

SAGGI E MEMORIE

La dame, la vierge et la prostituée : trois figures féminines de l'amour dans la tripartition de Daudé de Prades

De tous les textes qui nous permettent de nous faire une idée assez précise de ce qu'était la *fin'amor*, c'est probablement le sirventès¹ de Daudé de Prades *Amors m'envida e-m somon* qui nous est le plus utile. Dans cette pièce, le troubadour rouergat expose sa conception tripartite de l'amour profane. L'une d'entre elles concerne le *domnei* ou "art de courtiser les dames", où sont apportées des précisions fondamentales pour la compréhension de la *fin'amor*.

Dans cet essai, nous nous proposons d'abord de reprendre sur nouveaux frais l'édition critique de ce poème². Puis, nous en ferons un commentaire global, organisé autour des trois types féminins envisagés par le troubadour. Enfin, nous nous concentrerons sur l'art de courtiser la *domna*, seul susceptible de nous éclairer sur la *fin'amor*, et nous tenterons d'en dessiner les contours en nous inspirant de la célèbre définition de l'amour proposée par le psychanalyste Jacques Lacan : «L'amour, c'est donner ce qu'on n'a pas à quelqu'un qui n'en veut pas».

¹ Nous ne comprenons pas pourquoi cette pièce BdT 124,2 est généralement répertoriée comme une chanson : loin d'exprimer son amour pour une dame (la pièce est d'ailleurs dépourvue de *senhal* et d'envoi), le troubadour rouergat s'explique sur sa manière de concevoir l'amour profane, qu'il partage en trois. Le genre dévolu à ce type de réflexion, au service du grand chant courtois, est précisément le sirventès.

² Nous possédons déjà trois éditions critiques du sirventès de Daudé de Prades : C. APPEL, *Bernart von Ventadorn. Seine Lieder mit Einleitung und Glossar*, Halle a.S. 1915, pp. 315-319 (sans traduction) ; A.H. SCHUTZ, *Poésies de Daude de Pradas*, Toulouse - Paris 1933, pp. 69-74 (avec traduction française) et p. 103 (notes explicatives) ; S. MELANI, "Per sen de trobar". *L'opera lirica di Daude de Pradas*, Turnhout 2016, pp. 87-106 (avec traduction italienne). Si nous entreprenons une nouvelle édition, c'est parce que la dernière citée n'offre pas entièrement satisfaction. Sans entrer dans trop de détails, on trouvera ci-dessous les principaux points de divergence.

1. *Édition critique de Amors m'envida e'm somon*

Le texte nous a été transmis par dix chansonniers, mais celui de Bernart Amoros en a conservé deux versions remontant à des traditions différentes : avant même d'en analyser les variantes (seules pertinentes pour l'établissement d'un *stemma*), les graphies pour *n* mouillé en sont le premier indice révélateur (*poignia* 48, *soin* 57 et *enseigniar* 60 de **a**¹ contre *poinha* 48, *suinh* 57 et *enseinhar* 60 de **a**). Comme la plupart des chansonniers provençaux sont actuellement numérisés, chaque lecteur peut y accéder en ligne et éviter ainsi de se perdre dans l'abstraction des sigles.

En voici la liste (donnée dans l'ordre du *stemma* ci-dessous) pour les onze témoins du sirventès de Daudé de Prades qui nous sont parvenus.

A Vatican, BAV, Vat. lat. 5232, f. 125r. Numérisation : <https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.lat.5232>.

Chansonnier exécuté par un copiste auvergnat à Venise sous le dogat de Pietro Gradenigo (1289-1311), après la mort du troubadour vénitien Bartolomeo Zorzi (vers 1300). Au XV^e siècle, a appartenu au doge Marco Barbarigo (1413-86) fils de feu Francesco († 1450), comme le précise un ex-libris érasé sur le feuillet de garde (*Codex hic est Marci Barbadici condam domini Francisci*), avant de passer, au XVI^e siècle, dans les mains de l'imprimeur vénitien Alde Manuce le Jeune, puis de l'humaniste Fulvio Orsini à Rome. C'est un manuscrit de luxe, comme le prouvent l'ampleur des marges de gouttière et de pied, ainsi que la blancheur du vélin (parchemin fabriqué avec la peau de veaux mort-nés ou de très jeunes veaux).

D^a Modène, Bibl. Est. Univ., α.R.4.4, f. 169r. Fac-similé : *Il canzoniere provenzale Estense*, Modena 1979, II. Numérisation : <<https://archive.org/details/i-mo-beu-alfa.r.4.4/page/n341/mode/lup?view=theater>>.

Chansonnier de la région de Venise, le plus ancien qui nous soit parvenu (daté de 1254). La pièce provient de la section ayant pour source le *Liber Alberici*, recueil qui avait appartenu au condottiere de la Marche Trévisane Alberico da Romano (1196-1260). Le copiste a omis les str. V et VI par prudence (?).

I Paris, BnF, fr. 854, f. 112r. Numérisation : <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8419245d/f237.item>>.

Chansonnier copié dans la région de Venise au début du XIV^e siècle. Il fut exporté assez tôt dans le Midi de la France, puisqu'une copie partielle (dont notre pièce ne fait pas partie) figure dans le *chansonnier de Béziers* exécuté dans les années 1673-77.

Il Galateo da tavola occitano del ms. Ashburnham 105

Alle cc. 16v-18r del manoscritto Ashburnham 105 della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze¹ si legge un trattatello di 118 versi² in antico occitano, adespoto e anepigrafo, sulle regole di buona creanza da osservarsi a tavola. Il testo non è un capolavoro letterario, ma il tema suscita ancora vivo interesse, come pare suggerire la recente pubblicazione, da parte di Carlos Alvar e Guillermo Alvar Nuño, di una corposa antologia di galatei da tavola mediolatini e romanzi, stampati solo in traduzione spagnola³. Nel volume trova posto, naturalmente, anche la traduzione del poemetto del codice Laurenziano dall'edizione critica di Vladimir Chichmarev (1874-1957): una pubblicazione meritoria, ma perfettibile, anche perché lo studioso russo non aveva sottomanato il manoscritto, dal quale aveva copiato il testo a Firenze molto tempo prima, per i necessari controlli prima di licenziare il suo brevissimo articolo, senza traduzione e con un apparato-commento estremamen-

¹ Descrizione in P. MEYER, *Notice de quelques mss. de la collection Libri, à Florence*, in «Romania», XIV (1885), pp. 485-548; R. MANETTI, *La passione di santa Margherita, Testo occitano del XIII secolo*, Firenze 2012, pp. 15-17; *La strega e il confessore. “Senher que prodon mi semblas”*. *Testo provenzale del XIII secolo*. Edizione critica, traduzione e commento di S.M. BARILLARI, Aicurzio 2017, pp. 49-66. Il ms. è il n° 297 in C. BRUNEL, *Bibliographie des manuscrits littéraires en ancien provençal*, Paris 1935, pp. 86-88, con la segnatura «Ashburnham 40 a et b (anc. 105, puis 44)», ma la segnatura attuale è 105 (anche nel catalogo online, <<https://www.bmlonline.it/la-biblioteca/cataloghi/fondo-ashburnham-catalogo/>>, ultima consultazione 20-8-2022). Il testo è nel primo volume del manoscritto, indicato con *a* nelle descrizioni.

