chanteur en est un exécutant. [...] Car le poète contemple les genres de vers, et combien de pieds chaque vers comporte, et le pied, de combien de syllabes; et il ne se contente pas de cela, sans en examiner la quantité. Il considère également ce qui est consonant et ce qui est assonant; et quand une syllabe passe pour deux, et deux syllabes pour une. [...] Ainsi, autant il y a de différence du maître à l'esclave, du capitaine à l'homme d'armes, soumis à sa capitainerie, autant il y en a, à mon avis, du troubadour au poète.²⁸

Il faudra avoir de l'esprit, de l'habileté dans l'élocution, la connaissance et la lecture des poètes castillans et latins (surtout chrétiens), et être capable de discuter de ces sujets, ou, ce qui revient au même, il devra les avoir assimilés.

27 Temprano, Juan Carlos, El «Arte de la poesía castellana», de Juan del Encina. Estudio y edición, dans: Boletín de la Real Academia Española 53 (1973), pp. 9–50; López Estrada, Francisco, El «Arte de la poesía castellana» de Juan del Encina (1496), dans: L'Humanisme dans les lettres espagnoles, éd. par Redondo, Augustin, Paris 1979, pp. 151–168; Id. (note 12), pp. 67–93 et 121–133; Gómez Redondo (note 12), pp. 235–246.

28 López Estrada (note 12), chapitre III, pp. 83–84.

- Notions de métrique : pour la première fois, nous parlons de pieds, de vers et de couplets, avec leurs différentes modalités et formes strophiques, et de rimes consonantes et assonantes.
- Licences et figures de rhétorique, toujours soumises à la nécessité de la métrique et de la rime, mais elles doivent être utilisées avec prudence et en évitant tout excès.

Enfin, Encina traite de la manière de lire ou de réciter des vers, avec des pauses marquées (dans l'hémistiche, à la fin du vers et à la fin des strophes), car l'auditoire doit comprendre ce qui est dit.²⁹

L'« Art de poésie castillane » (« Arte de poesía castellana ») d'Encina est en fait l'une des trois dédicaces du « Cancionero » (aux Rois Catholiques, à l'Infant Don Juan et aux Ducs d'Albe), mais elle a été transformée en un petit cours pour rendre plus compréhensible le contenu de l'ensemble de l'œuvre : en ce sens, il s'agit d'une sorte d'*accessus ad auctorem*, comme si le livre était un traité scolaire dans lequel les textes sont commentés et glosés pour une acquisition complète du sujet. Juan del Encina est donc l'*auctoritas* qui va remplacer le marquis de Santillane à une époque où l'intérêt pour la dignité de la langue vulgaire avait fait publier en 1492 par Antonio de Nebrija une grammaire qui suivait le modèle latin.

Encina, disciple et ami de Nebrija, a réalisé la deuxième étape de la dignification, l'élévation de la poésie au-dessus de la prose, mais pas de n'importe quel type de poésie, mais de la plus enracinée parmi les grands poètes du « Cancionero », celle considérée comme la plus authentiquement castillane : l'octosyllabe (de l'octave royale) et la *copla de arte mayor*, basée sur le dodécasyllabe. Santillane lui-même et Juan de Mena sont les modèles pour l'utilisation de ces formes métriques, admirées et imitées pendant une grande partie du xv^e siècle et qui resteront en vigueur pendant plusieurs décennies encore du xvi^e siècle.

La décision de centrer l'analyse théorique sur la poésie castillane la plus authentique, qui s'est distancée de la tradition provençale et galicienne-portugaise, n'est pas fortuite : de la même manière que Nebrija a établi que le castillan dérivait du latin, Encina souligne que la poésie castillane vient aussi d'Italie, avec des modèles comme Dante et Pétrarque :

Il semble clairement dans la langue italienne y avoir eu de plus anciens poètes que dans la nôtre, comme Dante et Francesco Petrarca et d'autres hommes notables qui furent, avant et après, d'où nombre des nôtres ont fait grande copie de phrases singulières ; lequel vol, comme Virgile dit, ne doit pas être réprouvé, mais digne de beaucoup d'éloges lorsque d'une langue à une autre on sait produire galamment. [...] Concluons donc que le *trobar* a acquis sa force en Italie, et de là s'est répandu dans notre Espagne, où je crois qu'il prospère déjà plus que partout ailleurs.³⁰

29 Gómez Redondo, Fernando, *Historia de la métrica medieval castellana*, San Millán de la Cogolla 2016, pp. 31–79.

30 López Estrada (note 12), chapitre 1, p. 82.

La dette envers les intérêts de Santillana est claire, mais Encina, formé à l'Université de Salamanque, ne l'oublions pas, n'est pas un courtisan, ni d'origine noble: c'est un humaniste qui tente d'exposer ses connaissances à travers un texte imprimé dans lequel il rassemble ses expériences de poète, de musicien et de professeur.³¹

VIII. En guise de conclusion

Environ cinquante ans séparent Juan del Encina du marquis de Santillane. Les deux auteurs ont été poussés – bien que pour des raisons différentes – à rassembler leurs compositions poétiques dans des volumes individuels. Tous deux dédient le résultat de leurs recueils à des personnages de la plus haute noblesse, bien qu'avec des objectifs différents dans l'un ou l'autre cas. Au cours de ce demi-siècle, un roi, Jean II (1454), est mort; le règne de son fils Henri IV (1454–1474) a été marqué par des indignités et des trahisons de la part de la noblesse, qui accusait le roi d'impuissance et d'avoir cédé la reine à son favori Don Beltrán de la Cueva: la conséquence a été une longue guerre civile, le désordre et le chaos, la dilapidation et une moralité laxiste à tous égards. Après la mort d'Henri IV, la guerre de succession entre les partisans de Juana (fille du roi) et d'Isabelle (demi-sœur du monarque défunt) dura dix ans (1469–1479). Le triomphe d'Isabelle I^{ère}, la catholique, rétablit l'ordre selon l'ancien système de valeurs et une morale beaucoup plus stricte, dans laquelle – entre autres aspects – la poésie et la musique étaient considérées comme des divertissements dangereux pouvant mener à l'amour et à ses nombreux dangers.

Mais tout au long de ces années, l'espace littéraire de la cour a été occupé par l'Université; le manuscrit a été remplacé par l'imprimerie; et avec l'accession au trône des Rois Catholiques, le castillan a subi un processus de dignification, d'exaltation, tout comme les autres langues vernaculaires, en raison de l'expansion de l'Humanisme.

Le marquis de Santillane, homme de cour, défend la poésie comme un instrument moral, loin des normes de courtoisie qui avaient dominé au XIII^e et une partie du XIV^e siècle (bien que Juan Alfonso de Baena suive encore ce modèle). Pour sa part, Juan del Encina considérait la poésie comme un art, qui pouvait s'apprendre et se développer avec la pratique: en tant qu'art, elle surpassait la prose. Dans une large mesure, l'influence italienne avait prévalu; il ne faudra que quelques années pour que le paysage acquière les couleurs de Pétrarque.

31 Senabre, Ricardo, *Poesía y poética de Juan del Encina*, dans: Guijarro Ceballos (note 15), pp. 205–216.

Conclusion

En guise de conclusion: Le lecteur dans ses livres*

Jean-Yves Tilliette (Genève/Paris)

Mon premier devoir est naturellement de remercier les organisateurs de cette rencontre si réussie, et cela à un double titre: celui d'en avoir conçu la problématique, et d'en avoir pensé le déroulement à travers le choix d'intervenants spécialement aptes à entrer dans cette problématique et à l'affronter au fil d'un parcours que je juge rétrospectivement comme très bien imaginé; mais aussi celui, qui n'est pas moindre, d'avoir réussi à gérer son déroulement dans des conditions raisonnablement confortables eu égard au contexte sanitaire compliqué, et d'avoir fait dès lors que de vraies discussions puissent s'instaurer.

En même temps, mon premier droit est également de ne pas les remercier de m'avoir confié une tâche presque insurmontable: ces cinq demi-journées ont été si riches et si intenses qu'en proposer la synthèse en une vingtaine de minutes relève de la rhétorique la plus artificieuse – surtout à partir du moment où cette tâche a été confiée à quelqu'un qui n'est spécialiste d'aucun des quatre domaines linguistiques ici envisagés. Mais peut-être est-ce précisément le regard d'un observateur extérieur et naïf que l'on souhaitait sonder – un observateur qui espère compenser tant soit peu son incompetence par le fait d'avoir été un auditeur attentif et passionné de toutes les présentations.

En entrant dans cette salle il y a un peu plus de 48 heures, je pensais avoir une idée, au moins approximative, de ce que c'est qu'un auteur. J'en suis peut-être un peu moins sûr maintenant, si grande est la diversité des situations qui ont été présentées. Au demeurant, la question n'est pas neuve. Elle traverse le petit monde de la critique littéraire depuis une célèbre conférence donnée par Michel Foucault en 1969, à laquelle j'ai été (heureusement) surpris de n'entendre personne se référer.¹ Mais c'est sans doute que nous savions parfaitement, nous autres médiévistes, bien avant que Foucault ne croie découvrir l'Amérique, que cette question est problématique: la critique d'attribution est aussi ancienne que la philologie même – plus

* Même s'il a fait l'objet d'une révision attentive, ce texte correspond à peu près exactement à celui qui a été prononcé le 16 avril 2021 au terme du colloque international «L'auteur dans ses livres...». D'où la présence rémanente de quelques marques d'oralité.

1 Foucault, Michel, Qu'est-ce qu'un auteur?, dans: Bulletin de la Société française de philosophie 63/3 (1969), pp. 73–104 (repris dans Id., Dits et écrits. 1954–1988, 1, Paris 1994, pp. 789–821).

même peut-être, si j'en crois les hardiesses ou les errances attributives de certains compilateurs de chansonniers lyriques.

Aussi bien est-ce à juste titre que vous avez choisi d'affronter le problème sous un autre angle que théorique, celui de la matérialité, à savoir : le livre, dans sa réalité et son existence physiques, comme signe, indice ou reflet de l'auctorialité. Là en tous cas, on a affaire à du palpable, du mesurable, du concret. Mais un concret infiniment divers : quoi de commun entre le *booklet*, le *libellus* qui réunit les compositions d'un poète à l'intention d'un interprète, et une anthologie aussi vaste que le chansonnier Vega-Aguilò qui recueille et organise, pour le bénéfice des souverains aragonais, l'histoire longue, sur deux siècles, de la lyrique occitane ? quoi de commun entre le « Canzoniere » de Pétrarque, dix fois remis sur le métier par son auteur lui-même, en vue de sculpter pour l'éternité, au moyen de « fragments » (« Rerum vulgarium fragmenta » : le terme même serait à interroger), une figure idéale et singulière de poète, et l'album petit à petit constitué par Charles d'Orléans et les membres de son cercle, voué à une diffusion familiale avant de tomber dans la longue nuit de l'oubli ?

En fait, je crois que le mot important, dans le titre du colloque, « l'auteur dans ses livres », est l'adjectif possessif « ses ». Comment caractériser la relation de propriété qu'il dénote ? C'est bien cela qui est au cœur de la problématique, cela qui fait difficulté. Les livres de Dante ne sont pas ceux de Baudoin de Condé, ceux d'Arnaut de Mareuil ne sont pas ceux de Blossville. Vous avez fait le pari de confronter des expériences livresques appartenant aux quatre aires linguistiques de la *Romania* : faut-il imaginer que ces expériences sont, selon le *medium* linguistique, singulières ou bien transversales ? c'était une des questions posées. À quoi viennent encore s'ajouter d'autres facteurs de diversité. Diversité générique : il a certes été question principalement du lyrisme ; mais l'autorité de la littérature narrative ou didactique (cette dernière fort bien illustrée, *in fine*, par la communication de Carlos Alvar et Sara Finci) est peut-être, sans doute, d'une autre nature. Diversité énonciative : il y a une distance certaine entre le « je », impersonnel si l'on en croit Paul Zumthor, de la poésie des anciens troubadours, et le « je » porteur d'une histoire particulière, titulaire d'un rôle social, qui se met en scène aux époques plus récentes. Diversité pragmatique : c'est une vérité de Lapalisse de le rappeler, mais la fonction du livre n'est pas vraiment la même quand la littérature est portée par la voix et lorsque l'écriture devient son support nécessaire, ce qui la rend constitutive du sens – surtout à partir du moment où vient se superposer à cette évolution, comme Jean-Claude Mühlethaler l'a rappelé avec pertinence, une révolution technologique, celle de l'imprimerie, qui vient modifier de façon décisive la physionomie du public, et donc le rapport que l'auteur entretient avec lui, ce qui rejaillit sur la fonction et le fonctionnement du texte.

L'abstraction structuraliste, qui nourrissait la chimère de considérer le texte en soi, libre de toutes déterminations, a fait long feu. Pour l'œuvre médiévale plus que peut-être pour toute autre, l'examen méticuleux des conditions de sa transmission est une

étape nécessaire de son interprétation et de sa compréhension. En effet, la technique même de la manuscriture fait de chaque livre un objet puissamment individualisé. Quel est l'effet de cette individualisation ? Elle reflète soit le contrôle par le poète de sa propre production, autrement dit l'auto-construction d'une figure d'auteur, soit l'intervention de tiers ; dans cette dernière hypothèse, qu'est-ce qui les motive ? Et, dans l'un et l'autre cas, selon quelle(s) modalité(s) cette construction, cette motivation s'incarnent-elles dans l'objet ? C'est là que s'impose absolument la nécessité de l'étude codicologique, tant la description archéologique, incluant celle des paratextes, informe sur l'usage que l'on entend faire de « ce livre-ci ». Je signale au passage que le même genre de démarche, mais appliquée à des œuvres latines du Moyen Âge, a récemment donné lieu à une rencontre scientifique à Florence.² Sans doute pourrait-il être utile, lors d'une phase ultérieure de la recherche, d'adopter un point de vue comparatiste et de voir si, en quoi, et jusqu'à quel point les procédures simultanément mises en œuvre par la culture latine et la culture vernaculaire se recoupent.

