

## Guillaume IX, le *Gap* et la Psychologie évolutionniste

Si l'on s'accorde pour attribuer le titre de premier troubadour à Guillaume de Poitiers (1071-1126), septième comte de ce nom et neuvième duc d'Aquitaine, ce n'est pas seulement à cause de l'ignorance où nous sommes de tout ce qui a pu le précéder; cela reflète aussi l'exceptionnelle diversité de la mince œuvre qu'il nous a léguée, indice d'un tâtonnement typique des débuts. À une exception près, contestée d'ailleurs, les pièces conservées sont toutes désignées par l'appellation passe-partout *vers* (autre signe d'un art qui se cherche), et pourtant le prince-poète n'a jamais cessé d'explorer les diverses possibilités métriques et thématiques qu'offrait cette forme. Dès avant la fameuse étiquette «trovatore bifronte» dont Pio Rajna a doté Guillaume, Friedrich Diez, qui ne connaissait que neuf sur onze de ses poésies, avait partagé son œuvre en trois catégories en fonction de leur contenu sensuel (*sinnlich*), tendre (*zärtlich*) ou sérieux (*ernst*), répartition reprise dans l'édition Jeanroy<sup>1</sup>. Les recherches les plus récentes raffinent encore l'analyse, distinguant non moins de cinq «registres» (Bec), voire six groupes ou sous-groupes (Lafont) dans l'œuvre de notre poète<sup>2</sup>.

L'hétérogénéité de la production poétique de Guillaume, surtout son 'bifrontisme', l'écart entre ses poèmes 'courtois' et 'non-courtois', a toujours posé un problème pour les études occitanes, suscitant de nombreuses tentatives d'explication, dont on ne peut citer que quelques-unes des plus saillantes. L'édition Jeanroy propose déjà

---

<sup>1</sup> P. RAJNA, *Guglielmo conte di Poitiers, trovatore bifronte*, in *Mélanges Alfred Jeanroy*, Paris 1928, pp. 349-360; FR. DIEZ, *Leben und Werke der Troubadours*, éd. K. Bartsch, Leipzig 1882<sup>2</sup>, p. 6; A. JEANROY, *Les chansons de Guillaume IX, duc d'Aquitaine*, Paris 1913, p. xvii. AU. RONCAGLIA, *Antologia delle letterature medievali d'oc e d'oïl*, Milano 1973, p. 271, voit dans Guillaume un poète «caso mai trifronte», à reconduire toutefois *ad unum*.

<sup>2</sup> P. BEC, *Le comte de Poitiers, premier troubadour: à l'aube d'un verbe et d'une érotique*, Montpellier 2004, pp. 81-97; R. LAFONT, *La source sur le chemin: aux origines occitanes de l'Europe littéraire*, Paris 2002, pp. 67-71.

implicitement une explication par l'ordre de présentation des pièces, suggérant une progression chronologique qui partirait des frivolités grivoises de la jeunesse en passant par l'érotisme plus sérieux de la maturité pour aboutir avec *Pos de chantar* au repentir de la vieillesse. C'est un itinéraire semblable que retrace Reto Bezzola, mais en invoquant l'influence de Robert d'Arbrissel; pour Jean-Charles Payen, le catalyseur de la conversion courtoise du duc serait plutôt son amour pour la vicomtesse de Châtellerauld<sup>3</sup>. Selon Peter Dronke, les poésies de Guillaume prétendues courtoises ne le seraient pas en vérité, mais plutôt des parodies d'un courant courtois préexistant, interprétation que reprend et développe Laura Kendrick<sup>4</sup>. Maria Dumitrescu va jusqu'à nier, contre le témoignage des manuscrits, que les poèmes courtois soient de Guillaume, les attribuant plutôt à son contemporain, Eble II de Ventadorn<sup>5</sup>.

Un facteur souvent mentionné n'a pourtant pas été assumé dans le débat tout le profil qu'il mérite: l'apparente disparité entre les publics auxquels s'adressent les deux volets de l'œuvre littéraire de notre poète. C'est cet aspect de la question que je propose de reprendre ici pour l'approfondir en faisant intervenir deux autres considérations. D'une part, je tâcherai de montrer que tous les poèmes non-courtois de Guillaume participent d'une manière ou d'une autre d'un seul et même genre alors en voie de constitution, le *gap*. D'autre part, le nouveau courant scientifique appelé 'psychologie évolutionniste' peut fournir une explication en profondeur du rapport entre public et registre poétique.

Le premier quart du XII<sup>e</sup> siècle, qui coïncide exactement avec la maturité et l'activité poétique de Guillaume, a vu ce bouleversement de la vie sociale et culturelle des cours seigneuriales du Midi de la France connu sous le nom de 'courtoisie'. Un aspect significatif de cette transformation semble être une nouvelle participation des

<sup>3</sup> R.R. BEZZOLA, *Les origines et la formation de la littérature courtoise en Occident (500-1200)*, 2 vols., Paris 1944-1963, II, pt. 2, pp. 268-316; J.-CH. PAYEN, *Le prince d'Aquitaine: essai sur Guillaume IX, son œuvre et son érotisme*, Paris 1980, p. 59.