² Non è escluso, tuttavia, che qualcuno sia andato perduto.

³ C. ALVAR – G. ALVAR NUÑO, *Normas de comportamiento en la mesa durante la Edad Media*, Madrid 2020, che comprende 41 testi redatti fra il XII e il XV secolo e uno del XVI: 23 latini, 3 provenzali, 7 francesi continentali, 4 anglo-normanni, 2 italiani del XIII secolo, 2 spagnoli e uno catalano, preceduti da 92 pagine d'introduzione ricca d'informazioni e seguiti da ampia bibliografia. Benché lo studio sia inserito in un progetto di ricerca universitario (*La implantación de la Cortesía en la Edad Media a través de los testimonios literarios*, Universidad de Alcalá), dei testi è stampata, verosimilmente per ragioni di spazio, solo la traduzione in spagnolo moderno, il che, se è funzionale alla maggior diffusione fra i lettori non specialisti interessati solo ai contenuti, costringe gli studiosi a cercare altrove i testi originali; il volume è ad ogni modo un'utile traccia per reperirli e fruirne con cognizione di causa (tutte le traduzioni sono condotte su edizioni critiche preesistenti, indicate nel cappello di ogni testo).

te sintetico⁴; a lavoro quasi finito, era venuto a conoscenza della prima edizione, molto rara, inclusa in un opuscolo stampato in 65 esemplari e offerto nel gennaio 1893 da Leandro Biadene alla figlia maggiore di Alessandro D'Ancona come regalo di nozze⁵. Una terza edizione è nascosta nella COM2: in bibliografia viene indicata quella di Chichmarev, senza alcuna nota che segnali una revisione filologica, ma il testo inserito nel *data base* testuale si distacca spesso da quello dichiarato, non coincide con quello di Biadene né attinge regolarmente ai suggerimenti della recensione di Tobler a Biadene. Non risultando pienamente convincente nessuna delle tre edizioni, per errori d'interpretazione o soluzioni discutibili dei frequentissimi *loci critici*, ci si propone di allestirne una sperabilmente più corretta e corredata di traduzione italiana.

Il poemetto del codice Laurenziano si inserisce nel filone di testi didattici in rima che i francesi chiamano *Contenances de table*, raccolte di precetti e regole d'etichetta da osservare durante i pasti in comune. È l'unica versione occitana⁶ (a parte le sezioni dedicate negli *ensenhamens*⁷, specie in quelli rivolti alle donne⁸) di un genere che

⁴ V. CHICHMAREV, *Contenances de table en vers provençaux*, in «Revue des Langues Romanes», XLVIII (1905), pp. 289-295, giustificando così la pubblicazione: «Si je me permets de remplir la promesse faite à la *Revue des Langues Romanes*, en publiant un texte déjà mis au jour, c'est que je pense que la nouvelle reproduction de ce petit document littéraire pourra être utile, les "Cortesie" de M. Biadene étant peu accessibles et, par conséquent, peu connus» (p. 290).

⁵ L. BIADENE, *Cortesie da tavola in latino e in provenzale*, Nozze Cassin - D'Ancona. Pisa, XXI gennaio MDCCCXCIII, Pisa 1893, pp. 11-19; la trascrizione effettuata da Biadene fu rivista da Pio Rajna. L'opuscolo fu recensito da F. NOVATI in «Giornale storico della letteratura italiana», XXI (1893), pp. 446-447, che corresse diversi errori di lettura del galateo latino stampato prima di quello occitano; a quest'ultimo riservò poche righe a p. 447, senza proporre emendamenti, forniti invece in abbondanza nella recensione di A. TOBLER in «Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen», XC (1893), pp. 326-327.

⁶ Censita in *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters* (GRLMA), VI/2: *La littérature didactique, allégorique et satirique*, Heidelberg 1970, p. 133 n° 2648.

⁷ Editi in F. PIROT, *Recherches sur les connaissances littéraires des troubadours occitans et catalans des XII^e et XIII^e siècles. Les "sirventes ensenhamens" de Guerau de Cabre-ra, Guiraut de Calanson e Bertrand de Paris*, in «Memorias de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona» XIV (1972), e in G.E. SANSONE, *Testi didattico-cortesie di Provenza*, Bari 1977, da cui traducono ALVAR – ALVAR NUÑO, *Normas de comportamiento* cit. n. 3, pp. 136-137 (vv. 385-432) e 213-214 (vv. 234-282); cfr. anche la bibliografia citata sotto, alla nota 9.

⁸ È difatti nella parte destinata all'istruzione delle donne che si trovano anche nell'*Ars amandi* di Ovidio, da cui li recuperano molte opere letterarie romanze medievale-

La mano di Giovanni Maria Barbieri nel canzoniere provenzale c (Biblioteca Medicea Laurenziana, Plutei 90 inf. 26)

Nei primi anni '50 del XVI secolo i lavori per un'edizione a stampa di poesia trobadorica a cura di Lodovico Castelvetro e Giovanni Maria Barbieri trovarono l'appoggio di un piccolo gruppo di intellettuali: Antonio Anselmi, già 'scrittore' di Pietro Bembo, e l'arcivescovo di Ragusa Ludovico Beccadelli misero a disposizione dei due studiosi i manoscritti appartenuti a Pietro Bembo (che già a suo tempo aveva tentato di allestire un'edizione), Domenico Venier fornì la sua copia del *Donatz proensal*¹, e Benedetto Varchi, che non molto più tardi si sarebbe trovato a prendere le difese di Annibal Caro proprio contro Castelvetro², prestò loro un canzoniere di sua proprietà.