Entre-temps, le présent colloque aura permis le dialogue fécond entre des méthodologies concurrentes mais complémentaires. Pour autant que je puisse en juger, et au risque de formuler des propositions sommaires et caricaturales, il me semble que l'approche des manuscrits respectivement conduite par ce que je désignerai pour faire simple comme « école italienne » et « école française » est dans son principe différente : du côté des péninsules méridionales, le point de départ de l'étude est plus « philologique », attentif à la structure des traditions textuelles ; le côté français adopte un point de vue plus « littéraire », qui met en avant l'intention supposée des textes. Les communications de Lino Leonardi sur Guittone d'Arezzo et de Sylvie Lefèvre sur Charles d'Orléans en fournissent la parfaite illustration. Est-il utile de préciser que ces deux démarches, loin de s'opposer, s'enrichissent mutuellement ?

Mais je tombe là dans le travers habituel des discours conclusifs, qui confondent généralités et banalités. Venons-en donc enfin au fait, c'est-à-dire ce qui me semble représenter les acquis positifs de la rencontre genevoise.

Chacune des expériences qui ont été retracées dans les pages qui précèdent était décidément passionnante. Mais singulière. Et peut-être passionnante justement parce que singulière. L'on conçoit du même coup que, comme je le disais en commençant, celui qui est appelé à en formuler la synthèse ne se trouve pas dans une position très confortable. Dans ces conditions, ce n'était peut-être pas une mauvaise idée de faire appel à un latiniste. Parce qu'il dispose d'une notion dont il peut, vaille que vaille, mesurer l'écart ou l'adéquation avec les situations que vous avez si bien décrites – celle, tout simplement, d'*auctor*. On ne s'attardera pas à l'explicitier ici : elle fait l'objet, depuis près d'un siècle, d'un nombre important de travaux.³ Je

2 Collezioni d'autore nel Medioevo. Problematiche intellettuali, letterarie ed ecdotiche, éd. par Stoppacci, Patrizia, Firenze 2018.

3 On se bornera à renvoyer pour faire bref à l'article fondateur du P. Chenu, Marie-Dominique, *Auctor, actor autor*, dans : *Archivum Latinitatis Medii Aevi. Bulletin Du Cange* 3 (1927), pp. 81–86.

me bornerai à mentionner le très beau volume «Auctor et auctoritas». Invention et conformisme dans l'écriture médiévale (où «écriture» est à prendre au sens matériel), actes d'un colloque organisé en 1999 à l'Université de Saint-Quentin-en-Yvelines, au cours duquel le dialogue entre littéraires et historiens s'est avéré des plus féconds.⁴ Il en ressort que l'*auctor*, à savoir l'écrivain qui, selon l'étymologie du mot, fait autorité – nous dirions aujourd'hui «un classique» – est d'abord caution (les poètes anciens), puis label (l'emblème d'un genre, comme Gautier Map pour le roman de chevalerie),⁵ plus tardivement sans doute conscience de soi.⁶

La question que m'ont suggérée toutes les «études de cas» ici présentées, c'est : quelles sont les stratégies mises en œuvre par les livres occitans, français, italiens et ibériques, du XIII^e au XV^e siècle, pour accéder au statut d'*auctoritates*? Au risque de simplifier l'esquisse, ou de durcir le trait, je désignerai ces stratégies des noms d'anthologisation, d'«impersonnalisation», et d'autorisation.

(1) Du côté du lyrisme occitan, c'est clairement la démarche anthologisante qui confère aux poèmes valeur d'autorité – et sans doute peut-on faire la même remarque à propos des corpus gallégo-portugais et catalan, qui le démarquent (voir les contributions de Simone Marcenaro et de Miriam Cabré et Sadurni Marti), étant entendu que le contexte sociopolitique explique les formes différentes que prend la diffusion, plus compacte et homogène ici, là plus éclatée et polycentrique. Être choisi pour être intégré à un florilège, c'est peut-être courir le risque de la fragmentation et de la dispersion, mais c'est aussi une manière de valorisation. Comme l'a fort bien montré Maria Luisa Meneghetti, c'est le regroupement des textes sur la base de critères formels et / ou thématiques qui donne aux auteurs leur physionomie, les individualise, selon des raisonnements à la fois subtils et circulaires, telle forme d'expression renvoyant à un nom propre, et réciproquement. La «reconnaissance de paternité», soit dit pour reprendre une formule de notre collègue milanaise, se fonde sur l'intertextualité et sur la contextualisation interne et externe. Il faut, je crois, être attentif au moment – dont les remarques méthodologiques très stimulantes de Caterina Menichetti sur la complexité des relations entre performance orale et transmission écrite ont souligné le caractère crucial – où, simultanément ou peu s'en faut (je ne maîtrise pas la chronologie fine), la poésie se monumentalise avec l'élaboration des premiers chansonniers, et où *razos* et *vidas* transforment ses auteurs en personnages que l'on peut intégrer à une trame narrative. Leur «nom» alors, selon l'heureuse expression de Luca Barbieri, dénote moins un référent biographique qu'une «identité poétique».

4 Auctor et auctoritas. Invention et conformisme dans l'écriture médiévale. Actes du colloque de Saint-Quentin-en-Yvelines (14–16 juin 1999), éd. par Zimmermann, Michel, Paris 2001.

5 Cerquiglini-Toulet, Jacqueline, Moyen Âge. La question de l'auteur, dans : La littérature française : dynamique et histoire, 1, éd. par Tadié, Jean-Yves, Paris 2007, pp. 54–76.

6 Avec Dante et Pétrarque, à coup sûr. Mais peut-être doit-on remonter avec Emmanuèle Baumgartner jusqu'aux romanciers français du XII^e siècle (Sur quelques constantes et variations de l'image de l'écrivain, dans : Auctor et auctoritas [note 4], pp. 391–400).

Dans quelques cas privilégiés, on peut associer celle-ci à une écriture : la solide culture ovidienne d'Arnaut de Mareuil s'imprime dans une phraséologie qui n'appartient qu'à lui... et à ses plagiaires, preuve s'il en est que sa «patte» est clairement reconnaissable. D'où le possible effet pervers selon lequel le zèle imitateur, par l'effet d'un malheureux choc en retour, n'en vient à offusquer des personnalités réelles, comme celle du pauvre Peyre Catala, dévoré par Peire Vidal, qu'il admirait tant. C'est ici que l'on doit poser la question du style. Est-ce que «le style, c'est l'homme»? Aux yeux du lecteur très averti, capable de repérer le «je ne sais quoi» qui distingue le grand poète de son épigone, peut-être. J'avoue que les voies du *connoisseurship* – la méthode «morelliana», si j'ai bien suivi Maria Luisa Meneghetti – me sont assez mystérieuses.

(2) Si le troubadour est un être de parchemin (et de musique), qui acquiert en devenant auteur une consistance biographique, c'est un peu le mouvement inverse que nous donne à voir la littérature française. J'ai forgé il y a un instant l'affreux barbarisme «impersonnalisation». Il faut y entendre résonner à la fois la langue italienne, soit le fait d'endosser un rôle (*impersonare*), et la langue française, à savoir se déprenre de son individualité. De cela, la prière de Théophile, telle que l'analysent Thibaut Radomme et David Moos, offre un exemple frappant. Le poète profondément engagé dans le monde réel et ses tensions sociales, Rutebeuf, le «rude bœuf» les pieds dans la glaise, s'identifie, par le seul effet des symétries qui structurent le recueil de ses œuvres, à la figure exemplaire de la pénitence, le clerc Théophile, et par lui à l'humaine condition, déchu et espérante.

En même temps, et de façon symétrique, le «je» poétique français, à partir du XIII^e siècle, apparaît comme résolument marqué par sa place dans la société. Il est frappant de constater que, lorsque la poésie devient un métier, comme avec les Condé père et fils, car, dans «ménestrel», il y a *ministerium*, l'auteur se prévaut d'une maîtrise technique souveraine, en confiant aux jeux de l'alphabet et de la paronomase le soin d'inscrire sa signature dans la substance même de la composition, mais dans des conditions telles que cette virtuosité, loin d'être manipulation nihiliste de la langue – comme ce sera le cas, par exemple, avec Dada, qui n'use pas de procédé d'écriture si différents –, n'a de valeur que comme voie d'accès à une vérité supérieure, à un «plus haut sens», celui de la conversion salutaire, comme le montrent Yasmina Foehr-Janssens et Marion Uhlig.

Dans un contexte plus profane, celui de l'orée de l'imprimerie, l'écrivain de seconde zone qu'est Blossville, *pace* Jean-Claude Mühlethaler, change de «posture», au sens que Jérôme Meizoz donne à ce terme, au gré des opportunités de publication. Peut-être, à l'opposé, le prince du sang qu'était Charles d'Orléans n'avait-il pas besoin de reconnaissance poétique au-delà du cercle de ses parents et de ses proches, ou ne s'en souciait-il pas. Au-delà de l'album qu'il constitue «par nonchaloir», il n'a pas géré la diffusion de ses livres et par là sa carrière d'auteur comme le faisait à la génération précédente Christine de Pizan : la poésie n'était pas son métier, même si l'on doit être persuadé qu'il était capital à ses propres yeux

d'avoir poétisé une expérience biographique douloureuse (« impersonnalisation », de nouveau). Longtemps l'image du vaincu d'Azincourt et du prince des lys, petit-fils et père de rois, a effacé celle du poète qui finira bien tardivement à être intégré au canon des *auctores*.

(3) Avec Guittone d'Arezzo, on est vraiment à un point de bascule. D'abord, c'est la dynamique de l'anthologisation qui est productrice de sa *persona* de poète, qu'il soit ou non personnellement responsable – il semble que non, selon la démonstration de Lino Leonardi – de la structuration du fameux manuscrit *laurenziano*. Ensuite, le caractère duel de cette *persona* renvoie au processus de conversion qu'incarnait abstraitement Théophile. La biographie donne son sens à la poésie, et vice-versa. Le terrain est dès lors prêt pour Dante. Comme l'a montré Roberto Leporatti, après Albert Ascoli, la « Vita nuova » est le lieu d'un authentique coup de force : par la glose dont il équipe ses poèmes lyriques, à la manière, exactement, dont les exégètes appliquent leur étude à la Bible et aux Pères, il s'auto-institue *auctor* au sens le plus plein du terme. Il s'autorise, le verbe étant à prendre absolument. Par là même, il oriente, pour ne pas dire contraint, la lecture qui doit être faite de ses vers. Avec Pétrarque, une étape encore est franchie, puisqu'il renonce à l'appareil scolastique qu'il a en horreur pour, d'une part, confier à la matérialité de son texte le soin de le fixer dans une forme autorisée, renouant par là avec la pratique de l'*artifex antiquarius* et exerçant donc une espèce de copyright avant la lettre, d'autre part, faire confiance à la puissance intrinsèque et autonome de signification du texte – il n'y a rien à faire, Pétrarque est bel et bien, à ce double titre, le premier auteur moderne. C'est peut-être aussi accorder une confiance excessive au lecteur que l'on juge capable de saisir, au fil des jeux d'échos subtils que se renvoient les *fragmenta*, la signification en question. Comme l'a montré Tommaso Salvatore, une partie du public, habitué sans doute à des parcours de lecture obéissant à des critères plus simples en fonction desquels il réorganise le livre, n'a pas su ou pas voulu comprendre le propos de Pétrarque. Et pourtant, peu à peu, le *Canzoniere* a repris sur eux le dessus, pour devenir le point de référence que l'on sait de toute la poésie européenne. Mais aurait-ce été possible si son auteur n'avait pas été un génie, comme l'a opportunément rappelé Lino Leonardi ?

J'ai en commençant brièvement fait allusion à Michel Foucault, en sa qualité de référence obligée de toute discussion sur l'auteur. Je m'en voudrais, au moment de terminer, de vous faire grâce de l'autre poncif du genre, qui est Bonaventure. Est-il besoin de rappeler qu'il confie la réalisation du livre à quatre personnages : le *scriptor*, et voilà pour la matérialité (sans doute aurais-je dû faire plus généreusement droit aux notations codicologiques dont chacun d'entre vous a étayé sa présentation, mais on entre alors pour le coup vraiment dans le particulier) ; le *compilator*, et nous retrouvons là les anthologistes garants de l'autorité des troubadours ; le *commentator*, et c'est Dante conférant autorité à ses propres compositions ; l'*auctor* enfin... Ne convient-il pas d'en ajouter encore un cinquième, le *lector*, dans la mesure où

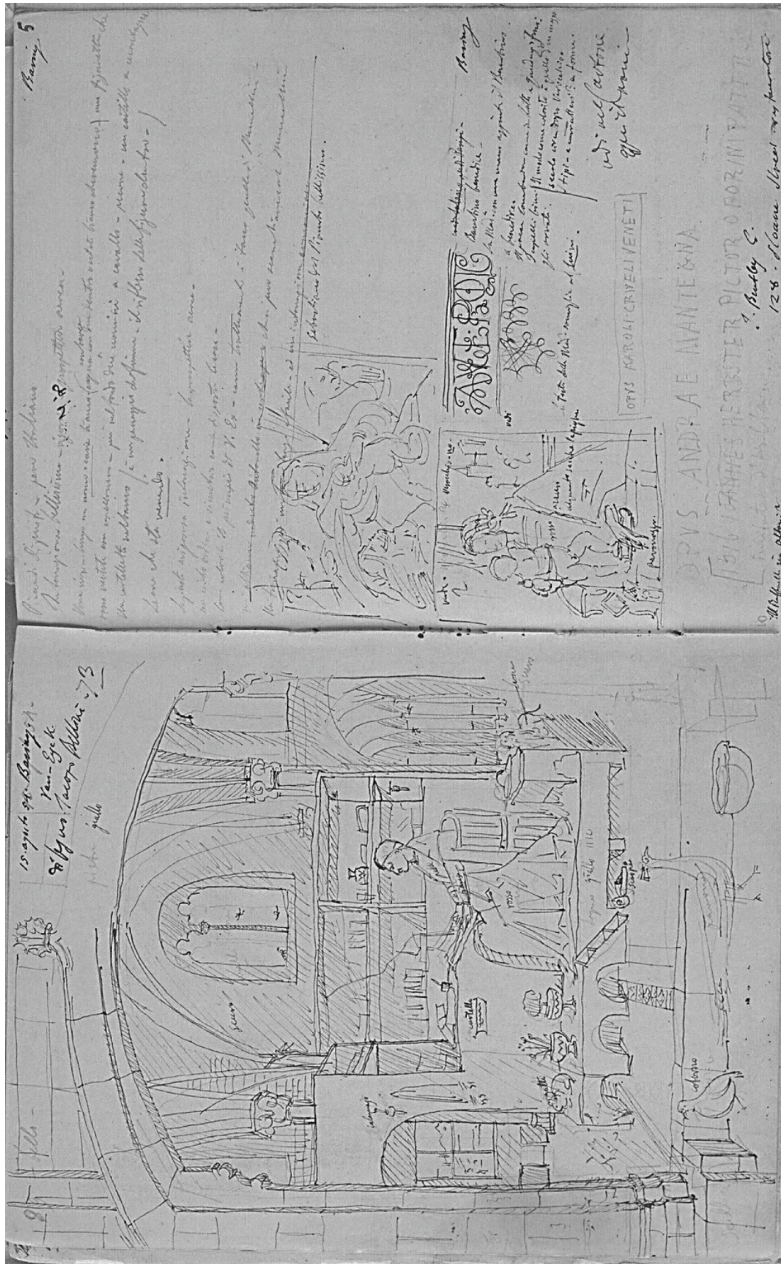
c'est son *intendimento*, symétrique de l'*intenzione* de l'auteur (Albert R. Ascoli), qui, au bout du compte, canonise les œuvres ?