<sup>4</sup> P. DRONKE, *Guillaume IX and Courtoisie*, in «Romanische Forschungen», LXXIII (1961), pp. 327-338; repr. in Id., *The Medieval Poet and his World*, Roma 1984, pp. 237-247; L. KENDRICK, *The Game of Love: Troubadour Wordplay*, Berkeley 1988, pp. 121-139.

<sup>5</sup> M. DUMITRESCU, *Eble II de Ventadorn et Guillaume IX d'Aquitaine*, in «Cahiers de Civilisation Médiévale», XI (1986), pp. 379-412.

## I derivati occitani di \*CLŪDICARE e un passo di Peire d'Alvernhe

I derivati occitani di \*CLŪDICARE costituiscono una famiglia lessicale composta dal verbo *clucar* (*clugar*, *cucar*) e dall'aggettivo, derivato dal participio passato del verbo, *cluc* (*cuc*). Il significato, secondo REW, FEW, e i dizionari dell'occitano antico<sup>1</sup>, è “chiudere” (“schließen”), detto, in particolare, degli occhi. L'agg. *cluc* è infatti sempre accompagnato, nelle attestazioni medievali, dal sostantivo plurale *olhs* “occhi”. Queste le occorrenze nella lirica:

Arnaut Daniel, BdT 29,1, v. 14 *don non aic lo cor ni-ls oils clucs*<sup>2</sup>;  
Autore incerto (un Raimbaut?), BdT 389,9, v. 14 *ni no veg can tenc olhs clucs*<sup>3</sup>;

---

<sup>1</sup> Sigle bibliografiche: BdT = *Bibliographie der Troubadours*, von A. PILLET, ergänzt, weitergeführt und herausgegeben von H. CARSTENS, Halle (Saale) 1933; DECLC = J. COROMINES, *Diccionari etimològic i complementari de la llengua catalana*, Barcelona 1991; FEW = W. von WARTBURG, *Franzosisches Etymologisches Wörterbuch*, Tübingen 1948-1949 (rist. dei voll. I-II/i), Basel 1946-1950 (voll. II/ii-V), Basel 1969 ss. (vol. VI ss.); LR = *Lexique roman ou Dictionnaire de la langue des troubadours*, par F.J.M. RAYNOUARD, Heidelberg, s.d., rist. anastatica dell'ed. Paris 1836-1845; PD = E. LEVY, *Petit dictionnaire provençal-français*, 3<sup>a</sup> ed., Heidelberg 1961; REW = *Romanisches Etymologisches Wörterbuch*, von W. MEYER-LÜBKE, Heidelberg 1935; SW = E. LEVY, *Provenzalisches Supplement-Wörterbuch*, Leipzig 1894-1924; TdF = F. MISTRAL, *Lou tresor dóu felibrige ou dictionnaire provençal-français*, 3<sup>a</sup> ed. [con un supplemento di J. Ronjat], Barcelona 1968; TL = A. TOBLER – E. LOMMATZSCH, *Altfranzösisches Wörterbuch*, Berlin 1915-1932, poi Wiesbaden 1956-2002.

<sup>2</sup> Così nelle edizioni Toja (Arnaut Daniel, *Canzoni*. Edizione critica, studio introduttivo, commento e traduzione a cura di G. TOJA. Prefazione di G. Contini, Firenze 1960, XIV) e Eusebi (Arnaut Daniel, *Il sirventese e le canzoni*, a cura di M. EUSEBI, Milano 1984, XIV, trad.: «per questo ho scelto lei per la quale non ho avuto né il cuore né gli occhi chiusi»); l'ed. Perugi (*Le canzoni di Arnaut Daniel*, edizione critica a cura di M. PERUGI, Milano - Napoli 1978, XIV) ha *oils clus* («occhi chiusi»): -ucs, secondo T (contro *clucs* di a).

<sup>3</sup> Sul problema attributivo cfr. il bilancio di F. GAMBINO, *Osservazioni sulle attribuzioni “inverosimili” nella tradizione manoscritta provenzale (I)*, in *Le rayonnement de la civilisation occitane à l'aube d'un nouveau millénaire*, 6<sup>e</sup> Congrès International de l'Association Internationale d'Études Occitanes, 12-19 septembre 1999. Actes réunies et édités par G. Kremnitz – B. Czernilofsky – P. Cichon – R. Tanzmeister, Wien 2001, pp. 372-390, a

Marcabruno, BdT 293,3, vv. 41-42 *Neys l'ortolas ab lo clavier, / jos ab un vent s'en fuy huelhs cucs*<sup>4</sup>;

Bertran de Lamanon, BdT 76,16, vv. 23-24 *q'a lor dan va·l comps oilz uberz, / ez ill cluc al seu descadec*<sup>5</sup>;