Il contributo di Varchi è appunto quello che ci preme discutere qui. I fatti sono noti: nel tardo 1551 Castelvetro incontrò Varchi a Firenze e gli parlò del giovane Barbieri come di un esperto di provenzale, oltre a (stando alla tarda e faziosa testimonianza dello stesso Castelvetro³) spiegargli i versi occitanici di *Pg XXVI*. Varchi, da parte sua, promise di contribuire all'edizione mettendo a disposizione

¹ Per Anselmi e Beccadelli, vedi S. DEBENEDETTI, *Gli studi provenzali in Italia nel Cinquecento e Tre secoli di studi provenzali*, nuova ed. a cura di C. Segre, Padova 1995, pp. 41-43, 142-144; il ruolo di Venier è noto almeno da G. BERTONI, *Giammaria Barbieri e Ludovico Castelvetro*, in «Giornale storico della letteratura italiana», I (1905), pp. 383-400: 389-390, ma si veda il recente P. GRESTI, «... la grammatica ch'a messer Ludovico è piaciuto mandare». *Notizie sulla circolazione del "Donat proensal" nel Cinquecento*, in *Tra lo stil de' moderni e l' sermon prisco. Studi di allievi e amici offerti a Giuseppe Frasso*, a cura di E.R. Barbieri, M. Giola, D. Piccini, Pisa 2019, pp. 323-336. Una testimonianza del lavoro in corso è offerta da Anton Francesco Doni nei *Marmi*, che ne mette in evidenza l'origine bembiana, vedi A.F. Doni, *I Marmi*, a cura di C.A. GIROTTI – G. RIZZARELLI, 2 voll., Firenze 2017, II, pp. 540-546.

² La vicenda è stata ampiamente studiata: rimando per brevità alle schede su Caro, Castelvetro e Varchi disponibili all'indirizzo <https://www.treccani.it/enciclopedia/elencopere/Dizionario_Biografico>, da leggere alla luce di E. GARAVELLI, *Prime scintille tra Caro e Castelvetro (1554-1555)*, in «Parlar l'idioma soave». *Studi di filologia, letteratura e storia della lingua offerti a Gianni A. Papini*, a cura di M.M. Pedroni, Novara 2003, pp. 133-146.

³ L. Castelvetro, *Correttione d'alcune cose del "Dialogo delle lingue" di Benedetto Varchi*, a cura di V. GROHOVAZ, Padova 1999, pp. 223-225.

un codice provenzale di suo possesso (lettera del 15 dicembre 1551 di Castelvetro a Varchi: «Non vi graverà di mandarmi una brieve lettera ... col volume delle canzoni provenzali, che, la vostra mercè, mi prometteste di recare a messer Bartolomeo Grillenzone ... che et sicuramente et tosto mel farà pervenire nelle mani»). A seguito di svariate indugi (vedi lettera di Castelvetro a Varchi del 1° febbraio 1552), il codice giunge a destinazione e il 15 marzo Castelvetro invia conferma della ricezione, ringraziando l'amico fiorentino «quantunque non vi sieno canzoni che non sieno anche ne' nostri volumi»⁴. Debenedetti riconobbe in questo codice il manoscritto Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plutei 90 inf. 26, ossia il canzoniere provenzale **c**⁵.

Il canzoniere **c** è un codice cartaceo in ottavo, di 139 fogli (non contando i fogli di guardia), vergato nel Quattrocento da una mano «prettamente umanistica»⁶. Di questi solo 90 sono scritti almeno per una facciata, mentre sono vuoti i primi due fogli, il 22, il 38, i fogli da 92 a 137, e l'ultimo. La numerazione più antica (sulla quale vedi *infra*) tiene conto solo dei fogli effettivamente utilizzati. Le 141 poesie sono divise in sezioni tendenzialmente 'onomastiche' contenenti un unico poeta o più poeti omonimi o dai nomi simili, chiaramente separate l'una dall'altra da una facciata vuota⁷. A livello di contenuti, il codice, esponente della 'terza tradizione' **PSUc** con materiali dalla fonte comune di **GQ**⁸, è latore di cinque *unica*, tra i quali gli unici due com-

⁴ Cito da L. CASTELVETRO, *Lettere rime carmina*, a cura di E. GARAVELLI, Roma 2015, pp. 161-162 e 181-182. Le lettere sono edite, con minime differenze testuali, anche in V. Bramanti (ed.), *Lettere a Benedetto Varchi (1530-1563)*, Roma 2012, pp. 280-284.

⁵ DEBENEDETTI, *Gli studi* cit. n. 1, p. 264. Prima di Debenedetti, l'identificazione era stata ipotizzata con cautela da T. CASINI, *Recensione* di L. Biadene (ed.), "Las Razos de trobar" e "lo Donatz proensals" secondo la lezione del ms. Landau, Roma 1885, in «Rivista critica della letteratura italiana», II (1885), col. 114.

⁶ M. PELAEZ, *Il canzoniere provenzale c (Laurenziano Pl. 90 Inf. 26)*, in «Studj di filologia romanza», VII (1899), pp. 244-401: 245.

⁷ Nel passaggio dalla sezione contenente Folquet de Marselha e Falquet de Romans a quella di Arnaut de Maroill e da quella di Arnaut de Maroill a quella di Arnaut de Tintinhac si lasciano però vuote due facciate (rispettivamente i ff. 22 e 38).

⁸ G. GRÖBER, *Die Liedersammlungen der Troubadours*, in «Romanische Studien», 2 (1877), pp. 337-670: 543-544; D'A.S. AVALLE, *I manoscritti della letteratura in lingua d'oc*, nuova ed. a cura di L. Leonardi, Torino 1993, pp. 98-99; per una riconsiderazione dello statuto della 'terza tradizione', si veda R. VIEL, *La lirica tra Toscana e Provenza*, in *Toscana bilingue (1260 ca. - 1430 ca.)*. Per una storia sociale del tradurre medievale, a cura di

Recherches sur la tradition manuscrite de *L'arbre des batailles* d'Honoré Bovet (deuxième partie)

La présente recherche fait suite à l'édition de *L'arbre des batailles* publiée en 2017 et à l'article récemment paru dans cette revue où sont examinés les manuscrits numérisés de la Bibliothèque nationale de France¹. L'étude actuelle porte sur les manuscrits numérisés d'autres bibliothèques: Barcelone, Boston, Bruxelles, Cambridge (Mass.), Chantilly, Londres², Madrid, New Haven, Philadelphia et la Biblioteca Vaticana. Comme base de l'examen ont été choisis la table, le prologue et le corpus des allégations.