L'auteur en <ses> livres. Si le livre appartient à son auteur, c'est finalement au lecteur qu'il revient de fabriquer l'auteur. Conclusion bien banale, me dira-t-on. Voire. Jean-Claude Mühlethaler, en ouvrant son superbe exposé introductif sur Simenon, et en le terminant par une phrase de Jacques Roubaud, a montré que nos interrogations savantes, si elles ont bien entendu leur nécessité, touchent aussi à quelque chose d'un peu plus fondamental, un vrai enjeu existentiel : savoir ce que c'est que la littérature, c'est-à-dire d'où elle parle et donc pourquoi elle nous émeut. À ce savoir, vous avez depuis avant-hier généreusement contribué. Soyez-en remerciés.

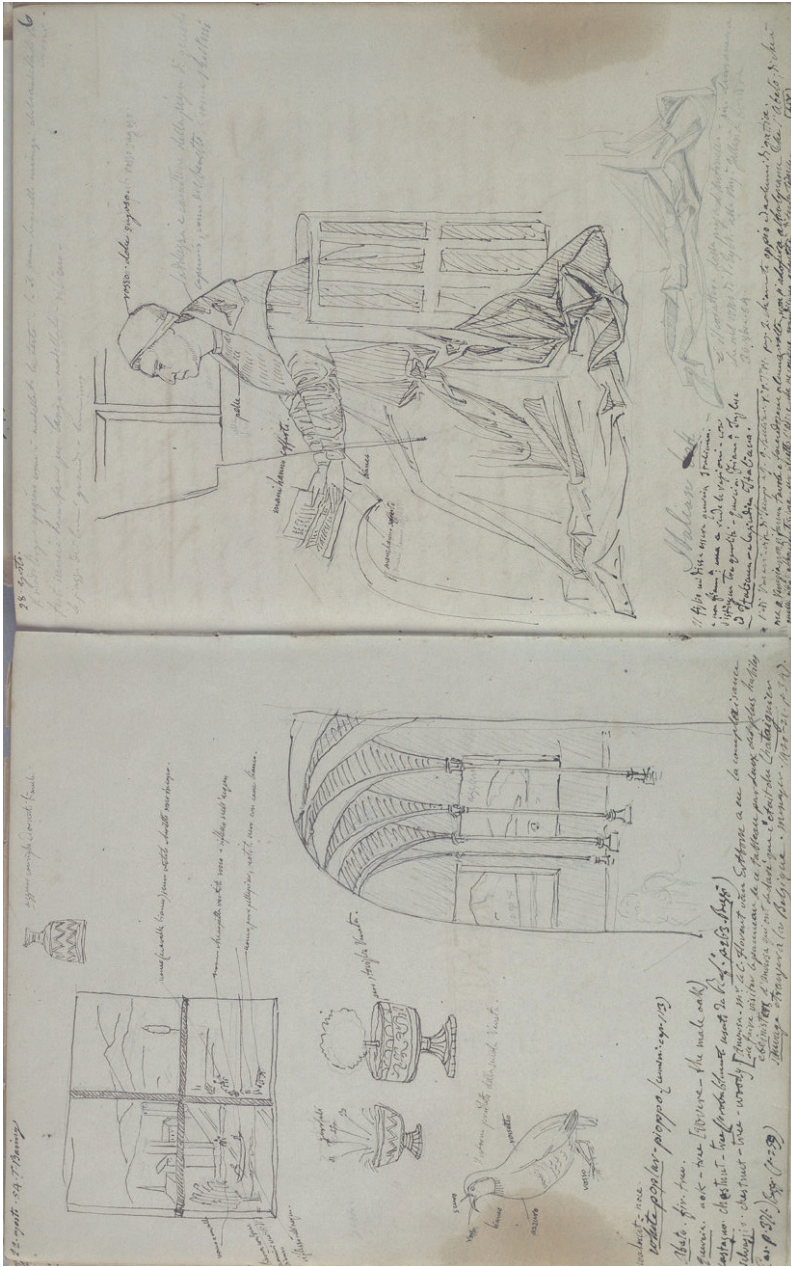
Illustrations



Ill. 1 – Antonello da Messina, «San Girolamo nello studio», London, The National Gallery.



Ill. 2 – Fondo Cavalcaselle, Taccuino XIV, ff. 9^v-10^r, Venezia, Biblioteca Marciana, It. IV, 2037 (=12278).



Ill. 2 bis – Fondo Cavalcaselle, Taccuino XIV, ff. 10^v-11^r, Venezia, Biblioteca Marciana, It. IV, 2037 (=12278).

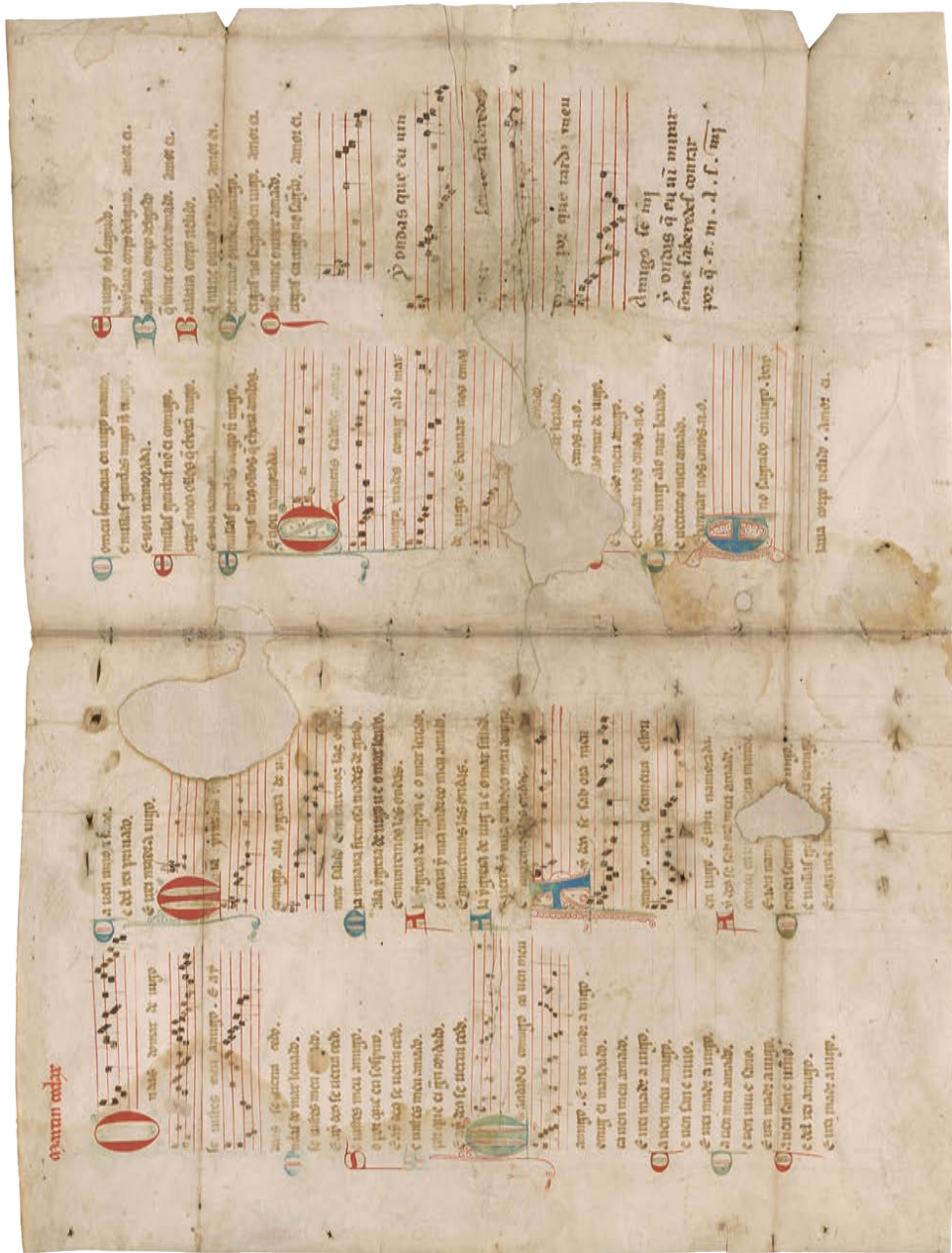
Part de mal e a bien durme uol mal anuui a la gen fere ou: ka lum belung nul ad doul ye de
 linei dar nul prodome failir: par en la croiz degnar pur nul murir: int le don bien estre guerdone
 par par la moir l'uniel ruz racheo: **C**ome ne due ne li roir coime ne se prent de la moir deloie
 e colur guerpu: muez lur uenit en bon uif deparir: e que il lunt en la rie bre ne lur uale pur ne
 chitel ne cre.
Mal deat tant u' l'uniel jene pur la dex de nos eol deunpur: kinto lunt roit faili e red
 palle: kar dol uoi le plus ierne eunelur pur co fer bon parais deleur: kar la lunt eue li que
 redou dulle: int en fer mal estre delherre.
Mult ad le guet de bien enlumie: ki la croiz preat pur aler des leuir: ka lugemo ki tant
 uer redme: u deul uendat la bons del mal pur dunt car le mund embler e lieunt int uer lu
 ni fer leat ueure: ki ne uerad deu e la maie.
Mare deul q' auont demure daler d'eu pur la rie leuir: dunt leure lunt eueue e acce
 pur noz perue: ke ep deuont haur la don ebalen auer car lunt deir: par ki pur lunt leat la
 rieure: pur uoir durad parat conque de.
Nult uer eueue eueue eueue: e deul me comit de la meillur uoi q'io la uaille en me e en
 par uer lende member e l'uenir: e deul me comit de la meillur uoi q'io la uaille en me e en
 sante q' deul auent lunt d'auit deue.
 il ouit de la me uerit: mel bon l'uenir q'io tant de ame ka bien pout uen de deu olte.
 fin

1392 Jm
 Styphyl Poygo S. S. S. S. S. S. S.

Ill. 3 – Ms. Harley 1717, f. 151^v, London, British Library.

... d'ame qui doit moure & amoz que vos
 amz vostre loial am. alegiez moi mes maus &
 ma dolour. Car jesu cil qui tant aura serui de
 vos atent guerredon & merci. si un joie ne pu
 et venir dailleurs.
 ¶ Il qui damoz me cōseille que de li dire
 par ne set pas qui me refuseille. ne
 quel sont un gries soupir. petit aless & volōdie
 cil qui meient chaster nonques neuma enla
 me si fet trop vive folie qui sentremet du me
 ff dont il ne se fet eidier.
 e. blanche ymeille de vos sont un gries soupir. Car
 fetel entel. inuicille. droit ure & resou faillir. d. n. it. i. e. n.
 voil aanue. droit nepozroit o sentir. Car vostre
 sūt cortoise de ts sūt biaute guerne nemi deu
 g. ne o seillier. Car vos ai tant proulier.
 ¶ oure cuer se des cōseille & let de paour moxir. leuigne
 reut sapareille enlon o fort deguerir. darne mes
 riant que je die nemi vant. Car jelozquer si nje
 tit de vilaine espzile de felonie vos set mci de loier
 mar vos vi & ma moxt quer.
 ¶ edez mon cuer moure & fille toute preste deflorir lo
 ne amoz fme feelle qui ladamgueroit dir. ce es mme
 rs q nest joie ne puet cuer el lectier bien sui samoz
 ne chaste ma volente manenne. uenquis mon bual
 tour lessier. nemi en otage chāgier.
 ¶ vi tray haut lre & tesseille manit desofort mme
 ades lme am.

Ill. 4 – Rotulo (Ms. 1681), London, Lambeth Palace Library.



Ill. 5 – Pergaminho Vindel, ms. M979, New York, The Morgan Library & Museum.

li ydames de charies .



Bien doit savoir qui tel amour
 emprent . quen son cuer nait fait
 sere . ne fumeit . quar iain touz ceus
 plus que moi . naitret cent . let
 queus ie sai que ma dame aime et
 prise . dedenz mon cuer se raltine et
 arise . nestime amour . qui tout mon
 cuer esprent . a bien amer . et sachiez
 vaet . vaement . par biau servir
 est dame adroit conquise .

Mieux ameroie tel conquestement .
 que Espagne au iour que li bonz rois
 lor prise . charlemagne qui en fist
 son talent . he . mestra ia samours
 nul iour prandre . ne puz sauoir co
 ment . ne en quel guise . puisse a
 uoir dautre amour mon cuer dolent .
 quen bon espoir abel confortement .
 qui tel dame aime . et est a sa de
 uise .

1. D' amour vient joie et honours en
 sement . adous qui sunt loial en

Ill. 6 – Chansonier du Roi, f. 7^r, Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 844.

toute riens a si deoite nature . vient
 et retrair . se nuy nest demale aye .
 loif chanterai que pluz ne men puif
 taire . pour confondre ma cruel auen
 ture . qui mest tournée agrant deso
 sature .

L am et desir ce qui de moi na cure .
 lat ie li dit . amours le me fist faire . oz
 me het pluz que mile creature . et as
 autres la voi si debonaire . dix . pour
 quoi laim quant ie ne li puif plaire .
 oz ai ie dit folie sanz deonture . que
 bien amer ne doit avoir mesure .