Sordello, BdT 437,21, v. 25 *e qe volares hueilh cluc*<sup>6</sup>;

Lantelm de l'Aguillo, BdT 284,1, vv. 15-16 *Als enemics son sei hueilh cluc, / e contra·ls amics ve d'amos*<sup>7</sup>;

p. 379; per il testo critico del componimento, tramandato dal solo **a**, cfr. R. HARVEY, *Pour une nouvelle édition de PC 389.9: "Ans qe l'haura bruna-s cal"*, in *Scène, évolution, sort de la langue et de la littérature d'oc*, Actes du Septième Congrès International de l'Association Internationale d'Études Occitanes, Reggio Calabria - Messina, 7-13 juillet 2002, publiés par R. Castano, S. Guida et F. Latella, Roma 2003, I, pp. 407-417 (si noti che al v. 14 *olhs clucs* è correzione congetturale sopra *sol duz* del ms. unico).

<sup>4</sup> AU. RONCAGLIA, *Marcabruno: "Al partir del brau tempier"*, in «Cultura Neolatina», XIII (1953), pp. 5-33 (trad.: «Il giardiniere stesso [= Jois], insieme al custode [= Jovens], ad un soffiar di vento, giù fugge, ad occhi chiusi»); per l'interpretazione di «ad occhi chiusi» come «alla cieca» cfr. la nota di commento alle pp. 31-32. Cfr. anche *Marcabru. A critical edition*, by S. GAUNT, R. HARVEY and L. PATERSON, Cambridge 2000, III.

<sup>5</sup> Cito dall'ed. procurata da S. ASPERTI, *Sul sirventese "Qi qe s'esmai ni-s desconort" di Bertran d'Alamanon e su altri testi lirici ispirati dalle guerre di Provenza*, in *Cantarem d'aquestz trobadors. Studi occitanici in onore di Giuseppe Tavani*, a cura di L. Rossi, Alessandria 1995, pp. 169-234, a p. 218 (trad.: «ché il conte si muove a lor danno a occhi bene aperti e loro ad occhi chiusi al suo abbattimento»). Cfr. la precedente ed., *Le troubadour Bertran d'Alamanon*, par J.-J. SALVERDA DE GRAVE, Toulouse - Paris 1902, che nel glossario registra il part. pass. *cluc* come *cluç* sotto la voce *clus* («clus, part. empl. comme adj.; cluç, II, 24: fermé»).

<sup>6</sup> Testo secondo ASPERTI, *Sul sirventese "Qi qe s'esmai ni-s desconort"* cit., p. 222; cfr. anche Sordello, *Le poesie*. Nuova edizione critica con studio introduttivo, traduzioni, note e glossario a cura di M. BONI, Bologna 1954, XIX. Il sirventese di Sordello è strettamente legato a quello di Bertran de Lamanon, e alla luce di questo va interpretata l'espressione *volar hueilh cluc*; cfr., su tutta la questione, ASPERTI, *Sul sirventese "Qi qe s'esmai ni-s desconort"* cit., che dà questa interpretazione dei vv. 21-26 del sirventese: «Intendo dunque in questo modo i vv. 21 sgg. di *Non pueis mudar*: "se qui giunge ... colui che fu già signore dell'Argentina – quello che, sottinteso, poteva a diritto fregiarsi del titolo di duca (di Narbona): cfr. nel successivo sirventese di Sordello sui "Tre Diseredati" v. 29: *lo coms qi gia fon duc clamatz*, con *duc* nel senso di "duca" – voi, conte di Provenza – e non lui –, chiameranno *duc* [ossia allocco], e ve ne scapperete via a occhi chiusi [come fa l'uccello notturno quand'è molestato in pieno giorno] per tutte le vostre terre, dal Rodano fino a Vensa"» (p. 201).

<sup>7</sup> Cito il testo di Lantelm de l'Aguillo da *L'amour et la guerre. L'oeuvre de Bertran de Born*, édition critique, traduction et notes par G. GOUIRAN, Aix-en-Provence - Marseille 1985, n. 40a, p. 774 (trad.: «À l'égard des ennemis, ses yeux sont fermés, mais, contre les amis, il voit des deux»). Per l'attribuzione e per il contesto poetico in cui il sirventese va inserito cfr. S. ASPERTI, *Sul canzoniere provenzale M: ordinamento interno e problemi di attribuzione*, in *Studi provenzali e francesi 86/87* («Romanica vulgaria, Quaderni», 10/11), L'Aquila 1989, pp. 137-169, a p. 148; ASPERTI, *Sul sirventese "Qi qe s'esmai ni-s desconort"* cit., p. 205.