1. *Description des manuscrits examinés*

Ba: Barcelona, Biblioteca Universit aria Ms 83 (traduction en catalan)

Parchemin et papier, début du XV^e s. (1401-1410), écrit en Catalogne, provenant de la Biblioteca de los Carmelitas descalzos de Barcelone, IIII+74

¹ Honoré Bovet, *L'arbre des batailles*, édition critique par R. RICHTER-BERGMEIER, Genève 2017 [Textes littéraires français, 644] (pour les sigles des mss. cf. p. XIII); EAD., *Recherches sur la tradition manuscrite de "L'arbre des batailles" d'Honoré Bovet*, in «Cultura Neolatina», LXXXII (2022), pp. 225-286. – Je profite de l'occasion pour donner les informations obtenues entretemps sur le nombre et la localisation des autres mss. de *L'arbre des batailles*. Il faut ajouter dans ma Table des mss. (*ibidem*, pp. 765-770) le ms. Blois, Bibliothèque Abbé Grégoire de Blois, fonds ancien ms. 775. En ce qui concerne les mss. français dont la localisation actuelle est inconnue (*ibidem*, pp. 771-772), on peut préciser maintenant que le ms. n  1 (catalogue du Hess-Antiquariat 1937 / 1941) est identique au ms. n  3 (catalogue 126 de H.P. Kraus 1971); ce ms. a été vendu en 2017 par Reiss & Sohn, Auktion 183, à un acquéreur resté inconnu. Quant au ms. n  2 (catalogue Sotheby's 1965: ancien Phillipps MS 4544), il est identique au ms. n  4 (catalogue Rossignol 1971: description de la miniature); ce ms. a été acquis tout récemment par la Law Library of Congress de Washington (information du 15 novembre 2021). – Depuis février 2022, la collection des Comites latentes de laquelle fait partie le ms. **G** (ms. de base de mon édition) ne se trouve plus à Genève, mais elle a été transférée à Bâle au Musée historique (Comites Latentes, Depositum des Historischen Museums Basel in der Universit tsbibliothek, Signatur XY).

² Du manuscrit London British Library Royal 20 C VIII ne sont numérisés que deux pages qui montrent les miniatures; elles permettent de lire le prologue de *L'arbre des batailles*. Le manuscrit de Dresde n'a pas été étudié étant donné qu'il ne transmet que la partie concernant le duel judiciaire et les deux derniers chapitres (IV 111-123, 134-135).

feuillet, table et texte à deux colonnes, chapitres non numérotés, allégations insérées au texte, foliotation ancienne et moderne. Ff. 1r-IIIr table avec indication des feuillets, f. IV en blanc, f. 1r-v prologue, f. 1v Arbre de deuil, entre ff. 1 et 2 (foliotation moderne) un feuillet perdu (f. II de la foliotation ancienne, lacune jusqu'à I 3,2 «entresmellee de sanc Si fut»), ff. 2r-74r texte des livres I-IV. Lettrine ornée au début du prologue, titres et initiales rubriqués, f. 69r deux initiales filigranées en grisaille, f. 59r dans la marge supérieure blason sans armoiries à décor végétal (la forme correspond au blason du f. 1r), f. 68v réclame intégrée dans le corps d'un chien qui a une tête d'homme avec des oreilles d'âne; dans l'ornement des lettres qui s'étendent sur les marges se trouvent des drôleries, parfois en forme de têtes d'homme ou d'animal, ou bien un ornement végétal. Plusieurs fois la marge supérieure est marquée par les lettres JHS (écriture originale) ce qui signifie très probablement que la copie était destinée à une institution religieuse. – L'Arbre de deuil à quatre niveaux avec Fortune et sa roue est formé par une colonne verte avec trois branches stylisées; il s'élève sur un blason sans armoiries à décor végétal et contient les inscriptions³, mais au lieu des scènes il y a des indications destinées au peintre dans la même écriture et le même style que les inscriptions⁴; la roue de Fortune est un simple dessin et Fortune n'apparaît que par son nom.

Bo: Boston, Boston Public Library MS 1519 (Recueil)

Papier, environ 1470, écrit à Calais ou à Bruges par le copiste V.C. Moris originaire de Calais, 190 feuillets, table et texte à longues lignes, chapitres numérotés à partir du livre III, allégations dans les marges, foliotation moderne. Ff. 1r-4r table, f. 5r-v prologue, f. 5v Arbre de deuil (dessin), ff. 6r-143r texte des livres I-IV. Initiales non exécutées, titres soulignés mais non rubriqués. F. 1r en bas de page blason de Thomas Wall («arma Thomae Wall») et note «Iste liber constat Willelmo Caston qui dedit

³ Il s'agit de références scripturaires, cf. RICHTER-BERGMEIER, *L'arbre des batailles* cit. n. 1, p. LXXXVIII et n. 287, pp. CIV-CV et n. 349.

⁴ Premier niveau, à gauche: «Clemens – Hic pingat pictor papam Clementem et suos cardinales et eius debellatores», à droite: «Hic pingat pictor antipapam et suos cardinales [sic] et eius bellantes», deuxième niveau, à gauche: «Hic pingat pictor duos vel tres reges et alios principes cum eorum bella debellantes [sic] contra partem adversam», à droite: «Hic pingat pictor duos vel tres reges cum sua bella debellantibus contra partem alteram», troisième niveau, à gauche: «Hic pingat pictor plures burgenses et magnates ville et plures gentes armorum debellantes contra alios existentes», à droite «Hic pingat pictor plures burgenses et magnates ville et gentes armorum ante [sic] existentes», quatrième niveau (par terre), à droite et à gauche: «Fiant hic homines et serpentes». Dans aucun des mss. examinés ne se trouve l'image d'un serpent, à moins que ce terme ne signifie la représentation de l'enfer telle qu'on la voit dans les mss. **Ch1**, **NH1** et **Gö**.

Assez courante, régionale et bien dans sa peau: la perluète française, vers 1250-1325

À en juger par les meilleurs manuels de paléographie latine¹, la perluète (perluette, esperluète, esperluette, etc.: &)² aurait connu une éclipse majeure du temps de l’affirmation de l’écriture gothique, avant sa redécouverte par les humanistes italiens autour de 1400. Attestée depuis la «*corsiva nuova del V secolo*»³ et largement employée au

* Des pans de la présente recherche ont été présentés oralement: d’abord, le 13 septembre 2021, au cycle de conférences *Contamination. Variantes médiévales*, organisé par le Centre d’études médiévales de l’Université de Montréal (*Paléographie latine et textualité vernaculaire: une perluète de trop*); ensuite, le 18 mai 2022, à l’Université Saint-Louis de Bruxelles, dans le cadre d’une communication conjointe (avec Maria Careri: *Données paléographiques et pratiques de mise par écrit de l’ancien français: des noces attendues*) au colloque *Questions d’orthographe*; enfin, le 5 juillet 2022, au 30^e Congrès international de Linguistique et de Philologie Romanes, tenu à l’Universidad de La Laguna (Tenerife: *La perluète française: avatars gothiques*) et, le 18 juillet 2022, au 22^e Congrès international de la Société Rencensvals, à la Maison Européenne des Sciences Humaines et Sociales de Lille (*La perluète épique, 1250-1320 environ*). Grâce à l’écoute attentive et généreuse des participants, tous ces exposés ont fini par nourrir la récolte des données et leur interprétation, dont une première ébauche, très synthétique, se lit dans les actes du congrès de Tenerife: G. GIANNINI, *La perluète française: avatars gothiques*, in *Perspectives de recherche en linguistique et philologie romanes*, éd. D. Corbella, J. Dorta, R. Padrón, Strasbourg 2023, II, pp. 1013-1024.