M a douleur na mestier couuerture .
 si sui soupris que ne men puiz retrair .
 ce font mi ocell par loz bone auentu

ne . quen tout le mour ne li deman
 devoie . riens fies lamour . qui ala
 mour me mainne . sele moirt si fera
 que vilaine . et seuse est . que
 pour li mour doit . ce est la mour dont
 pluz mour voudroie . *li vidames de chaires*

O mbien quant demoure
 hors de ma douce con
 tre . et maint grant trauail endy
 re . en terre mal euvre . pour ce nai
 ie pas oubhe . le douz mal qui tant
 magree . que ia nen quer auoir
 saute . sen france ne mest trouuee .

Ill. 7 – Chansonnier du Roi, f. 7^v, Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 844.

re e uoi em toe lalo mes gren. ih salbu del seu y plameo
 de dieu. rei me pe l'apme e ualoz. e lo sen. hanc e ian
 ten. e uel. ad la tela roiel amiel. **p. mial.**

Don que pite d'uenen e recheu e de frege e de calou. r
 am aiem neu com sel. e am mat e iudoi. uia. d'ap. aiem
 ten. e iudoi. e gen. iouen e ualoz. e car am uona noue

la sobranien. e puf tela seu blam. 1022. enael tel. e clar
Ma dona pieri seu uieu. foboz
 mil com laudoz. e coze. iul falz se
 remt. am aiem sel.
 que son me sentouen. lanzenigero
 non por fin coze. p q' sent e pieri la capela. e ca resto m
 faucla. fier dig mit faloz re mel. ad sembla saur gabu
 el. **E** fal remt pur q' g'uen. a uulz ammei. azoz. r als
 fit amonitudo a solan em agudieu. cal paur qey una e
 p'heu. q' donat de las melleoz. p son nar
 mual
 coze de iog la faucla. to ma bal e fiet e mit. puf q' d'uen
 al. **O** conur pieri nomuaneu reu
 an
 loz q' non por foboz. lauoz. la qui tola tel uer l'ueni
 fier eneme son ammal e fiet aiue pier e foz. fier hu
 elto. laca. e mai e la blanc pieri ab uira mamela. tel
 calz de sillo uuel. al. e el coloba sel fet. **V**er uai
 uer ual mone oien. e don a las uer seroz. que em me
 plaz lur amoz. q'ent e mon ca las e foz. uaf roen tres
 momelien. e fia donat e seroz. e sim plagu de ostella
 trop maif una amuela. q' xur capuar im amel. ab le
 pier de mamuel. **O** uen frans r e iere. euaf p'ineuf
 e uaf roze. quer nouuenteu fecoz p' estuzoz q' no fit uer
 el reu on moentol ueroz. e toz loz
 q' noz reuela. uerit agra get fraca. resenbla uaniel q'
 deago uerit mel. **P**er la postol com apela. cau iac
 me re amotella. e tati on cal muel. q' uil mai caq' tel

A greu puerit ma rengue longuamenf.

*el
 amme
 uetela
 muel*

429

nere p'p'at' costu renuiffet en chaman. nalo p que foz uir lefor

de la tela cui plo deuz don depun mer a languie. in bren de li
E fozun clauir als fozes si noz fier e
 nant. um au. q' am dno q' uau p'ocel en
 neltat. eno met pat' uoz. e sim fuz uoue caue
 ur. toz camit mium can q' m: car los effoz
 mal alie uent. **P**ieu em l'istant con enoz. and noz parra
 afant. de toz fuz de tou cilan. et mater e puf cauz et foz. e p
 lo. a maif me. albu. nau e mo coz maior deuz de fir. eoz. foz caloz
Hu om reia e foz los uoz. ual maif f'auze meg no am.
 e fit maiz de f. que replem. maif que uerit amedia m ayer. ual
 maif em toz q' q'p nauz. foz pieri ab toz capremet. **P**er
 qey uoltra eoz. maiz. coze de la cogna les gadi. cau lonoz du
 amuat. fet famitar foz mital maroz. q' no e foz q' la re
 mze. q' ual toz li puefa uenus mala m reuolunoz regio.
Per qey pieri meffargier que beco. em can uouit amal f'ezy
 e die re maif p' q' jel neu dau pel mieu reuerey. q' noz p'roze q'
 eu dopn maiz et neu delis. q' auun fano tel mouz. no fozu lo
 uerit uolez. **E** gaur q' no fiaf laudoz. elo faluz m e lalo qey
 li man. fier p'era si ref mu uaf amman. q' azoz e foz uoz. amu
 oboz eoz. digat him qey noz p'uef' duern. ufiu. fia remblat
 e fozem can no uer. em gay coz platen. **E** digat ual a
 paur q' de la maiz fuz dno q' si donoz ual amuat. v. c. **p. ualimie.**

400

ui loz uerf agadanz. de no colleb. lra quel

ekour. aquel quent coment. azoz. qui puf foz coz uer azoz elo

mour. non euz que diga cane amf melleoz. moz. nobuz lu

E te no. ay. a fozam. q' lau af la du a
 gaur maiz si toz lomauze ualoz. aloz
 remt foz. q' am foz. q' uer foz. q'
 emt m prop. h feble
 loz. uerit q' fozant e lefouan uelza. de guloze. **P**er uer
 p tal fal e to lufuz q' fozen m cozage e fozur
 lau uer fozur e par adol re p'ent. uardif. p'oz fozu ue que fuz
 m uoz no uer f'ueha
 uuelz alie deuz q' auu
 gum comoz. te fen uerit fair

Ill. 8 – Canzoniere provenzale R, f. 48^r, Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 22543.


 Ill. 9 – Canzoniere provenzale I, f. 33^v, Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 854.

Ill. 10 – Canzoniere italiano P, f. 2^r, Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Banco Rari 217.

autre messaigne lof mander.
Amors. **C**e ne desoit se me
ceste amors ne moer que a
mal ioz de maie neme soit de
mal pour rane marent en lo
ne abie. rou ce quele mar in
re amener. Amors. **M**a cces
doice chiere amie quec autre
gene tene. rite r uof chaires
muert deine qui na ioene de
lit. mouit ma uoir amors uia
bie se le moer de ce rai plus
doner. Amors. **H**a chadone
ce ama daine irad tu en son
pays. di li quec ta gne la fla
nie vou fet quon ou cuer
ma nms se ce non eioit pour
lame dou charif cois qui de
fue san; plus durer. Amors.
ne m'lar. *Chanson de Chans.*

Omentemen de doice
s'aron deie que te non treuier
ven embance d'amos qui
me raple. done te ne
prie. et la manuis qui come

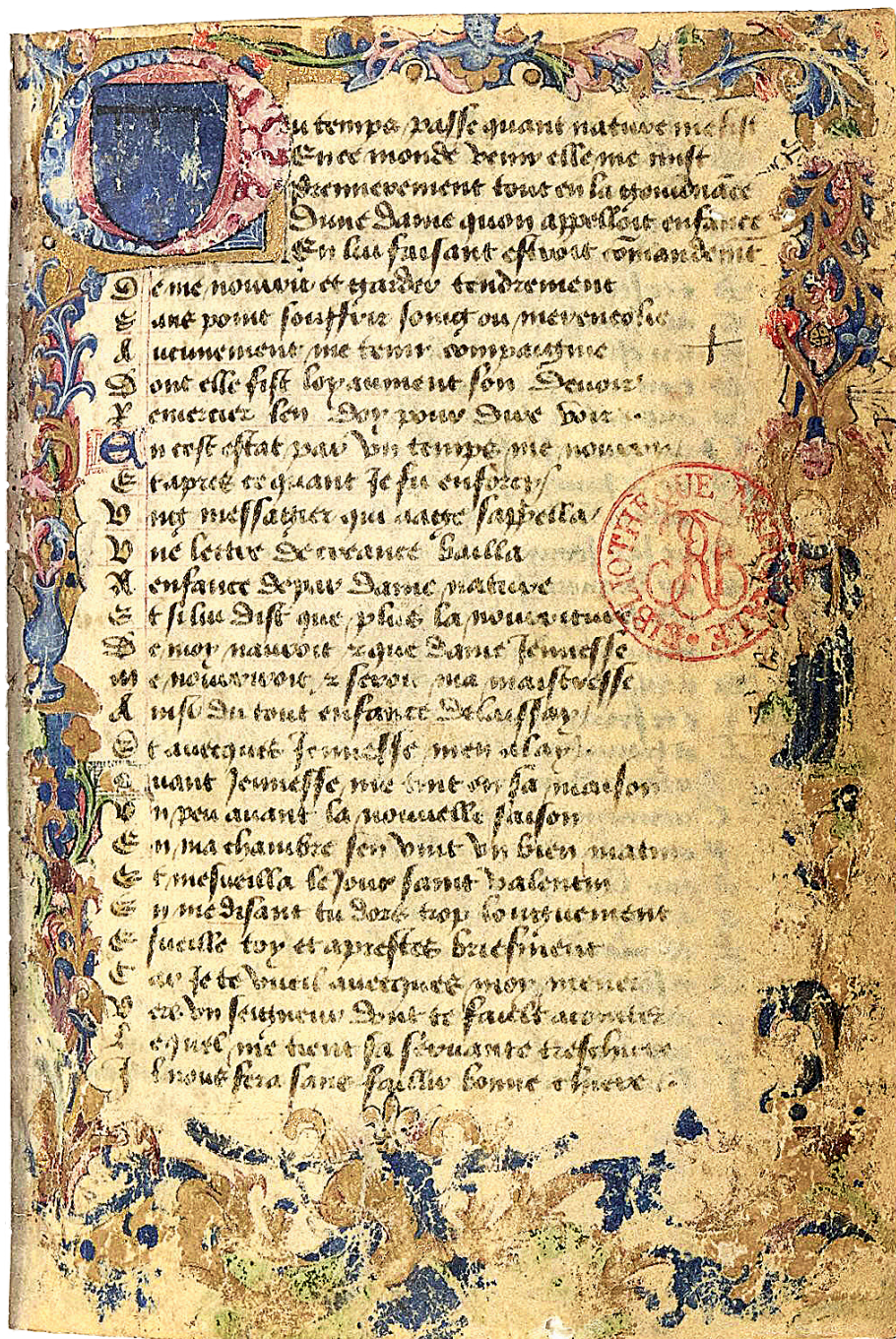
seioie sine r eiere. del garder
de uoer. maif ce q' nos por auf
remeneuoir conoustei bele
au us r a la chiere q' tenor mo
uoloir oie por peuoit. mais
done daine doit sauoir conou
s'auce r ma auoir. **V**of m'ie
se ma uoite d'ame chiere que
uos doigner uolote r qui nos
plait. adir ma poriere en ses
te le p'ier mais se b'ime me
poie r e'choir qui n'ist ma ioue
poie legiere san; joint de m'ie
chour. maif mouit me face ben
amos quele uof irant a oie de
moi faire a sire a oton. **C**han
conter por uote a cete que te ser
de h'elpe amo por peia amors
que uos l'ar uoer ce que fin a
maif doit auoir.

Comme est bien quanc
on nent. r. parfoi coi ne le uier
oir ne e'couer. car n'ie te ne
faut tant cuer seion coi gerit
poor que mal oi vuer iser. pour

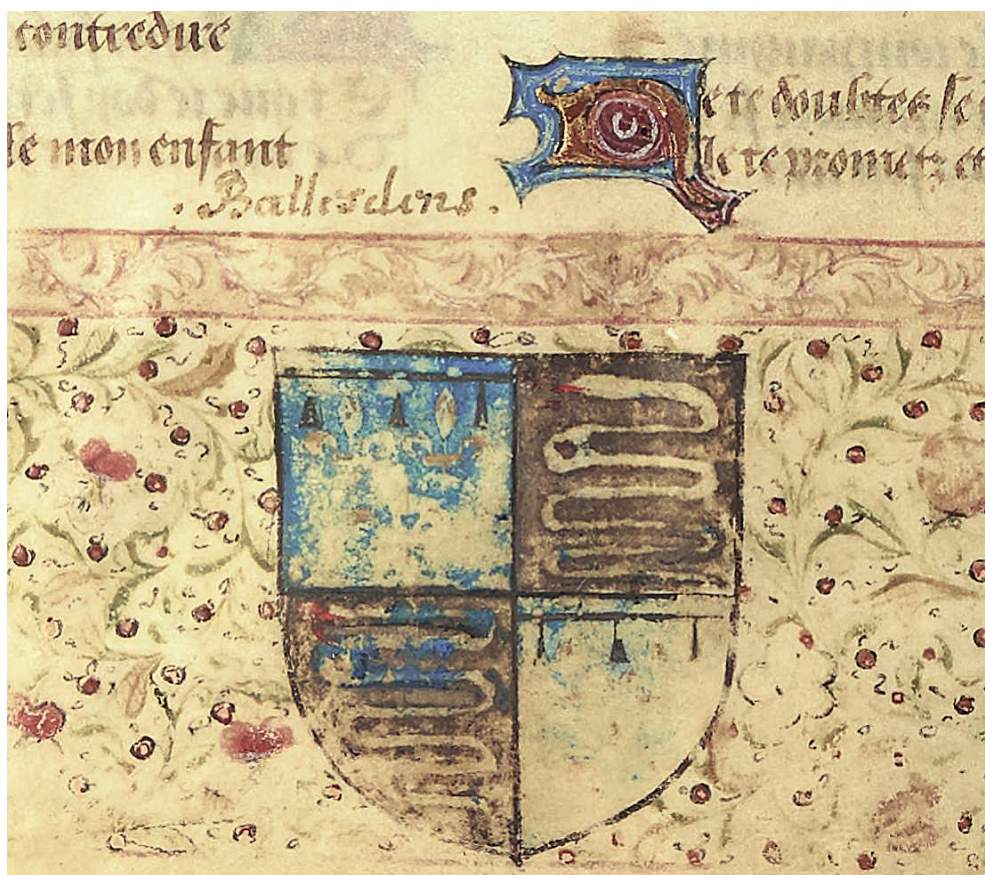
29.

*R. de Nouarre.
792. B.
cl.*

Ill. 11 – Chansonnier Cangé, ff. 28^v–29^r, Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 846.