## Un sirventese religioso di Thibaut de Champagne: *Diex est ausis conme li pellicans* (RS 273)

Il ricchissimo corpus della produzione poetica di Thibaut IV conte di Champagne e re di Navarra, erede ed epigono di tutta la grande tradizione lirica medievale francese, testimonia la versatilità e la vasta cultura del suo autore. Gli ottanta componimenti che gli sono assegnati dalla tradizione manoscritta – di cui una decina rigettati dall'editore Wallensköld e un'altra decina di attribuzione dubbia – rappresentano tutte le forme e i sottogeneri dell'universo lirico, dai testi più tradizionali consacrati all'amore che si possono classificare sotto l'etichetta del *grand chant courtois* alle espressioni più popolareggianti quali le pastorelle, fino ai testi morali e religiosi e alle canzoni di crociata, senza dimenticare la grande quantità di testi dialogici (*jeux-partis* e *débats*)<sup>1</sup>.

Benché gli studi sulla lirica dei trovieri e su Thibaut in particolare siano piuttosto rari, molti di essi hanno rilevato le numerose citazioni letterarie e filosofiche che attestano la quantità delle letture dell'autore e la qualità della sua educazione, l'abbondanza delle immagini di derivazione scritturale o letteraria, il suo stile ricco e impregnato di retorica, la scrittura a tratti quasi preziosa<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> A. WALLENSKÖLD, *Les chansons de Thibaut de Champagne, roi de Navarre*, Paris 1925 (rist. New York - London 1968); lo studioso finlandese classifica i testi proprio in base al genere cominciando con 36 canzoni d'amore, seguite da 9 *jeux-partis* e 5 *débats*, 2 pastorelle, 3 canzoni di crociata, 1 sirventese religioso, 4 canzoni alla vergine e 1 *lai* religioso; concludono il corpus 10 canzoni di attribuzione dubbia, 5 canzoni rigettate e 4 canzoni ipoteticamente attribuibili a Thibaut de Champagne.

<sup>2</sup> Fra gli studi su Thibaut de Champagne si segnalano in particolare: J. FRAPPIER, *La poésie lyrique française aux XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles: les auteurs et les genres*, Paris 1949, pp. 173-195 (XIV. *Thibaut de Champagne*); M.R. DOLLY – R.J. CORMIER, *Aimer, souvenir, souffrir: les chansons d'amour de Thibaut de Champagne*, in «Romania», XCXI (1978), pp. 311-346; C. BRUCKER, *Conventions, variations et innovations stylistiques dans la poésie lyrique du XIII<sup>e</sup> siècle: Thibaut de Champagne*, in *Le Génie de la Forme. Mélanges de langue et littérature offerts à Jean Mourot*, Nancy 1982, pp. 27-40; G. ZAGANELLI, *Aimer, soffrir, joïr. I paradigmi della soggettività nella lirica francese dei secoli XII e XIII*, Firenze 1982, pp. 195-225 (VI. *Tibaldo di Champagne: l'ambiguità*); la raccolta di studi *Thibaut de Champagne, prince et poète au XIII<sup>e</sup> siècle*, sous la direction de Y. Bellenger et D. Quérueu, Lyon 1987; R. PENSOM,

Dopo aver esplorato in varie occasioni la tradizione manoscritta delle liriche di Thibaut de Champagne, il progetto internazionale sulle canzoni di crociata al quale collaboro<sup>3</sup> mi offre ora l'opportunità di dedicarmi in modo più approfondito all'opera straordinaria di questo poliedrico autore e in modo particolare ai problemi sollevati dall'edizione critica e dal commento dei testi, problemi spesso trascurati e irrisolti nonostante il susseguirsi delle edizioni. L'edizione critica di riferimento resta infatti quella procurata alla fine del primo quarto del secolo scorso da Axel Wallensköld, edizione meritoria sotto molti punti di vista, come attestano la corposa introduzione che analizza la produzione tebaldiana secondo le diverse prospettive filologiche, linguistiche e letterarie, e il ricco apparato delle varianti; appare invece eccessivamente sacrificato il commento ai singoli testi, limitato a poche osservazioni assai stringate. Non si può definire propriamente critica l'edizione più recente di Kathleen Brahney<sup>4</sup>, che dal punto di vista filologico non migliora certamente quella di Wallensköld, limitandosi in sostanza alla riproduzione, spesso acritica, del testo del ms. **K**, con note ecdotiche scarse e a volte imprecise; ma anche il commento ai testi è quasi inesistente, e l'unico vero progresso di questa edizione è la presenza di una traduzione in lingua inglese. Da tempo è stata annunciata una nuova edizione a cura di Gema Vallín e María Dolores Sánchez Palomino<sup>5</sup>,