¹ Voir G. CENCETTI, *Lineamenti di storia della scrittura latina*, Bologna 1954, p. 459, B. BISCHOFF, *Paléographie de l’Antiquité romaine et du Moyen Âge occidental*, trad. H. Atsma – J. Vezin, Paris 1993², pp. 164 et 165, fig. 30, J. STIENNON, *Paléographie du Moyen Âge*, Paris 1993³, p. 132 et A. DEROLEZ, *The Palaeography of Gothic Manuscript Books. From the Twelfth to the Early Sixteenth Century*, Cambridge 2003, p. 178.

² D’après TLFi, s. *perluète*, il s’agirait d’un «mot probablement d’abord picard et de création enfantine» ... d’origine obscure» ... peut-être formé par plaisanterie à partir de *épeler* et de *pirouette*» (URL: <https://www.cnrtl.fr/definition/perluète>). En revanche, FEW, V, pp. 242-244, s. *lègère*, en part. p. 243 le rattache à *parlire* “lire entièrement, achever de lire”, en rappelant que les écoliers belges, pour terminer la lecture de l’alphabet qui avait autrefois pour dernier élément, dans les manuels scolaires, le signe &, avaient l’habitude de prononcer l’expression *croisette parleuette: croisette* “alphabet, livre d’alphabet” est un mot du Nord-Est (voir TLFi, s. *croisette*, § C à l’URL: <https://www.cnrtl.fr/definition/croisette>), tandis que *parleuette* serait une altération du participe passé fém. de *parlire*, «produite par l’influence de la finale de *croisette*» (Gdf, V, p. 775, s. *parlire*). Dans tous les cas, les débuts modernes du mot sont solidement ancrés dans le nord-est de l’espace francophone continental.

³ S. ZAMPONI, *Aspetti della tradizione gotica nella “littera antiqua”*, in *Palaeography, Manuscript Illumination and Humanism in Renaissance Italy: Studies in Memory of A. C. de la Mare*, ed. R. Black, J. Kraye, L. Nuvoloni, London 2016, pp. 105-125: 108, n. 13.

cours du haut Moyen Âge, cette ligature était encore bien établie aux XI^e-XII^e siècles, quoiqu'en régression: par exemple, à l'intérieur d'un mot (le type *p&ri*), la perluète est sortie de l'usage au XI^e siècle⁴. Dans les manuscrits latins du XII^e siècle, elle se maintient bien au début ou à la fin d'un mot (le type *hab&*) et pour la conjonction *et*, mais dans ce dernier emploi, elle est désormais concurrencée par la note tironienne (7 ou 7̄)⁵: dans la seconde moitié du XII^e siècle, perluète et note tironienne sont à peu près interchangeable, même si les écritures les plus formelles et surveillées affichent une prédilection nette pour la perluète⁶. Au siècle suivant, l'établissement du nouveau paradigme graphique porterait l'abandon progressif de la perluète latine, au bénéfice notamment de la note tironienne⁷: avec l'essor de l'écriture gothique, la perluète, comme la plupart des ligatures, devient un outil désuet, mal adapté au nouveau tracé, «since the more or less elaborate and curved forms typical of ligatures did not conform to Gothic aesthetic standards»⁸.

⁴ Voir A.-M. TURCAN-VERKERK, *Ouvrages de dames? À propos d'un catalogue du XI^e siècle jadis attribué à Notre-Dame de Paris*, in «Scriptorium», LXI (2007), pp. 286-353: 305.

⁵ Nous la représentons par le biais du chiffre sept (barré ou non), en dépit de la forme que le signe prend sous la plume des scribes et de nos transpositions analogiques (7, 2, r rond, z, etc.), puisque dès le départ, les études paléographiques ont tenu la note tironienne pour «somigliante alla cifra arabica 7» (A. CAPPELLI, *Lexicon Abbreviaturarum. Dizionario di abbreviature latine ed italiane* [1899], ed. M. Geymonat – F. Troncarelli, Milano 2011, p. xxviii). Nous évitons, en revanche, de considérer perluète et note tironienne «deux signes de la perluète», comme le font S. BADDELEY – L. BIEDERMANN-PASQUES, *Histoire des systèmes graphiques du français (IX^e-XV^e siècle): des traditions graphiques aux innovations du vernaculaire*, in «La linguistique», 39 (2003), pp. 3-34: 11, ou de les tenir pour des abréviations de la conjonction *et*, comme il arrive dans C. MARCHELLO-NIZIA *et alii*, *Grande grammaire historique du français*, Berlin 2020, I, p. 954.

⁶ Voir DEROLEZ, *The Palaeography* cit. n. 1, pp. 66-67 et types 64-67.

⁷ Le virage avait été signalé par W. WATTENBACH, *Anleitung zur lateinischen Palaeographie*, Leipzig 1869, p. 5*. Une considération fine du passage au nouveau système graphique, qui met l'accent sur les éléments d'organisation et d'exécution de l'écriture, plutôt que sur les seuls faits morphologiques, est désormais offerte par T. DE ROBERTIS – N. GIOVÈ, *Come cambia la scrittura*, in *Change in Medieval and Renaissance Scripts and Manuscripts*. Proceedings of the 19th Colloquium of the Comité international de paléographie latine (Berlin, 16-18 September, 2015), ed. M. Schubert – E. Overgaauw, Turnhout 2019, pp. 9-23 et 334-335: 11-16.