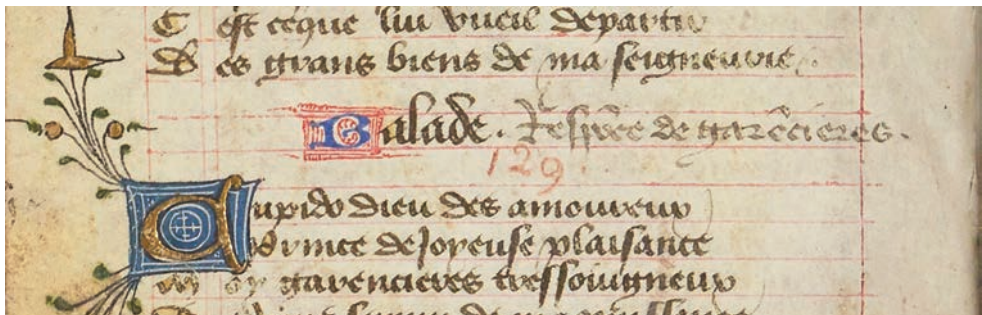
Ill. 12 – Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 25458, f. 1: copiste français, enlumineur anglais, avant 1440.



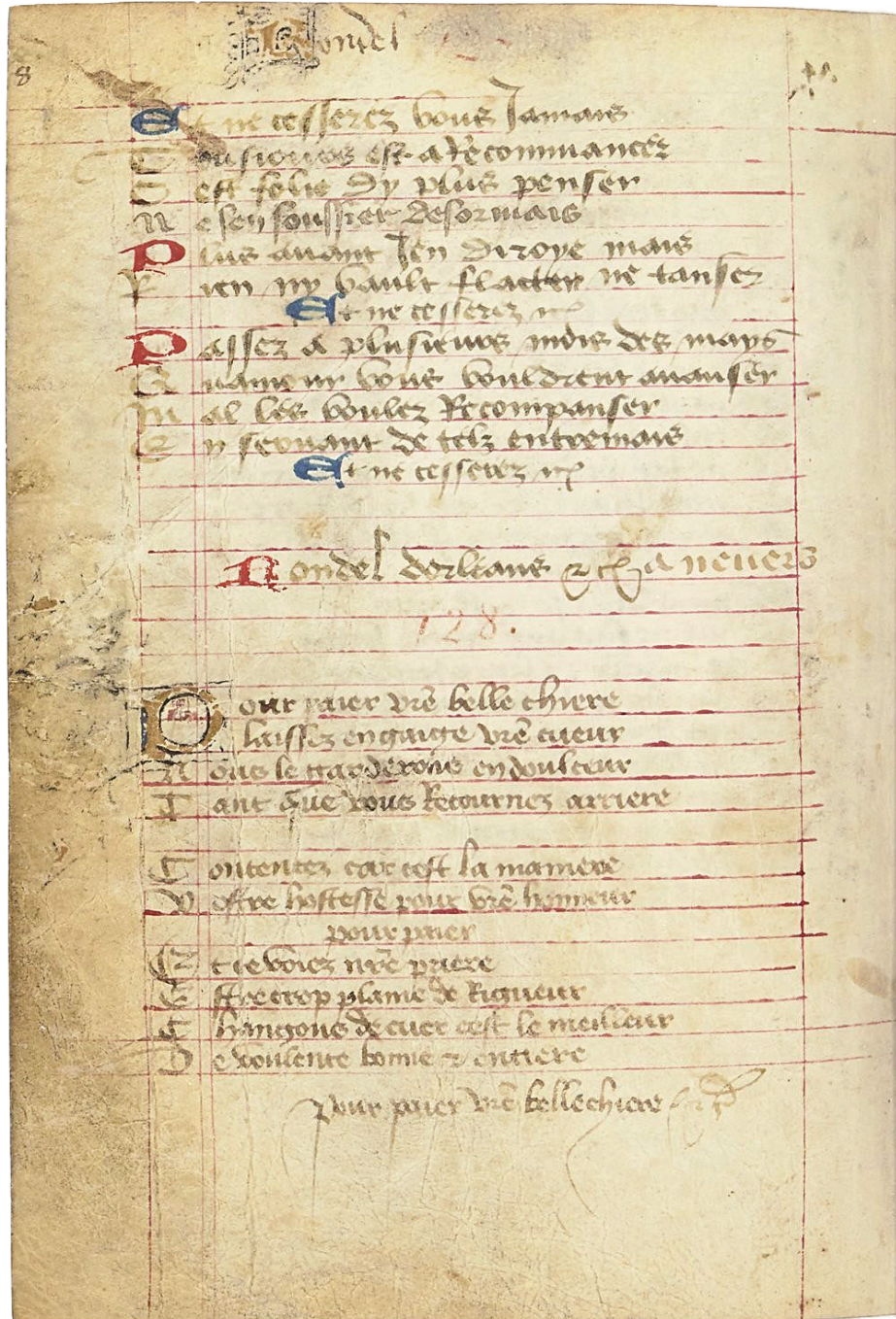
Ill. 13 – Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 1104 (O²), f. 1, détail de la marge basse.



Ill. 14 – Grenoble, BM U. 1091 Rés. (G), f. 9, détail.



Ill. 15 – Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 25458, p. 204, détail: ajout à la rubrique de la main de Charles d'Orléans.



Ill. 16 – Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 25458, p. 318–319: collaboration du copiste et du duc dans l'attribution des rondeaux 1 et 2.

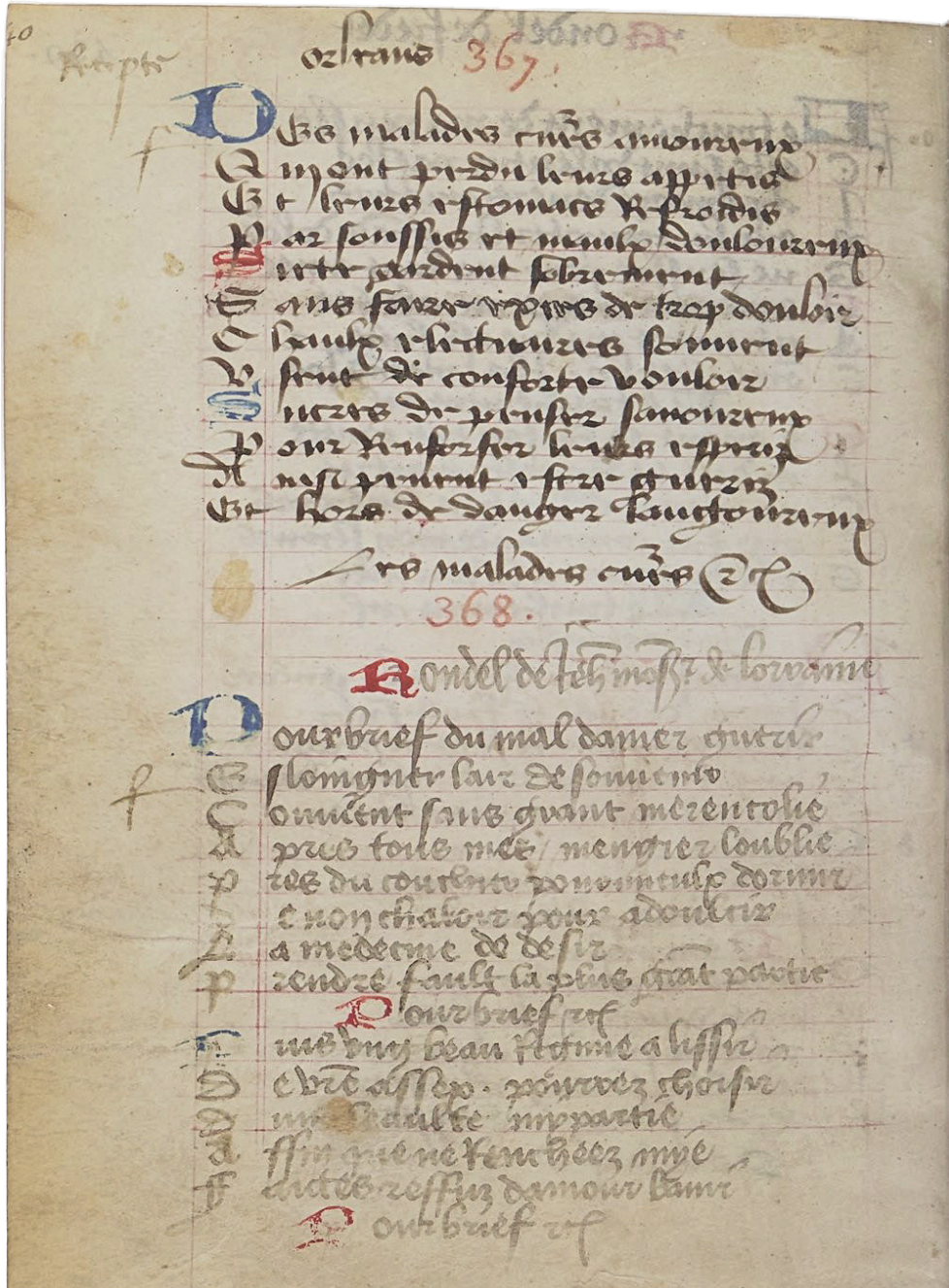
app **Rondelet.** 120

Qul m' h' m' fent
Pardoz qui firoz
Et h' se furoz
Luz d' m' h' bont
Puis qui t' h' f' font
Affm' q' m' h' bont
Qul m' h' f' font
Droz adret h' font
Papz h' b' d' font
Et h' h' m' font
Qul d' f' m' font
 qu' h' m' f' font

130.

Respone de nevezé.

Mon tresbon hoste et ma tresdouce hestesse
 Expressivement et plus bone remercie
 es biens hameux conte et courtoisie
 ne manez fais tous deus par vo' humilite
 ussi faite de dieu et de sa largesse
 et cove pomeuse et bone compaignie
 mon tresbon heste
 Mon pome cuer pour pavement bone fesse
 rendez en gra et le vous en suppie
 et aulree pins tant que je puis done prie
 ne moitroyez estoe maistre et maistresse



Ill. 17 – Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 25458, p. 440–441 : recettes médicales en forme de rondeaux dans le haut des deux folios en vis-à-vis. L'attribution « Orleans » doit valoir pour les deux pièces.

Ruyt

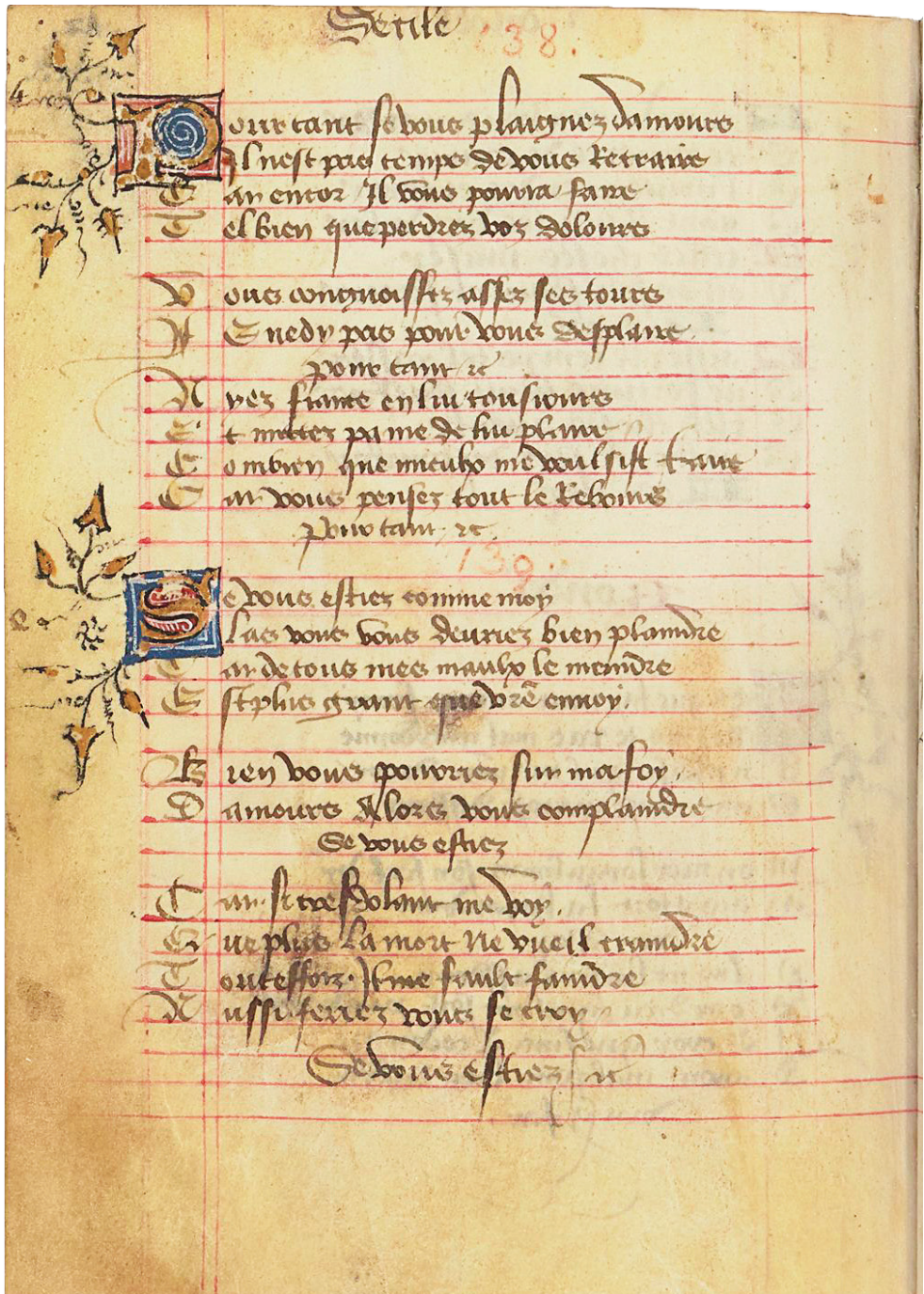
369.

441.