---

*Thibaut de Champagne and the Art of the Trouvère*, in «Medium Aevum», LVII (1988), pp. 1-26; M.-G. GROSSEL, *Le milieu littéraire en Champagne sous les Thibaudiens (1200-1270)*, Orléans 1994, II, pp. 431-466; L. SPETIA, *Un'attribuzione discordante e un caso di intertestualità: Perrin d'Angicourt e Thibaut de Champagne*, in «Rivista di Studi testuali», VI-VII (2004-2005), pp. 247-269; Y.G. LEPAGE, *Le sourire de Thibaut de Champagne*, in «Contez me tout». *Mélanges de langue et de littérature médiévales offerts à Herman Braet*, réunis par C. Bel, P. Dumont et F. Willaert, Louvain - Paris - Dudley (MA) 2006, pp. 365-384; M.-G. GROSSEL, *Folie de l'amour, sagesse de la parole: la construction du "je" poétique chez Thibaut de Champagne*, in *Les chansons de langue d'oïl: l'art des trouvères*, études réunies par M.-G. Grosselet et J.-C. Herbin, Valenciennes 2008, pp. 147-160. Si noti anche che R. BRAY, *La préciosité et les précieux: de Thibaut de Champagne à Jean Giraudoux*, Paris 1960, considera Thibaut de Champagne come il primo dei poeti 'preziosi' francesi.

<sup>3</sup> *Lyric responses to the crusades in medieval France and Occitania*, basato all'Università di Warwick, in collaborazione con il Royal Holloway College dell'Università di Londra e con l'Università di Roma "La Sapienza".

<sup>4</sup> *The lyrics of Thibaut de Champagne*, edited and translated by K.J. BRAHNEY, New York - London 1989.

<sup>5</sup> Si veda M.D. SÁNCHEZ PALOMINO – G. VALLÍN, *Una antología selecta de Thibaut de Champagne*, in *Actes del X Congrés Internacional de l'Associació Hispànica de Literatura*

«*voil ma chançon a la gent fere oïr*»:  
un appello anglonormanno alla crociata  
(London, BL Harley 1717, c. 251v)

Il corpus delle canzoni di crociata in lingua d'oïl accoglie due antiche canzoni a tradizione unitestimoniale e stravagante in manoscritti di provenienza inglese, entrambe corredate di notazione neumatica. Una è la ben conosciuta canzone à refrain *Chevalier mult estes guariz* (RS 1548a), trascritta nella seconda metà del XII da uno scriba anglonormanno al f. 88 del codice fattizio Erfurt, Universitätsbibliothek, Dep. Erf. Codex Amplonianus 8° 32<sup>1</sup>; è la prima di una piccola serie di testi aggiunti nell'unità pergameneacea VI alla fine della copia di una versione epitomata dei *Moralia in Iob* di Gregorio Magno (cc. 45-77 e 85-88), comprendente anche la sequenza latina *Axe Phoebus aureo*, anch'essa provvista di corredo musicale (cc. 89v-89r *sic*)<sup>2</sup>, e il

---

\* Il presente contributo è stato concepito nel quadro del progetto di ricerca internazionale *Lyric Responses to the Crusades in Medieval France and Occitania* finanziato dal British Arts & Humanities Research Council (AHRC Reference: AH/H008853/1) sotto la direzione di Linda Paterson, University of Warwick. Una prima esposizione è avvenuta nel corso della Giornata di Studio all'Università di Roma La Sapienza *Anglo-Français: Philologie et Linguistique*, 1 marzo 2013, organizzata da O. Floquet.

<sup>1</sup> Cfr. *Les Chansons de croisade*, publiées par J. BÉDIER avec leurs mélodies publiées par P. AUBRY, Paris 1909, pp. 3-16 e H. GELZER, *Zum alfranzösischen Kreuzzuglied "Chevalier, mult estes guariz" (Bédier und Aubry, Les chansons de croisade, Paris 1909, S. 3 ff.)*, in «Zeitschrift für romanische Philologie», 48 (1928), pp. 438-448, secondo il quale sotto la patina anglonormanna del testo emergono chiari tratti distintivi pittavini che denunciano la provenienza francese-occidentale dell'autore. L'ultimo studioso a essersene occupato è U. MÖLK, *Das älteste französische Kreuzlied und der Erfurter Codex Amplonianus 8° 32*, in «Nachrichten der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen. I. Philologisch-Historische Klasse», 10 (2001), pp. 663-698, per cui: «Da zum mindesten der erste Schreiber Engländer ist, darf angenommen werden, daß sich die Hs. damals in England befunden hat» (p. 675).

<sup>2</sup> Cfr. A. HILKA – O. SCHUMANN, *Carmina Burana*, mit Benutzung der Vorarbeiten W. Meyers, I, 2, *Die Liebeslieder*, Heidelberg 1941, pp. 39-41, n. 71 e O. SCHUMANN – B. BI-



## Per Jehan de Marli

A Jehan de Marli l'erudizione moderna attribuisce soltanto tre *jeux-partis*: R 861 = 770, R 947 = 916 e R 1122<sup>1</sup>.

In R 861 = 770 (tràdito da **abE**)<sup>2</sup> Jehan de Marli è il primo *partenaire* (v. 9 «Maistre Jehan de Marli [Maistre Jehan **b**], ...», v. 25 «Maistre Jehan, ...», v. 41 «Maistre Jehan, ...»)<sup>3</sup>, Jehan de Grieviler è il secondo *partenaire* (v. 1 «..., Jehan de Grieviler», v. 17 «Amis Jehan, ...», v. 33 «..., Jehan, ...», v. 51 «... Jehan ...»)<sup>4</sup>; giudice di Jehan de Marli è Jehan Bretel (v. 49 «Sire Bretel [Jehan Bretel **a**], ...»), giudice di Jehan de Grieviler è Berselain (v. 53 «Dous Berselains, ...»)<sup>5</sup>.