⁸ DEROLEZ, *The Palaeography* cit. n. 1, p. 95. Dans la même veine, M.-H. TESNIÈRE, *Gothic Script in France in the Later Middle Ages (XIIIth–XVth Centuries)*, in *The Oxford*

NOTE E DISCUSSIONI

Il *trobar* provenzale alla ribalta nel 1170. A proposito degli *Amori cortesi* di Pietro G. Beltrami

Premessa

Un paio di anni fa, in occasione d'un mio intervento sul *Roman de la Rose*, rispondendo a una sollecitazione di Pietro Beltrami, mi sono lasciato sfuggire un impegno a discutere anche della sua raccolta di saggi provenzali, all'epoca d'imminente pubblicazione¹. Mantengo ora la promessa, rinunciando a recensire nei dettagli il volume, ma con l'intento di aprire un dibattito di più ampio respiro. La generosa silloge² offerta agli specialisti da Beltrami rappresenta, infatti, un'occasione imperdibile per riflettere su molti problemi ancora irrisolti, alla base della nostra disciplina. Mi riferisco alle molteplici tradizioni delle quali la cultura ufficiale ha da sempre tentato di negare l'esistenza, ma che affiorano nei testi per via dell'oralità che ne condiziona la trasmissione; ai rapporti con la cultura classica e con quella mediolatina, laica e religiosa; all'impossibilità di separare, nell'analisi dei testi, la letteratura d'oc da quella d'oïl; all'obbligo di non perdere mai di vista non solo le melodie che costituivano l'ossatura d'ogni lirica provenzale, ma anche il tessuto 'acustico' d'ogni singolo componimento. Per non parlare dei giochi onomastici con i quali i trovatori costruivano di volta in volta la propria identità poetica e quella dei loro corrispondenti; o di quella *constitutio textus* che dovrebbe rappresentare il punto d'arrivo dei nostri sforzi, ma continua a torturare le nostre notti insonni. Le liriche di cui ci occupiamo erano cantate da più o meno abili mestieranti, ma (se si esclude qualche raro frammento sopravvissuto al naufragio dei fogli volanti sui quali i loro autori le avevano annotate) ci sono giunte in corposi volumi nei quali ricchi committenti le hanno fatte raccogliere vari decenni dopo la loro composizione. Questi codici sono corredati di splendide decorazioni e miniature che dovrebbero aiutarci a ricostruirne la storia, se solo possedessimo le indispensabili informazioni sugli ateliers da cui provengono. Solo quattro del centinaio di manoscritti che è giunto fino a noi recano una traccia delle

¹ *I due autori del "Roman de la Rose": replica a Pietro Beltrami*, in «Studi Mediolatini e Volgari», LXV (2020), pp. 121-145.

² P.G. BELTRAMI, *Amori cortesi. Scritti sui trovatori*, Firenze 2020.

melodie che venivano utilizzate durante l'esecuzione³, il che ci pone nella situazione paradossale che, pur conoscendo la qualità delle note, non siamo ancora riusciti a stabilire il ritmo che ne era alla base. Permangono, di conseguenza, molti interrogativi: in quale misura è lecito sfruttare le innegabili analogie con la contemporanea tradizione liturgica? Fino a che punto si possono postulare connessioni fra le strutture metriche e quelle melodiche? Per quale motivo non sono stati finora adeguatamente sfruttati i *contrafacta* dei quali abbonda la tradizione? Torneremo su questo punto nelle pagine che seguono⁴. Resta aperto il problema della classificazione di tutte queste testimonianze, se si vuole fornirne un'edizione davvero critica; purtroppo, però, giunti al momento di stabilire se una singola lezione sia realmente accettabile, o non derivi dall'errore di uno o più copisti, vengono sollecitate la nostra competenza linguistica e la nostra memoria poetica, che non sempre sono migliori di quelle degli amanuensi medievali. Ma fino a che punto è lecito spingersi nell'ermeneutica, senza finire nella sovra-interpretazione? E come comportarsi di fronte a una sociologia della *fin'amor* che, pur apparendo irrimediabilmente datata⁵, continua a imperversare nelle analisi, in una

³ **W**, detto 'Le Manuscrit du Roi', Paris, Bibliothèque nationale de France, français 844 (fine XIII sec., Nord della Francia); **X** detto 'di Saint-Germain-des-Prés', Paris, Bibliothèque nationale de France, français 20050 (metà XIII sec., Nord della Francia); **R**, Paris, Bibliothèque nationale de France, français 22543 (inizi XIV sec., Occitania); **G**, Milano, Biblioteca Ambrosiana, R 71 sup (inizi XIV sec., Italia). Non segnalo i manoscritti (o le sezioni di essi) predisposti per contenere una notazione musicale senza che l'operazione sia stata effettivamente effettuata.

⁴ Beltrami non sembra porsi il problema dell'inserzione dei testi lirici provenzali nei cosiddetti 'romanzi farciti' d'oïl (su cui si veda il classico M. e M. RAUPACH, *Französische Trobadordyrik: zur Überlieferung provenzalischer Lieder in französischen Handschriften*, Tübingen 1977). Esso è però tornato d'attualità col volume di E. ZINGESSER, *Stolen Song: How the Troubadours Became French*, Cornell 2020, che parla senza mezzi termini d'un deliberato e precoce tentativo di cancellazione della stessa identità occitanica da parte delle istituzioni culturali francesi.

⁵ Il capro espiatorio di chi ad essa si oppone è Erich Köhler che, essendo scomparso nel 1984, non può nemmeno ribattere ad accuse non sempre giustificate. Va detto però che il volume *Ideal und Wirklichkeit in der höfischen Epik. Studien zur Form der frühen Artus- und Gralsdichtung*, Tübingen 1956 (poi ristampato nel 1970) ha rappresentato un'autentica novità nel momento in cui ha visto la luce, e altrettanto si può dire di *Trobadordyrik und höfischer Roman. Aufsätze zur französischen und provenzalischen Literatur des Mittelalters*, Berlin 1962. Se solo pensiamo al ritardo con il quale questi saggi sono giunti in Italia e nel resto del mondo, possiamo farci un'idea di quanto siano ingenerosi molti attacchi postumi. È però altrettanto vero che i libri di Köhler sono redatti in una forma complessa, fortemente condizionata dalla riflessione filosofica e particolarmente ostica anche per gli stes-

À propos de l’antienne *Signum salutis* dans *Flamenca*

Dans ma contribution aux mélanges Guida¹, pour identifier le *Signum salutis* qui est entonné par Guillaume au v. 2497 de *Flamenca*, j’avais tenté de réparer la référence défectueuse de Urban T. Holmes² en proposant une autre hymne à la Croix. Mais il m’avait échappé que Giulia Boitani³ avait déjà identifié correctement le *Signum salutis* comme une antienne accompagnant la procession lors de l’aspersion d’eau bénite, telle qu’elle figure dans une «famille méridionale»⁴ de graduels et de processionnaires datant du XI^e au XIII^e siècle. Évidemment, je me rallie maintenant à cette identification incontestable, mais j’aimerais rajouter ici quelques éléments d’interprétation de l’antienne en question.