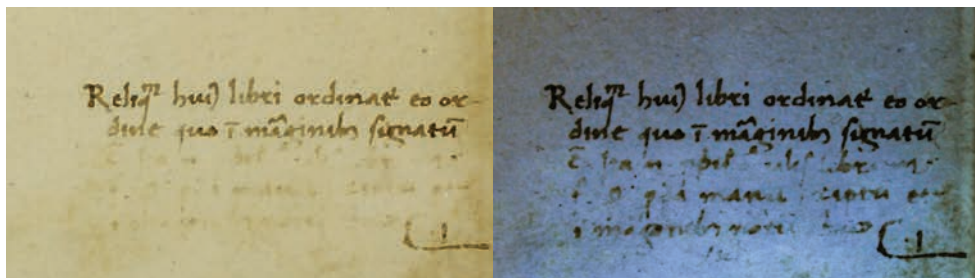
Pour tous voz maux demonz guezoz
 Pour rompre la fièvre de sommeil
 Il est h. just d'une crocotte
 Et nobles pas la souffre
 Et plus tout roy de plaisir
Lors de long de son desir
 Pour d'angoisse par refusier
 Pour rompre d'un de vu ampe
Pour de plus par adouce
 Pour d'angoisse qui le choisie
 Et d'angoisse de plus
 Et de tout la plus partur
 Il est au cœur avant dormir
 Pour tous ref

370.

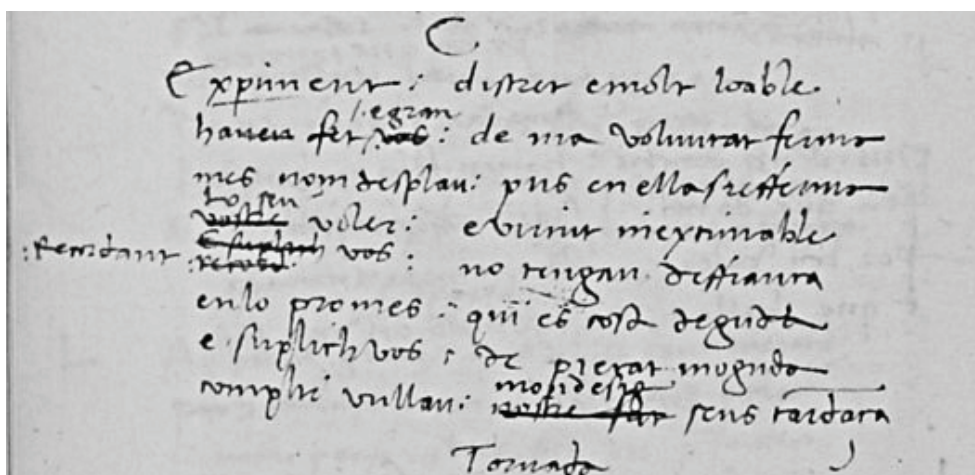
Puis que tu ten vas
 Pour enser en messure
 Et tu fais que fakte
 Et te sitare pas
Au meulx que pourras
 Pour le seur passare
 Plus que pas
Tout beau pas apres
 Pour effram ton couraige
 Pour il sont depute
 Et de d'angoisse las
Pour me que ref



Ill. 18 – Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 25458, p. 324: L'attribution « Secile » doit valoir pour les deux pièces successives.



Ill. 19 – Ithaca (NY), Cornell University Library, Rare Bd. ms. 4648 no. 22 (già: Bd. Petrarch P P49 R51), f. [81]r (particolare) alla luce naturale / alla lampada di Wood.



Exp(er)iment: discret emolt loable
 ha{ueu} fet {vos ↑e gran}: de ma voluntat ferma
 mes nom desplaui: pus en ellas refferma
 {vosre ↑Lo seu} voler: e virtut inextimable
 {Recordant → E-suplich ↓record} vos: no tengau deffiança
 en lo promes: qui es cosa deguda
 e suplich vos: de pietat moguda
 complir vullau: {nostre fat ↑mon desig} sens tanda(n)ça

Ill. 20 – Esempio di correzioni d'autore nel foglio 158^r del Canzoniere del marchese di Barberà (Montserrat, Biblioteca del monestir, ms. 992, c. 1462-1475).

Index des noms

A

Adam de la Halle 277
Aguiló, Estanislau 370, 371
Aimeric de Narbona 154
Aimeric de Peguilhan (Aimerich de Peguilhan) 311n, 328, 329
Alberto della Piagentina 177
Aldinucci, Benedetta 75
Aldobrandino di Santa Fiora 164
Alegre, Francesc 386
Alighieri, Dante voir Dante
Alphonse v, le Magnanime voir Trastamara, dynastie
Alphonse x, le Sage (Alphonse x de Castille) voir Bourgogne-Ivrée, dynastie
Alphonse xi, le Justicier (Alphonse xi de Castille) voir Bourgogne-Ivrée, dynastie
Alvar, Carlos 14, 412
Anglade, Joseph 26, 321, 326n, 331, 338, 341
Anjou d', dynastie: Jeanne 1^{re} de Naples 251: Marie de France 113, 113n, 126, 142: René d'Anjou 53, 131, 142-144: Robert de Naples 381, 402
Antonello da Messina 19-21, 28, 421
Antonio da Ferrara 253
Arcidiacono, Salvatore 76
Arn, Mary-Jo 133, 134, 137n
Arnaut Daniel 26, 27, 29, 286, 291n, 293, 296n, 313-318, 322, 323, 347, 403
Arnaut de Maroill (Arnaut de Mareuil, Arnaut de Maruelh, Arnaut de Maruoill, Arnaut de Maroill) 286, 291-297, 299, 301, 303-312, 314-318, 412, 415
Arnaut de Tintignac 310
Ascoli, Alberto 11, 416, 417

Asperti, Stefano 272n, 275, 282n, 324, 333, 379n
Astesano, Antonio 131, 132, 132n, 138
Augier de Saint Donat 333
Augustin d'Hippone (Augustinus) 43, 210, 213n, 237
Avalle, d'Arco Silvio 267-270, 272, 273, 277, 277n, 294, 295, 295n, 366
Aviz d', dynastie: Jean de Portugal 371: Jeanne de Portugal 404
Azzam, Wagih 87
Azzo da Correggio 224n, 231, 254

B

Ballesdens, Jean 130, 146
Barbi, Michele 36n, 118n, 186n, 210n, 211, 213n, 220, 221n
Barbieri, Luca 414
Barcelone de, dynastie d'Aragon: Jacques II 381: Martin 1^{er} 371: Pierre IV 376
Baring, Thomas 19
Barolini, Teodolinda 188n, 189n, 220
Baroncini, Baroncino 256
Barthes, Roland 63
Bartolomé Zorzi 271
Baudelaire, Charles 39, 44
Baudouin de Condé (Bauduin, Baudoin, Baudüin de Condé, Baudouins) 9, 11, 105-107, 109-112, 114, 115, 117-119, 121-125, 127, 128, 379
Béatrice de Montferrat 293
Bellini, Jacopo 20
Bellon-Méguelle, Hélène 69, 109n
Beltrán de la Cueva 408
Beltran, Vicenç 325, 387n, 388
Bembo, Pietro 13, 243, 243n, 247
Benvenuto da Imola 152, 180, 317n
Berenguer d'Anoia 404

- Berenguer de Masdovelles, Joan 369–372, 374, 382, 387–389, 391
 Beretta, Andrea 152, 162, 178
 Bernal de Bonaval (Bernal de Bonavalle) 363
 Bernart Amoros 25
 Bernart de Ventadorn (Bernat de Ventadorn) 283, 296, 303, 305, 322, 323, 330, 330n, 335, 340
 Bernart Marti 295n, 296, 308, 312
 Bernat de So 324
 Bertelli, Sandro 29
 Bertolucci Pizzorusso, Valeria 33n, 34n, 269n, 270n, 371n, 357, 357n, 375n
 Bertoni, Giulio 319
 Bertran de Born 27–29
 Bertran del Pojet (Bertran del Pojet) 32, 321n, 333, 333n
 Bertrand, Richart 139
 Biancalana, Simona 75
 Blacasset 29n, 322
 Blaise d'Auriol 59–61, 64
 Blosseville, Hugues de 9, 40, 50–63, 412, 415
 Boccaccio, Giovanni (Boccace) 10, 48, 49, 62, 177, 178, 208, 216n, 217, 221, 223n, 224, 227, 229n, 231, 234n, 236n, 238n, 252, 257, 400, 402, 403
 Boèce (Boezio) 177, 403
 Bombarde de Beaulieu, Pierre-Paul 146
 Bonaventura da Bagnoregio (Bonaventure) 190, 416
 Boniface du Montferrat 281
 Bonifaci Calvo 271, 274n
 Borghi Cedrini, Luciana 268, 344
 Boscà, Joan 388
 Bourbon, dynastie: Jean II, duc de 146
 Bourgain, Pascale 271
 Bourgogne, dynastie: Ferdinand de Portugal 120: Ferrant de Flandres 120: Philippe III le Bon, duc de Bourgogne 46, 131, 137, 137n
 Bourgogne-Ivrée, dynastie: Alphonse X 14, 355, 356, 358, 360, 362, 365–367: Alphonse XI 360, 395
 Brambilla Ageno, Franca 216
 Brancato, Vittoria 152, 172, 174
 Brugnolo, Furio 174–176, 180, 234, 246n
 Brunetti, Giuseppina 365
 Brunetto Latini 189, 402
 Bruni, Leonardo 253
 Burghgraeve, Delphine 102
- C**
- Cabré, Miriam 14, 16, 414
 Caillau, Thibaut 146
 Cailleau, Symon (Simonnet Caillau) 145
 Calzolari, Monica 321, 331n, 333, 334n
 Camboni, Maria Clotilde 75, 262
 Canettieri, Paolo 315, 316, 316n
 Capellà de Bolquera 372
 Carlos de Viana (Carles de Viana) 373, 382–385, 387–389, 391
 Cassiodore 230
 Castelnuovo, Enrico 21
 Catherine de Bretagne voir Orléans, dynastie
 Catherine de Médicis voir Médicis, famille
 Cavalcanti, Guido 11, 152, 153, 180, 185n, 188, 193, 193n, 201, 203, 209
 Cavalcaselle, Giovanni Battista 19–21, 25, 26, 28, 422, 423
 Ceccherini, Irene 75
 Cecco d'Ascoli 403
 Cercamon 32, 296n, 308, 329
 Cerquiglioni, Jacqueline 114, 141
 Cerverí de Girona 15, 270, 271, 274n, 279, 280, 280n, 296n, 322, 331, 369, 370, 372, 374–382, 388, 392, 393
 Cesaro, Raffaele 75
 Chalvet, Pierre-Vincent 131, 132, 140, 146
 Champion, Pierre 51, 131n, 133, 133n, 134n, 136–141, 143, 146n
 Champollion-Figeac, Aimé 132, 132n, 140
 Charles d'Héricault 138
 Charles I^{er}, duc d'Orléans voir Orléans, dynastie

Charles v de Valois voir Valois, dynastie
 Charles vi de Valois voir Valois, dynastie
 Charles vii de Valois voir Valois, dynastie
 Chartier, Alain 51, 52, 57, 403
 Chastelain de Coucy 22, 31
 Chastelain, George 143
 Chaucer, Geoffrey 7, 104n
 Chiamenti, Massimiliano 28
 Chrétien de Troyes 107
 Christine de Pizan 9, 49, 415
 Cino da Pistoia 153, 155n
 Claude d'Expilly 145
 Codorniu, Antoni 324
 Colbert, Jean-Baptiste 130, 140, 146
 Collet, Olivier 69-72, 109, 109n, 110, 112n, 113n, 121
 Colocci, Angelo 261, 357
 Colonna, Giovanni 402
 Contini, Gianfranco 36, 36n, 171, 173, 190n, 209, 212, 212n, 248n
 Crowe, Joseph Archer 19, 20
 Curtius, Ernst Robert 47, 212, 219n

D

Dante 7, 10-13, 27-29, 33-38, 42, 48, 152, 153, 174, 177, 181-201, 202n, 203-205, 207-214, 216-223, 224n, 228, 229n, 231, 237, 238n, 240, 254, 315-318, 329, 403, 407, 412, 414n, 416
 Dante da Maiano 188
 Davanzati, Chiaro 153
 De Robertis, Domenico 38, 153, 181, 188n, 200, 212, 212n, 214n, 217, 220, 220n, 226, 228
 De Robertis, Teresa 235n
 Deschamps, Eustache 42
 Despesens, Andreu 388
 Diego de Castre 382, 384
 Diego de Guzmán 384, 384n
 Dilthey, Wilhelm 47, 47n
 Don Denis (Dom Denis) 15, 23, 358-367
 Donnino de Parme 403
 Ducoli, Anaïs 75, 253n
 Dürer, Albrecht 19

E

Eco, Umberto 73
 Egidi, Francesco 156-158, 162-166, 171-173, 181
 Eleuteri, Paolo 75
 Enrique de Villena (Enrique de Aragón) 401
 Escola, Marc 73
 Estevan da Guarda 15, 358, 360-362, 365

F

Fabre, Césaire 319-321, 331n, 332, 338, 345, 347
 Fabri, Pierre 42
 Faian, Estevan 360, 367
 Falquet de Romans 293, 307, 307n
 Faral, Edmond 106n, 121
 Feo, Michele 225n, 230, 259n
 Ferdinand 1^{er} d'Antequera 322
 Fernando de Rojas 404
 Ferrando 1 (Ferdinand 1^{er} de Naples) voir Trastamara, dynastie
 Ferrant de Flandres voir Bougogne, dynastie
 Filelfo, Francesco 249, 249n
 Filleul, Jehanne (Jeanne Filleul) 53, 58
 Finci, Sarah 14, 412
 Foehr-Janssens, Yasmina 415
 Fogassot, Joan 388
 Folchetto di Marsiglia (Folquet de Mar-seilla, Folquet de Marselha) 33n, 283, 294, 309, 315, 322, 328, 356
 Formisano, Luciano 32
 Foucault, Michel 54n, 190n, 411, 411n, 416
 Fox, John 133
 Franchi, Claudio 280, 280n
 François 1^{er} voir Valois, dynastie

G

Gabriele di Pietro 258
 Gace Brulé 22, 31
 Galceran de Pinós, Francesc 369, 382, 385, 386, 386n