In R 947 = 916 (tràdito da **aE**)<sup>6</sup> Jehan Bretel è il primo *partenaire* (v. 9 «Sire Jehan Bretel, ...», v. 25 «Sire Bretel [Sire Jehan **E**], ...»,

---

<sup>1</sup> Cfr. *Recueil général des jeux-partis français* publié par A. LÅNGFORS avec le concours de A. JEANROY et L. BRANDIN, Paris 1926, I, p. XXXII e II, p. 339 [d'ora in avanti *Recueil* seguito dal n. romano del componimento]; H. PETERSEN DYGGVE, *Onomastique des troubères*, in «Annales Academiae Scientiarum Fennicae», XXX (1934), p. 155; R.WH. LINKER, *A bibliography of old French lyrics*, Mississippi 1979, pp. 191-192 (d'ora in avanti Lkr); R. BERGER, *Littérature et société arrageoises au XIII<sup>e</sup> siècle. Les chansons et dits artésiens*, Arras 1981, p. 438.

<sup>2</sup> *Recueil* c. La rubrica di **b**, dichiarata «incompréhensible» dagli editori del *Recueil*, suona «Mapolis a Grieviler» (su questa rubrica cfr. anche G. Raynauds *Bibliographie des altfranzösischen Liedes* neubearbeitet und ergänzt von H. SPANKE, I, Leiden 1980 [rist.], p. 139). Per **E** cfr. ormai R. CRESPO, *Recuperi su un frammento ritrovato: il canzoniere francese E* (Leida, Ltk 577), in «Studi Medievali», XVI (1975), pp. 293-324; per i vv. 23-24 di R 861 = 770 cfr. inoltre Id., *Ghiottoneria erotica*, in «Romania», 107 (1986), pp. 541-546; per i vv. 41-43 di R 861 = 770 cfr. inoltre Id., *Jehan de Grieviler e Narciso*, in «Neophilologus», LXXI (1987), pp. 467-469.

<sup>3</sup> In **E** mancano, a causa della lacerazione, il v. 9 e la prima parola del v. 25.

<sup>4</sup> In **E** manca, a causa della lacerazione, il v. 17.

<sup>5</sup> Fededegni per gli *envois* sono soltanto **b** e **E** (cfr. infatti *Recueil* cit., II, p.7: «**a** omet le premier envoi et commence le second par 'Jehan Bretel'»). Da cassare, nell'apparato del *Recueil* (II, p. 8), è «53 Vous Bertelains **E**»: infatti, sia **a** sia **E** recano «Dous Berselains»; escluso è dunque che il giudice di Jehan de Grieviler possa essere «un jeune membre de la famille de Bretel» (così *Recueil* cit., I, p. XLI e BERGER, *Littérature et société arrageoises au XIII<sup>e</sup> siècle* cit., p. 436).

<sup>6</sup> *Recueil* LXXV.



v. 41 «Sire Bretel [Sire Jehan **E**], ...»), Jehan de Marli è il secondo *partenaire* (v. 1 «Maistre Jehan de Marli, ...», v. 17 «Maistre Jehan, ...», v. 33 «Maistre Jehan, ...»)<sup>7</sup>; giudice di Jehan Bretel è Jehan de Grieviler (v. 49 «..., Jehan de Grieviler»), giudice di Jehan de Marli è Oede, cioè, con ogni probabilità, «la femme d'Audefroï Louchart inscrite au *Nécrologe* entre le 2 février et le 7 juin 1273» (v. 53 «Demi-sele Oede, ...»)<sup>8</sup>.

In R 1122 (tràdito dal solo **b**)<sup>9</sup> Lambert Ferri è il primo *partenaire* (v. 10 «..., Lambert Ferri», v. 22 «Lambert, ...», v. 37 «Lambert, ...»), Jehan de Marli è il secondo *partenaire* (v. 2 «Maistre Jehan de Marli», v. 17 «Maistre Jehan, ...», v. 29 «Maistre Jehan, ...»); giudice di Lambert Ferri è Jehan Bretel (v. 43 «Bretel, ...»); in omaggio a Jehan Bretel, Jehan de Marli rinuncia a proporre un altro giudice (cfr. l'unico *envoi*, vv. 43-44, dove a parlare è Lambert Ferri: «Bretel, dites sus ce le jugement; vesci mestre Jehan qui s'i assent»).

Jehan de Marli è inoltre menzionato da Jehan Bretel in R 1833 (un *jeu-parti* tràdito dal solo **W**)<sup>10</sup>:

Adan, amis, je vous dis une fois,  
a vous et maistre Jehan de Marli,  
que jamais ne partiroie;  
4           mais tenir ne m'en porroie.  
Qui fait mieus, ou chieus qui atent merchi  
en bien servant un an ou deus ou trois,  
ou chieus qui loeus merchi proie?