Par définition, dans un office religieux, une antienne est un chant alterné entre un chanteur soliste (qui assume les versets marqués par le symbole liturgique \mathfrak{V} dans les antiphonaires et en typographie moderne) et un chœur (qui chante les répons annoncés par le symbole \mathfrak{R}). C’est l’alternance de ces deux chants qui produit l’antiphonie⁵. Dans le récit de *Flamenca*, le rôle du soliste est tenu par le prêtre ou chapelain dom Justin ; quant au chœur, il est constitué de quatre personnes : Guillaume et son hôte Pierre Gui, ainsi que deux enfants de chœur ou servants de messe (dont l’un d’environ quatorze ans, nommé Nicolas). Cette information nous est fournie par le passage suivant :

¹ *Passion amoureuse et Résurrection : pour une liturgie profane de la Sainte Croix dans “Flamenca”*, in *Miscellanea di studi trobadorici e provenzali in onore di Saverio Guida*, Modena 2022, pp. 543-556.

² U.T. HOLMES, *Three notes on the “Flamenca”*, in *Classical, Mediaeval and Renaissance studies in honor of Berthold Louis Ullman*, Roma 1964, II, pp. 90-92. Holmes proposait d’identifier la pièce religieuse avec la prose *Laudamus Te, Rex, Maria Genite sem-piterno*, qui ne contient cependant pas le syntagme *signum salutis*. Pour ma part, j’avais suggéré l’hymne *Salve, crux sancta, salve, mundi gloria*, attribuée à Heribert d’Eichstätt (XI^e siècle), qui comporte bien *signum salutis* au troisième vers. Désormais, les deux propositions sont devenues caduques, même si elles font bien référence à la Sainte Croix.

³ G. BOITANI, *A note on liturgical and mystical quotations in “Flamenca”*, in «*Medium Ævum*», 88 (2019), pp. 93-115 : 97-99.

⁴ G. CLÉMENT, *Le Processionnel en Aquitaine, IX^e-XIII^e siècle. Genèse d’un livre et d’un répertoire*, Paris 2017, pp. 193-209.

⁵ La forme afr. **antie(v)ne* > *antienne* vient elle-même de *ANTĚPHŌNA pour ANTĪPHŌNA “chant alternatif”.

El cor non ac mais .ii. enfans,	2507
Guillem e l'oste que saupesson	
Cantar ni que s'entramezeson.	
Guillems dis ben la soa part ...	2510

Dans le chœur, il n'y avait que deux enfants, Guillaume et son hôte à savoir chanter et à s'y employer. Guillaume tenait bien son rôle ...

Les deux parties du rite de purification

Si l'on examine maintenant le rite de purification évoqué lors de l'office divin du dimanche de Quasimodo (30 avril), on constate qu'il est clairement divisé en deux temps. D'abord, devant l'autel, le prêtre entonne l'*Asperges me*, et Guillaume chante le répons à partir de *Domine*, puis poursuit avec la fin du verset 9 du Psaume 50⁶. C'est tout ce que le narrateur a retenu pour son récit (vv. 2470-72), mais dans la réalité, l'antienne se prolonge avec le verset 3 du même Psaume 50 (marqué \bar{P} ou $\bar{P}L$ pour *Psalmus* dans le manuscrit ci-contre), puis se termine par la doxologie *Gloria Patri* (avec un *G* de couleur rouge) transcrite seulement dans ses termes extrêmes (*Gloria ... seculorum. Amen*). Même si l'indication ne figure pas toujours dans les manuscrits, on bissait le plus souvent le premier verset et répons de l'*Asperges me*. On y verra un peu plus clair dans la transcription ci-contre de la partie supérieure du f. 139r du Graduel à l'usage de l'abbaye bénédictine Saint-Michel de Gaillac (*Graduale Albiense*, seconde moitié du XI^e siècle), qui porte la rubrique *Incipiunt an(tiphonae) aestati te(m)poris* ("Début des antiennes pour le temps d'été")⁷.

Puis, dans un deuxième temps, le prêtre quitte le chœur (*E·l preir' eissi | Fora del chor* vv. 2474-75) et commence une procession à travers les fidèles, muni d'un goupillon pour l'aspersion de l'eau bénite. À tout seigneur tout honneur, c'est à Archambaut que l'eau salée est donnée en priorité, puis à Flamenca qui, pour la mieux recevoir, écarte son bandeau jusqu'à la raie

⁶ C'est la même distribution de l'antienne que l'on entend encore de nos jours dans les messes dominicales où se chante l'*Asperges me*.

⁷ Cette rubrique, assez vague, englobe notamment des antiennes pour les Rogations (f. 141v *Ad pluvia[m] postulandam antiphonas*, f. 142r *Pro nimia pluvia antiphona*). D'autres livres liturgiques, comme le *Graduale Narbonense* (XI^e siècle, Paris, BnF, lat. 780), offrent des rubriques plus précises, distinguant clairement l'*Asperges me* (f. 107r *In salis aspersione* "[Prière] pour l'aspersion d'eau salée") de l'antienne processionnelle *Signum salutis* (f. 107v *Hee antiphone dicantur ad processionem in dominicis diebus* "Ces antiennes doivent être dites les dimanches pour la procession").

RIASSUNTI

FRANÇOIS ZUFFEREY, *La dame, la vierge et la prostituée: trois figures féminines de l'amour dans la tripartition de Daudé de Prades*

L'essai propose d'abord une nouvelle édition critique de *Amors m'envida e-m somon* (BdT 124,2) de Daudé de Prades, afin d'éliminer plusieurs malentendus. Puis les trois figures féminines sont examinées selon le critère des cinq *gradus amoris*: l'amour de la dame et le flirt poussé avec la vierge relèvent de l'*amor purus*, alors que la relation avec la prostituée doit être qualifiée d'*amor mixtus*, dans la mesure où elle implique un mélange des corps. Enfin, ne retenant que la figure de la *domna*, on interroge la notion de *fin'amor* en vue d'en donner une nouvelle définition inspirée par le psychanalyste Jacques Lacan: «La *fin'amor*, c'est feindre de donner ce qu'on n'a pas à une dame qui n'en veut pas».