- Garcia, Gonçalo 360
 Gaucelm de Béziers, Ramon 271, 375
 Gaucelm Faidit 24, 293, 307, 307n, 313n
 Gautier de Coinci 72, 82, 82n, 89, 89n, 90n, 92-100, 107, 108, 356
 Gautier de Rome 127n
 Gautier Map 414
 Gavaudan 35n, 279-281
 Gervais du Bus 120
 Gherardi, Giovanni 257
 Giacomo II d'Aragona (Jacques II d'Aragon) voir Barcelone, dynastie
 Giovanna I d'Angiò (Jeanne I^{re} de Naples) voir Anjou, dynastie
 Giovanni I d'Aviz (Jean de Portugal) voir Aviz, dynastie
 Giovanni II (Jean II de Castille) voir Trastamara, dynastie
 Giovanni d'Arezzo 229, 231
 Giovanni di Cucagna 22
 Giunta, Claudio 151, 172, 173, 220
 Goethe, Johann Wolfgang 47
 Gollut, Daniel 49, 63
 Gonçalves, Elsa 364n, 367
 Goujet, Claude-Pierre 130, 131, 134, 146
 Gourevitch, Aaron 40, 43
 Gragnolati, Manuele 194, 220
 Greub, Yan 69, 70, 109n, 120
 Grimaldi, Marco 36n, 220
 Gröber, Gustav 22, 268-270, 272, 272n, 273n, 289n, 294, 365-367
 Gros, Gérard 103, 127n
 Guichard, Jean-Marie 132, 132n, 135n, 140n
 Guida, Saverio 321, 334
 Gui de Dampierre 113
 Guidi, Guido Novello 172
 Guiette, Robert 56
 Guilhem Augier (Auger Guillem) 332, 332n, 333, 333n, 335, 349, 351: Guilhem Augier Novella 333, 334n
 Guilhem d'Autpol 326
 Guilhem de Cabestanh 32
 Guillaume IX, duc d'Aquitaine 346
 Guillaume III de Dampierre 113
 Guillaume de Digulleville 71, 104
 Guillaume de Lorris 403
 Guillaume de Machaut 7, 85n, 403
 Guillaume le Vinier 22, 32
 Guillem de Berguedan (Guillem de Bergueda) 315, 324, 337
 Guillem de Cervera 378
 Guillem de Masdovelles 372, 387
 Guillem de Saint Leidier (Guillem de Sant Lesder, Guilhem de Saint Leidier) 286, 322, 323
 Guillem de Torroella 324, 377
 Guinizzelli, Guido 315, 403
 Guiraut de Bornelh (Giraut de Borneill) 27, 275n, 278, 279, 281, 282, 287, 288, 381n
 Guiraut Riquier 14, 33-35, 153, 154, 177, 208n, 269, 271, 274n, 279, 280, 282, 331, 331n, 375, 375n, 376, 379, 381, 388, 399
 Guittone d'Arezzo (Guictone, Guitton d'Aresso, Guitone, Guiton, Quictone) 10, 11, 25, 151-176, 179-182, 201, 208n, 209, 215, 219n, 220, 220n, 223, 228, 413, 416
- ## H
- Hélinand de Froidmont 88
 Henri II de France voir Valois, dynastie
 Henri II, Plantagenêt (Enrico II Plantageneto) voir Plantagenêt, dynastie
 Henri IV voir Trastamara, dynastie
 Henri de Valenciennes 100
 Henry, Albert 129
 Hugues IV de Lusignan 403
 Huon de Cambrai 70, 117
 Huot, Sylvia 289
- ## I
- Inglis, Barbara 50n, 59, 61, 142
 Isabelle I^{re} la Catholique (Isabelle de Castille) voir Trastamara, dynastie
 Isabelle de Conihout 146
 Ivany de Castre 386

J

- Jacometto Veneziano 19
 Jammette de Nesson 53
 Jaufré de Foxà (Jofre de Foixà) 286, 292, 404
 Jaufre Rudel 25, 295n, 299, 303, 307, 308, 308n, 312, 313
 Jean Caillau 143
 Jean de Berry 62
 Jean de Condé 9, 111-114, 125
 Jean de Garençières 139, 139n, 140
 Jean de Lorraine 131
 Jean de Meun 403
 Jean Fouquère de Blois 130
 Jean II, duc de Bourbon voir Bourbon, dynastie
 Jean II de Castille voir Trastamara, dynastie
 Jeanne de Laval 142
 Jeanne de Portugal voir Aviz, dynastie
 Jeanroy, Alfred 320, 334
 Jehan Bretel 22
 Jehan de Renti 277
 Jeroni de Pinós-Santcliment 386
 Joan de Castellnou 324, 369, 372
 Joan de Santcliment 383
 Joan Esteve 271, 375
 Johan Airas de Santiago 15, 358-360, 362, 365
 Joris, Pierre-Marie 69, 109n
 Juan Alfonso de Baena 396, 399, 400, 408
 Juan del Encina 13, 395, 398, 399, 404-408
 Juan de Mena 382, 404, 407

K

Kay, Sarah 283

L

- Lambelin de Cornouailles 71
 Lapesa, Rafael 401
 Laurent de Premierfait 62
 Lavocat, Françoise 73
 Le Fèvre, Jean 42
 Lefèvre, Sylvie 9, 60n, 413

- Lemaire de Belges, Jean 143
 Leonardi, Lino 10, 11, 208n, 217, 226, 413, 416
 Leporatti, Roberto 75, 151, 165, 168, 172-174, 183n, 189n, 252n, 263, 416
 Levet, Pierre 129
 Leonard de Sos 373, 374, 391, 392
 Lluís de Vila-Rasa 374, 391
 Longhi, Roberto 21
 López de Mendoza, Íñigo voir Santillane, marquis de
 Louis XII d'Orléans voir Orléans, dynastie

M

- Maïans, Gregori 324
 Maillet, Fanny 69, 109n
 Malandrino, Aurelio 76
 Malatesta, famille: Pandolfo Malatesta 225, 231, 232, 259n: Pandolfo II Malatesta 260
 Malatesti, Malatesta 257
 Malpigli, Niccolò 257
 Manrique, Gómez 383, 401
 Manuzio, Aldo 13, 243, 243n
 Marcabru 281, 281n, 282, 295n, 296n
 Marcenaro, Simone 15, 16, 23n, 414
 March, Ausiàs 14, 339, 344, 369, 371-374, 387n, 389-392
 March, Pere 323, 324, 372
 Marguerite d'Écosse 58, 59
 Marguerite de Flandres (Marguerite de Dampierre) 113, 123, 124
 Marie d'Anjou (Marie de France) voir Anjou, dynastie
 Marie de Clèves 53, 55-59, 129, 136n, 138, 146
 Marie de Lancaster 400
 Marot, Clément 129
 Martí, Sadurní 14, 16, 369-394, 414
 Martin Codax 23, 269n, 361
 Martin Le Franc 134, 134n, 137n
 Martines, Pero 383, 384, 384n, 386, 386n
 Martino I d'Aragona (Martin 1^{er}) voir Barcelone, dynastie

- Massó i Torrents, Jaume 285, 319–321, 334
 Matfre Ermengau 292
 Médicis de, famille: Catherine 130, 146
 Meizoz, Jérôme 41, 73, 415
 Meliga, Walter 268, 270, 375
 Memling, Hans 19
 Mendes d'Eixo, Garcia 360
 Meneghetti, Maria Luisa 8, 14, 16, 269n, 274, 414, 415
 Menichetti, Caterina 414
 Michaëlis, Carolina 357, 357n
 Minet-Mahy, Virginie 133
 Miquel de la Tor 269, 277, 356, 375
 Molinier, Guilhem 47
 Monte Andrea 173
 Moos, David 107, 109n, 112n, 415
 Morelli, Giovanni 21, 25
 Mühlethaler, Jean-Claude 8, 9, 73, 102, 115, 128, 133, 145, 412, 415, 417
- N**
- Nicolas de Villeroy 146, 146n
 Nuvoloni, Laura 75
- O**
- Okubo, Masami 89
 Orlando da Chiusi 163n, 164
 Orléans d', dynastie: Catherine de Bretagne 139: Charles 1^{er} 7, 9, 44–48, 50–65, 129–146n, 399, 412, 413, 415, 433: Louis XII d'Orléans 54, 129, 145, 146
 Othon de Grandson 403
 Ovide (Ovidio) 42–45, 177, 292, 303, 306–308, 386
- P**
- Pandolfo Malatesta voir Malatesta, famille
 Paris, Gaston 26
 Pecoraro, Dario 243
 Pedr'Amigo de Sevilla 367
 Pedro de Barcelos 360, 363n, 365
- Peire Cardenal 15, 269, 269n, 271, 274, 296n, 319, 319n, 356, 375
 Peire Catala (Pere Cathala, Petrus Catalanus, Peyre Cardinal, Peyrem Catala, Peyres Cathala) 320–326, 328–331, 333–337, 340, 341, 343–345, 415
 Peire d'Alvernhe 281, 281n, 282
 Peire Milo 344
 Peire Vidal 27, 28, 270, 272, 286, 293, 320–322, 324, 337, 404, 415
 Pere de Rocabertí 386
 Pere Joan de Masdovelles 388
 Perez de Aboim, Johan 367
 Pero de Bardia 367
 Petrarca, Francesco (Petrarch, Pétrarque) 7, 10–14, 32, 38, 40, 43–45, 58n, 62, 75–77, 153, 168, 177, 207–209, 211, 213, 215, 217, 219, 221–243, 245–247n, 249–264, 391, 396, 399, 402, 403, 407, 412, 414n, 416, 439
 Petrucci, Armando 230, 233, 234n
 Philippe III le Bon, duc de Bourgogne voir Bourgogne, dynastie
 Piaget, Arthur 144, 145n
 Picone, Michelangelo 151, 154, 165, 173, 188n
 Pierre d'Anché 146
 Pierre de Brézé 51, 52
 Pietro IV d'Aragona (Pierre IV d'Aragon) voir Barcelone, dynastie
 Plantagenêt, dynastie: Henri II, roi d'Angleterre 22, 28
 Pomaro, Gabriella 165
 Pons de Chaptail 311, 311n
 Pou, Pere 386
 Pseudo-Lancia 177
 Pulsoni, Carlo 25, 234
- R**
- Rabau, Sophie 73
 Radomme, Thibaut 107, 109n, 415
 Raimbaut d'Aurenga 26, 27, 285n
 Raimbaut de Vaqueiras 281, 282, 282n, 293, 376
 Raimon Berenguer V 333, 334

Raimon de Miraval 33n, 282, 285, 286
 Raimon de Tolosa (Raimon VII de Toulouse) 26, 334, 335
 Ramon de Cornet 319n, 369, 372
 Ramon Vidal 282–286, 289, 289n, 290, 293
 Raoul de Houdenc 91
 René d'Anjou voir Anjou, dynastie
 Resconi, Stefano 26
 Resende de Oliveira, António 357, 358n, 360, 362, 363–365, 367
 Reverdy, Pierre 45
 Rigaut de Berbezilh 26, 27, 307n, 311n, 328, 330n
 Rilke, Rainer Maria 56, 64
 Riquer, Martin de 274, 389, 391n
 Robert d'Anjou (Robert de Naples) voir Anjou, dynastie
 Rodriguez, Antonio 39, 62n, 65
 Rodriguez de Calheiros, Fernan (Rodriguez de Calheiros, Fernan) 362, 363
 Rodríguez del Padrón, Juan 383
 Rois de Corella, Joan 371–373, 383, 384, 384n
 Roncaglia, Aurelio 268
 Ronsard, Pierre de 146
 Roselli, Rosello 257
 Rosset, Clément 56
 Roubaud, Jacques 45, 45n, 54n, 65, 417
 Roudaut, François 8
 Roux, Brigitte 69, 72, 109n
 Rubió, Jordi 389
 Russel-Ascoli, Albert 48n
 Rutebeuf (Rustebuef, Rutebuef, Rutebuez) 9, 10, 48, 48n, 72, 73, 82–88, 90, 100, 107, 108, 112, 120, 379, 415
 Rychner, Jean 129

S

Sacchetti, Franco 257
 Sallier, Claude 130, 146
 Salutati, Coluccio 234, 234n, 243
 Salvatore, Tommaso 12, 13, 75, 224n, 238n, 240n, 243n, 416
 Sanguinacci, Iacopo 257

Santagata, Marco 232n, 275, 281
 Santillane, Marquis de 7, 13, 395–397, 399–405, 407, 408
 Saviozzo voir Serdini, Simone
 Scheler, Auguste 99, 99n, 105, 124
 Schertz, Claire-Marie 41n, 102
 Schiller, Friedrich 47
 Sennuccio del Bene 258, 258n
 Serdini, Simone (Saviozzo) 257
 Sieffert, Mathias 50, 53n
 Simenon, Georges 39, 46, 60, 417
 Singleton, Charles 187n, 212, 225n
 Soares de Paiva, Johan 361, 362
 Solerti, Angelo 75–78, 242n
 Squillacioti, Paolo 76, 356
 Stones, Alison 89n, 90
 Storey, H. Wayne 234, 246n

T

Tanturli, Giuliano 218
 Tardieu, Jean 45, 46, 57, 64, 65
 Tavani, Giuseppe 281n, 355, 357, 357n, 366, 367
 Terramagnino de Pise 292
 Théophile d'Adana (Theophilus, Teofilus, Theofilus) 81–104, 415, 416
 Thibaut de Champagne 15, 31, 32, 32n, 271, 277
 Thomassin, Claude 146
 Tilliette, Jean-Yves 8, 440n
 Tinucci, Niccolò 257
 Torroella, Pere 320, 324, 325, 335, 337, 373, 374, 383–385, 391, 391n, 392
 Trastamara, dynastie: Alfonse V 322, 371, 373; Ferrando I 371; Henri IV 404, 408; Isabelle 1^{re} de Castille 404, 408; Jean II de Castille 373, 400
 Trovato, Paolo 250

U

Uc de Saint Circ 348
 Ugolini, Francesco 375
 Uhlig, Marion 69–72, 415

V

- Vaillant, Alain 56, 61
 Vallmanya, Antoni 388
 Valois de, dynastie: Charles V 42:
 Charles VI 41: Charles VII 131, 142:
 Henri II 130: François 1^{er} 129
 Van Eyck, Jan 19, 21, 28
 Van Hemelryck, Tania 8n
 Vanin, Barbara 75
 Varvaro, Alberto 26, 275, 329n, 330n
 Vecchi Galli, Paola 75
 Vêrard, Antoine 50, 59–64, 144
 Villon, François 44, 48, 129, 140, 141
 Violante de Prades 400
 Virgile (Virgilio) 177, 242n, 405–407

W

- Wilkins, Ernst 224, 224n, 231n, 247n,
 255n, 260n

Z

- Zamponi, Stefano 175, 175n, 176, 178,
 222n, 234n, 161
 Zanobi da Strada 229, 231
 Zava, Giulia 75
 Zinelli, Fabio 270, 328n
 Zink, Michel 47, 84
 Zumthor, Paul 49, 412