Come si vede, Jehan de Marli è, sempre e ovunque, '*maistre*' (R 861 = 770, vv. 9, 25 e 41; R 947 = 916, vv. 1, 17 e 33; R 1122, vv. 2, 17, 29 e 44; R 1833, v. 2).

<sup>7</sup> In **E** mancano, a causa della lacerazione, le prime cinque sillabe del v. 1 e la lettera iniziale (necessariamente *m*-) del successivo *marli*.

<sup>8</sup> Per l'identificazione cfr. BERGER, *Littérature et société arrageoises au XIII<sup>e</sup> siècle* cit., p. 439.

<sup>9</sup> *Recueil* CV; la rubrica di **b** suona «Ferri a Maistre Jehan de Marli».

<sup>10</sup> *Recueil* CXVII. In R 1833 il primo *partenaire* è Jehan Bretel, il secondo *partenaire* è Adam de la Halle.

breve testo in prosa latina *Experimentum in dubiis* (c. 89r)<sup>3</sup>. Mentre le due addizioni latine sono assegnabili per Schum alla Francia del Nord di inizio XIII secolo, la trascrizione piuttosto alterata di *Chevalier mult estes guariz* è invece situata ancora in Inghilterra entro il XII a opera dello stesso copista del testo di Gregorio<sup>4</sup>. Si tratta di un appello alla seconda crociata in seguito alla notizia della caduta di Edessa (diffusa in Occidente dal 1145) il cui autore, un francese delle regioni occidentali, è probabilmente un cavaliere partigiano di Luigi VII.

L'altra canzone, *Parti de mal e a bien aturné* (RS 401), pur composta in occasione della terza spedizione, contende a *Chevalier mult estes guariz* la priorità nella cronologia della copia pervenutaci che comunque, contrariamente a quanto finora è stato dato come assodato, andrà anch'essa assegnata al XII secolo. Unica in tutto il corpus 'crociato' in lingua d'oïl che possiamo considerare di ambiente genuinamente plantageneto, la canzone è trascritta su un foglio pergamenaceo inserito alla fine del manoscritto Harley 1717 conservato alla British Library, **B**<sup>1</sup> per gli editori della *Chronique des Ducs de Normandie* di Benoît de Sainte-Maure – di cui è il testimone più recente (inizio del XIII secolo e di probabile provenienza insulare secondo Dean)<sup>5</sup>

SCHOFF, *Carmina Burana*, mit Benutzung der Vorarbeiten W. Meyers, I, 3, *Die Trink- und Spielerlieder. Die geistlichen Dramen*. Nachträge, Heidelberg 1970, p. 201.

<sup>3</sup> La copia delle sezioni I-IV della *Gregorkompilation* sarebbe stata organizzata in uno *scriptorium* inglese intorno alla metà del XII, dove in seguito è stata aggiunta la sezione VI. Per MÖLK, *Das älteste französische Kreuzlied* cit., pp. 672-673, il manoscritto sarebbe stato trasferito dall'Inghilterra nella Francia del Nord (in un'area comprendente Normandia orientale, Piccardia, Artois, Hainaut) all'inizio del XIII secolo. Cfr. anche M. CARERI – C. RUBY – I. SHORT, *Livres et écritures en français et en occitan au XIIe siècle. Catalogue illustré*, Roma 2011, n. 23.

<sup>4</sup> Sul manoscritto, cfr. W. SCHUM, *Beschreibendes Verzeichnis der Amplonianischen Handschriften-Sammlung in Erfurt*, Berlin 1887, pp. 696-698 e Id., *Exempla Codicum Amplonianorum Erfurtensium saeculi IX-XV*, Berlin 1882, pp. 4 e 7 e *Tafel* 6 e 12 (fac-simile dei 12 primi versi). Inoltre P. AUBRY, *Les plus anciens monuments de la musique française*, Paris 1905, planche III (priva dell'aggiunta finale, successiva e d'altra mano, dell'ultimo verso del refrain provvisto di notazione neumatica).

<sup>5</sup> R. DEAN – M.B.M. BOULTON, *Anglo-Norman Literature: a Guide to Texts and Manuscripts*, London 1999, § 2.2. Ma si veda anche l'accurata descrizione nel catalogo online della British Library e la scheda a cura di Helen Deeming (2011) su DIAMM (*Digital Image Archive of Medieval Music*). Il testimone più antico è conservato nella Bibliothèque Municipale di Tours, 903 (= **T**), trascritto in un atelier dell'Anjou o della Turenne intorno al 1175-80. Per l'edizione della *Chronique* secondo il testo di **T**, si veda C. FAHLIN, *Chronique*

# Il corpo nelle *Laude* di Jacopone da Todi

(seconda parte)

## 1. *Il corpo e la malattia*

Se nelle laude 12 *Signor, dàme la morte* e nella 68 *Non t'encresca a pater male* Jacopone dedica alcuni brevi cenni al corpo umano visto attraverso la malattia, nella lauda 81, *O Signor, per cortesia*, sviluppa questo tema con grande ricchezza concettuale<sup>1</sup>.