Il saggio parte da una nuova edizione critica di *Amors m'envida e-m somon* (BdT 124,2) di Daude de Prades, per chiarire alcuni equivoci. Le tre figure femminili vengono esaminate secondo il criterio dei cinque *gradus amoris*: l'amore della signora e il corteggiamento della vergine rientrano nell'*amor purus*, mentre la relazione con la prostituta deve essere definita come *amor mixtus*, in quanto comporta una mescolanza di corpi. Infine, centrandosi unicamente sulla figura della *domna*, viene esaminata la nozione di *fin'amor* per darne una nuova definizione ispirata allo psicoanalista Jacques Lacan: «*Fin'amor* è fingere di dare ciò che non si ha a una signora che non lo vuole».

ROBERTA MANETTI, *Il Galateo da tavola occitano del ms. Ashburnham 105*

Fra i molti testi tramandati dal trecentesco manoscritto Ashburnham 105 della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze è incluso, alle cc. 16v-18r, un interessante trattato occitano in 118 octosyllabes, adespoto e anepigrafo, sulle regole di buona creanza da osservarsi a tavola, risalente forse alla fine del XIII secolo; un poemetto che si inserisce nel filone di testi didattici in rima che i francesi chiamano *Contenances de table*. Del testo, che non ha mai ricevuto grandi cure filologiche, si propone qui una nuova edizione critica commentata, con traduzione e glossario.

The fourteenth-century manuscript Ashburnham 105 of the Biblioteca Medicea Laurenziana in Florence includes (cc. 16v-18r), among the many texts it contains, an interesting, titleless Occitan treatise in 118 octosyllabes written by an unknown author, on the rules of good manners to be observed at the table. Possibly dating back to the end of the 13th century, this short poem fits in the line of rhymed didactic texts that the French call *Contenances de table*. The text, which has never received great philological care, is proposed here in a new critical edition with commentary, translation and glossary.

FRANCESCO FERIOZZI, *La mano di Giovanni Maria Barbieri nel canzoniere provenzale c (Biblioteca Medicea Laurenziana, Plutei 90 inf. 26)*

L'articolo segnala la presenza della mano di Giovanni Maria Barbieri su almeno un foglio del manoscritto Mediceo Laurenziano Plutei 90 inf. 26 (canzoniere provenzale c) e ne discute le possibili implicazioni per la comprensione del metodo di lavoro sui trovatori di Barbieri e Castelvetro.

This article points out the presence of Giovanni Maria Barbieri's handwriting on at least one folio of MS Laurentian Library (Biblioteca Medicea Laurenziana) Plutei 90 inf. 26 (the Occitan *chansonnier c*) and discusses the possible implications of this finding for our understanding of Barbieri and Castelvetro's method of editing the troubadours.

REINHILT RICHTER-BERGMEIER, *Recherches sur la tradition manuscrite de L'arbre des batailles d'Honoré Bovet (deuxième partie)*

La première partie de l'article sur les manuscrits de *L'arbre des batailles* d'Honoré Bovet a paru récemment dans «Cultura Neolatina» LXXXII (2022), pp. 225-286, étudiant les manuscrits accessibles sur Gallica; la deuxième partie élargit maintenant la recherche examinant les manuscrits numérisés d'autres bibliothèques (Barcelone, Boston, Bruxelles, Cambridge (Mass.), Chantilly, Londres, Madrid, New Haven, Philadelphia et la Biblioteca Vaticana), en vue d'approfondir la connaissance de cette grande tradition manuscrite et son origine avignonnaise.

La prima parte dell'articolo sui manoscritti del *L'arbre des batailles d'Honoré Bovet*, pubblicata recentemente su «Cultura Neolatina» LXXXII (2022), pp. 225-286, è dedicata ai manoscritti accessibili su Gallica; la seconda parte estende questa ricerca esaminando i manoscritti digitalizzati di altre biblioteche: Barcellona, Boston, Bruxelles, Cambridge (Mass.), Chantilly, Londra, Madrid, New Haven, Philadelphia e la Biblioteca Vaticana. L'obiettivo è quello di approfondire la conoscenza di questa grande tradizione manoscritta e la sua origine avignonese.

GABRIELE GIANNINI, *Assez courante, régionale et bien dans sa peau: la perluète française, vers 1250-1325*

L'idée que l'emploi de la perluète aurait connu une éclipse du temps de l'affirmation de l'écriture gothique a été soumise à vérification, par le biais du dépouillement de trois centaines et demie de manuscrits en langue d'oïl confectionnés entre le milieu du XIII^e siècle et le premier quart du suivant. Il en résulte qu'à l'époque, la perluète, en particulier dans ses réalisations simplifiées, n'est pas un signe désuet, mais familier et maîtrisé, notamment à l'initiale des vers et le long d'une ample bande orientale de l'espace francophone continental.

L'idea secondo cui l'impiego del nesso *et* si sarebbe eclissato con l'avvento della scrittura gotica è stata sottoposta a verifica, attraverso lo spoglio di circa 350 manoscritti in antico francese realizzati tra la metà del sec. XIII e il primo quarto del seguente. Se ne evince che al tempo, il nesso *et*, specie nelle sue esecuzioni semplificate, non è affatto un segno obsoleto, ma piuttosto comune e ben padroneggiato, in particolare a inizio verso e in seno ad un'ampia area orientale dello spazio francofono continentale.

MARIA CARERI, *Perché 'l regado non romagna vacuo. Versi volgari come 'riempitivi' in un ms. bolognese del Digestum Novum (Paris, BnF, latin 4478)*

L'articolo presenta alcune pagine di tre manoscritti giuridici bolognesi copiati tra la fine del '200 e la prima metà del '300, nelle quali sono stati utilizzati come riempitivi dei versi volgari non attestati altrove (esclusa una delle testimonianze già presente nelle Rime dei Memoriali bolognesi). I versi sono aggiunti a chiudere l'ultima colonna di una pagina aperta, dove di solito veniva inserita la sigla del commentatore o una formula latina o un ghirigoro. A partire da questa testimonianza e dal contatto sicuro con le Rime aggiunte nei Memoriali, ci si interroga sulla motivazione e sulla modalità di questo fenomeno.

L'article présente quelques pages de trois manuscrits juridiques bolonais copiés entre la fin du XIII^e siècle et la première moitié du XIV^e siècle, dans lesquels des vers vernaculaires non attestés ailleurs (à l'exception d'un vers des Rime dei Memoriali bolognesi) ont été utilisés en guise de remplissage. Les vers sont ajoutés pour fermer la dernière colonne d'une page ouverte, où les initiales du commentateur ou une formule ou un gribouillis latin étaient généralement insérés. Sur la base de ce témoignage et du contact certain avec les Rime ajoutées dans les Memoriali, on peut s'interroger sur la motivation et le mode de fonctionnement de ce phénomène.