Index des manuscrits

B

Bamberg, Staatsbibliothek, misc. Patr. 61
(230n)

Barcelona, Arxiu de la Catedral, misc.
23/1-12 (393)

Barcelona, Arxiu de la Corona d'Aragó
Ripoll 129 (393)

Barcelona, Biblioteca de Catalunya
- 7 (320)
- 7-8 (320-323, 325, 326, 330, 330n,
334, 335, 337-343, 345, 347-350,
370n, 371, 371n, 373, 380, 392, 393)
- 8 (319n, 320)
- 9 (390, 393)
- 10 (390, 393)
- 11 (371, 382, 387, 389, 392, 393)
- 146 (279n, 287n, 289, 370, 370n,
373-379, 393)
- 1744 (370, 393)
- 1966 (373n)
- 2025 (390, 393)

Barcelona, Biblioteca de l'Ateneu
- 1 (371n, 373, 373n, 390, 391, 393)
- 150 (371, 371n, 373, 393)
- 151 (31n, 373n)

Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin, Ham.
497 (258)

Bern, Burgerbibliothek, 389 (39)

Bologna, Biblioteca Comunale dell'Ar-
chiginnasio, A 341 (254)

Bologna, Biblioteca universitaria 2617
(261)

Brescia, Biblioteca Civica Queriniana,
D.II.21 (259, 259n, 260)

Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique
- IV, 119 (96)
- 9411-9426 (99, 111n)
- 18064-18069 (101n)

Bryn Mawr, Bryn Mawr College, Special
coll. 6 (255n)

C

Carpentras, Bibliothèque Inguimbertaine

- 375 (138, 140)
- 381 (370, 391, 393)

Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica
Vaticana

- Chig. L. v 176 (221n, 224, 227n)
- Chig. L. vi 213 (221n)
- Chig. L. viii 305 (38, 255)
- Vat. lat. 3195 (222n, 225-227n, 230,
233-235n, 243, 243n, 245, 246n,
249n, 257, 262-264)
- Vat. lat. 3196 (226, 241)
- Vat. lat. 3358 (230n)
- Vat. lat. 3793 (153, 156, 157, 168-
170, 172, 179, 248)
- Vat. lat. 3795 (12)
- Vat. lat. 4787 (261, 261n, 262)
- Vat. lat. 5155 (253, 256)
- Vat. lat. 9305 (236n)
- Vat. pal. lat. 750 (275n)

D

Dijon, Bibliothèque municipale, 0526
(111n)

E

El Escorial, Real Biblioteca de San Lorenzo

- E.III.23 (179)
- I.III.26 (390, 391, 393)

F

Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana

- Ash. 113, 54 (96, 98)

- Laur. XLI 10 (263, 264)
- Laur. XC inf. 2 (247, 247n)
- Plut. 41.10 (234, 234n)
- Red. 9 (151–153n, 155, 156, 160, 162, 166, 169, 170, 172–175, 178–181, 220)
- Red. 184 (256, 256n)
- Str. 171 (247)
- Str. 178 (247)
- Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale
 - Banco Rari 217 (25, 25n, 30, 157, 168–170, 172, 179, 248, 429)
 - Banco Rari 218 (153n)
 - Conv. Soppr. F.V.859 (250)
 - Magl. VII.842 (258)
 - Magl. VII.1365 (250)
- Firenze, Biblioteca Riccardiana
 - 1035 (221n)
 - 1098 (257)
 - 1103 (77, 252n)
 - 2533 (152n, 165, 166, 168–171n, 174, 179, 180, 182)
- G**
- Grenoble, Bibliothèque municipale,
 - U. 1091 (131, 132, 140, 433)
- I**
- Ithaca, Cornell University Library, Rare
 - Bd. ms. 4648 no. 22 (261–263, 439)
- K**
- Kassel, Murhardsche Bibliothek, 4° Ms.
 - poet. 6 (253, 256)
- L**
- London, British Library
 - Additional 16636 (96n)
 - Harley 1717 (22, 22n, 423)
 - Harley 2253 (70)
 - Harley 6916 (142)
- London, Lambeth Palace Library
 - misc. Rolls 1435, (22n)
 - 1681 (424)
- M**
- Madrid, Biblioteca de la Real Academia de Historia, 9–24–6 / 4579, n. 3 (370, 370n, 393)
- Madrid, Biblioteca Nacional de España
 - Res. 1–48 (370, 380n, 393)
 - 2.881 (400n)
 - 2985 (390, 393)
 - 3695 (390, 393)
- Milano, Biblioteca Ambrosiana
 - A 27 inf. (255n)
 - D 465 inf. (376n)
 - I 88 sup. (254)
- Milano, Biblioteca Trivulziana, Triv. 1058 (38)
- Montserrat, Biblioteca del Monestir, 992 (370, 371, 371n, 373, 382–386, 389, 392, 393, 439)
- N**
- New York, Hispanic Society of America,
 - B 2281 (337n, 390, 391, 393)
- New York, Pierpont Morgan Library
 - M. 979 (23n, 425)
 - M. 819 (294)
- O**
- Oxford, Bodleian Library, Douce 308 (30)
- P**
- Palma, Societat Arqueològica Lul·liana, 4 [E] (320, 370, 371n, 393)
- Paris, Archives Nationales, K500 n°7 (133n)
- Paris, Bibliothèque de l’Arsenal
 - 570 (97)
 - 2070 (134n)
 - 3142 (97, 111n, 117, 117n, 119, 120)
 - 3457 (135n)
 - 3524 (111, 111n, 112, 114)
- Paris, Bibliothèque nationale de France
 - esp. 225 (390, 393)
 - esp. 226 (400n)

- esp. 230 (400n)
 - esp. 313 (400n)
 - esp. 479 (390, 393)
 - esp. 487 (370, 391, 393)
 - franc. 163 (10, 82–88)
 - franc. 837 (82, 88, 97, 98, 98n, 111n, 112, 112n, 117, 120)
 - franc. 844 (24, 425, 426)
 - franc. 846 (24n, 30, 430)
 - franc. 854 (24, 294n, 428)
 - franc. 856 (33n, 293, 295n, 326n, 375, 377, 377n, 378, 381, 393)
 - franc. 966 (136n)
 - franc. 1104 (129, 130, 130n, 132, 134–136n, 138, 140, 142, 143, 146, 146n, 432)
 - franc. 1328 (133n)
 - franc. 1446 (111n, 113)
 - franc. 1533 (97)
 - franc. 1634 (111, 111n)
 - franc. 1635 (10, 82–88)
 - franc. 1719 (50, 142, 144)
 - franc. 1749 (295n)
 - franc. 2163 (97)
 - franc. 9220 (101n)
 - franc. 9223 (50, 139, 139n, 144, 144n)
 - franc. 12467 (97, 111n, 117–119)
 - franc. 12473 (24, 294n)
 - franc. 15211 (295n)
 - franc. 19139 (134n)
 - franc. 22543 (24, 326n, 377, 377n, 393, 427)
 - franc. 22571 (133n)
 - franc. 23111 (97)
 - franc. 25458 (46, 51n, 129, 130, 134n, 431, 433–436, 438)
 - franc. 25532 (97)
 - franc. 25553 (144)
 - ital. 547 (250)
 - ital. 550 (258)
 - ital. 551 (234, 235n)
 - lat. 479 (131n)
 - lat. 1865 (131n)
 - lat. 6166 (131n)
 - lat. 11230 (131n)
 - nouv. acq. franc. 7559 (148)
 - nouv. acq. franc. 15771 (50, 51n, 53, 53n, 60, 142, 142n, 144, 144n)
 - Pièces originales 2475 (139n)
 - Parma, Biblioteca Palatina parm. 2663, (248)
- R**
- Roma, Biblioteca Casanatense, 924 (262)
 - Roma, Biblioteca Nazionale Centrale
 - fondi minori 101 (38n)
 - Vitt. Em. 1632 (236n)
- S**
- Salamanca, Biblioteca Universitaria, 2224 (390, 391, 393)
- T**
- Toledo, Archivo y Biblioteca Capitular 104.6 (221n)
 - Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, L.V. 32 (99, 111n)
 - Torino, Biblioteca Subalpina di Storia Patria, xxxv (144)
 - Trieste, Biblioteca Civica «Attilio Hortis», Petr. 12 (258)
 - Troyes, Bibliothèq̃ue municipale, 1905 (97)
- V**
- Valencia, Biblioteca Universitària, 210 (390, 391, 393)
 - Valencia, Collegi del Patriarca 627 (324)
 - Venezia, Biblioteca nazionale Marciana
 - It IV, 2037, taccuino XIV (20, 422)
 - Marc. It. IX 191 (254)
 - Str. App. 11 = 278 (326n, 370n, 393)
 - Fr. S. 1 = 249 (393)
- W**
- Wien, Österreichische Nationalbibliothek, 2621 (111n)

Z

Zaragoza, Biblioteca de la Universidad,
210 (337n, 371, 374n, 390, 391 393)

Neue Gesetze für ein besseres Leben?

Überlegungen zu Praktiken und Theorien
der Gesetzgebung im Mittelalter

Von Hans-Joachim Schmidt

2024. 8°. 304 S., Ln.,

Print: (978-3-7520-0703-9)

eBook: (978-3-7520-0251-5)

Scrinium Friburgense, Band 58



Das Buch behandelt Praktiken und Berechtigungen von Gesetzgebungen im Mittelalter. Gesetze legten Normen fest, sie unterlagen aber auch Normen. Diese beruhten nicht allein auf Traditionen, sondern sie verwiesen auch auf Ziele, die mittels neuer Gesetze erreicht werden sollten. Zu diesen Zielen gehörte die Verbesserung des Lebens. Die damit verbundene Neuerungsbereitschaft stand in Gegensatz zum Bewahrungsgebot. Untersucht wird die widersprüchliche Entwicklung beider Normwerte, die die Bewertungen von Gesetzgebungen prägte.

The book deals with the practices and authorisations of legislation in the Middle Ages. Laws laid down norms, but they were also subject to norms. These were not only based on traditions, but also referred to goals that were to be achieved by means of new laws. One of these goals was the improvement of life. The associated willingness to innovate stood in contrast to the requirement to preserve the law. The contradictory development of both normative values, which characterised the evaluation of legislation, is examined.

Scrinium Friburgense

Hg. Michele Bacci – Hugo Oscar Bizzarri – Elisabeth Dutton – Christoph Flüeler – Eckart Conrad Lutz – Yves Mausen – Hans-Joachim Schmidt – Tiziana Suarez-Nani – Marion Uhlig

Paradigmen und Perspektiven einer Mediävistischen Komparatistik

Freiburger Colloquium 2021

Hg. von Cornelia Herberichs, Martin Rohde, Hugo Oscar Bizzarri, Paolo Borsa, Elisabeth Dutton, Marion Uhlig

Bd. 57. 2023. 8°. 272 S., Ln. 7 s/w- und 18 Farbabbb.,

Print: (978-3-7520-0701-5)

eBook: (978-3-7520-0249-2)

„Mio corpo venga sepolto in terra sancta“ - Genese und Verbreitung eines Wunderberichts des 13. Jahrhunderts

Die Blutacker in Jerusalem, der Heilige Acker in Akkon und der Camposanto zu Pisa

Von Rahel Meier

Bd. 56. 2022. 8°. 256 S., Ln. 19 s/w- und 37 Farbabbb.,

Print: (978-3-7520-0617-9)

eBook: (978-3-7520-0104-4)

Mystique, langage, image : Montrer l'invisible Mystik, Sprache, Bild: Die Visualisierung des Unsichtbaren

Hg. von R. Wetzel, L. Wuidar und K. Gedigk

Bd. 55. 2022. 8°. 364 S., Ln. 4 s/w- und 44 Farbabbb.,

Print: (978-3-7520-0601-8)

Open Access: (978-3-7520-0084-9)

Héritages platoniciens et aristotéliens dans l'Orient et l'Occident (Ile-XVIe siècles)

Hg. von Tiziana Suarez-Nani

und Tamar Tsopurashvili

Bd. 54. 2021. 8°. 268 S., Ln.,

Print: (978-3-7520-0600-1)

ebook: (978-3-7520-0083-2)

Das ‚Briefbuch‘ der Strassburger Johannerkommende Zum Grünen Wörth

Untersuchungen und Edition

Von Stephan Lauper

Bd. 53. 2021. 8°. 464 S., Ln., 29 Farbabbb.,

Print: (978-3-7520-0599-8)

eBook: (978-3-7520-0082-5)

La mort du roi : réalité, littérature, représentation | Der Tod des Königs: Realität, Literatur, Repräsentation

Von Martin Rohde und Hugo Oscar Bizzarri

Bd. 52. 2021. 8°. 296 S., Ln.

Print: (978-3-7520-0593-6)

ebook: (978-3-7520-0071-9)

Négociations et relations interculturelles entre la chrétienté latine et la chrétienté grecque aux conciles de Bâle et de Ferrare-Florence (1431–1439)

Von Ivan Mariano

Bd. 51. 2021. 8°. 218 S., Ln., 3 s/w-Abb.,

Print: (978-3-95490-520-1)

Petrus de Alvernia. Scriptum super III-VIII libros Politicorum Aristotelis

Edizione, introduzione e note

Von Lidia Lanza

Bd. 50. 2021. 8°. 860 S., Ln., 15 s/w-Abb.,

Print: (978-3-95490-278-1)

ebook: (978-3-95490-552-2)

De l'homme à l'univers

Conceptions anthropologiques et image du monde selon Pierre d'Ailly

Von Olivier Ribordy

Bd. 49. 2021. 8°. 436 S., Ln., 3 s/w- und 7 Farbabbb.

Print: (978-3-95490-124-1)

ebook: (978-3-95490-584-3)

Figures

Lettres, chiffres, notes et symboles au Moyen Âge

Von Marion Uhlig

Bd. 48. 2020. 8°. 88 S., Ln., 3 s/w- und 25 Farbabbb.

Print: (978-3-95490-524-9)

ebook: (978-3-95490-585-0)

Die ‚Vierzig Myrrhenbüschel vom Leiden Christi‘

Untersuchung, Überlieferung und Edition

Von Richard Fasching

Bd. 47. 2020. 8°. 662 S., Ln., 13 Farbabbb.,

Print: (978-3-95490-304-7)

ebook: (978-3-95490-586-7)