O Signor, per cortesia,  
manname la malsanà                    2

A mme la freve quartana,  
la contina e la terzana,

---

\* Per la prima parte dell'articolo cf. «Cultura Neolatina», LXXII (2012), pp. 265-305.

<sup>1</sup> Nella lauda 12 *Signor, dàme la morte* ai versi 17-22 il penitente, riconoscendo i propri peccati e considerando che la salute del corpo è la morte dell'anima, chiede a Dio di punirlo per le sue colpe: «*tollame la santate; / al corpo tolli l'officio, / che no n'ia plu libertate, / perché 'n prosperetate / gita l'à male usanno*». Le espressioni corsivate indicano che la malattia appare come la condizione più propizia per la salvezza dell'anima, in quanto il corpo nella sua piena vigoria fisica opera il male. La stessa concezione, implicita ma chiara, viene espressa nella lauda 68 *Non t'encresca a pater male*, scritta al confratello Giovanni della Verna, oppresso dalla febbre quartana: «*Non t'encresca a pater male! / 'Nfra la 'ncudene e 'l martello / si se fa lo bel vascello; / lo vascello dé' star caldo, / che lo corpo venga en saldo. / Se a ffreddo se battesse, / non falla che non rompesse; / sed è rotto, perde l'uso / et iettato è 'nfra lo scuso. / Arguméntate a clamare / ch'el Signor te deia dare / onne male e pestelenza, / en esto mondo è 'desplacenza. / Malum pene è glorioso, / se da culpa non n'è encluso; / se per culpa l'omo el pate, / non s'escusa tal' derrate*». Nel primo verso, invitando il confratello a non rammaricarsi per le sofferenze causategli dalla malattia, J. sintetizza con chiarezza la sua opinione. Nei versi successivi attraverso la metafora del vaso, sottolinea l'effetto spiritualmente positivo del dolore fisico sull'uomo. Come il vaso si costruisce con la battitura a caldo, così l'uomo si raffina con la sofferenza. Se la battitura del vaso avvenisse a freddo, esso senza dubbio si romperebbe; ma, una volta rotto, non servirebbe al suo scopo e verrebbe gettato fra i rottami. Jacopone esorta dunque il confratello a invocare il Signore che gli mandi ogni malattia e pestilenza, per quanto esse siano deprecabili nell'opinione comune. Infatti soffrire per i mali inviati da Dio è motivo di gloria, mentre soffrire per un peccato commesso non porta nessun merito agli occhi del Signore.

la doppla cotidiana co la granne ydropesia	6
A mme venga mal de dente, mal de capo e mal de ventre; a lo stomaco dolur' pognenti e 'n canna la squinanza.	10
Mal dell'occhi e doglia de fianco e la postema al cantomanco; ti se come ionga en nalto e d'onne tempo fernosìa.	14
Aia 'l fecato rescaldato, la melza grossa e 'l ventr'enflato e llo pulmone sia 'mplagato cun gran tòssa e parlasia.	18
A mme venga le fistelle con migliaia de carvuncilli, e li granci se sian quelli che tutto replen ne sia.	22
A mme venga la podraga (mal de còglia s' me agrava), la bisinteria sia plaga e le morroite a mme sse dià	26
A mme venga 'l mal de l'asmo, iongasecce quel del pasmo; como a can me venga el rasmò, entro 'n vocca la grancia	30
A mme lo morbo caduco de cadere enn acqua e 'n foco e ià mai non trovi loco, che eo afflitto non ce sia.	34
A mme venga cechetate, mutezza e sordetate, la miseria e povertate e d'onne tempo entrapparìa.	38

# RIASSUNTI

## DON A. MONSON, *Guillaume IX, le Gap et la Psychologie évolutionniste*

La diversité des poésies du premier troubadour s'explique du fait que les poèmes 'non-courtois' s'adressent à un public exclusivement masculin, les poèmes 'courtois' à une audience mixte. Les poèmes non-courtois sont tous des *gaps* au plein sens du terme, des poèmes de vantardise, bien que cet aspect se dissimule souvent sous une façade d'humour et de fantaisie à cause de l'interdit social qui pèse sur la louange de soi. Les poèmes aux compagnons sont des 'proto-gaps', les premières tentatives d'un genre en voie de constitution dont *Ben vueill* sera la pleine réalisation. Dans les deux autres poèmes non-courtois de Guillaume, les objets de la vantardise se séparent, le *Vers de dreit nien* étant consacré tout entier à la vantardise poétique, tandis que le poème du chat roux est l'exemple même du *gap* érotique, surtout dans la version du ms. C, qui doit être la version originale.

La varietà della produzione poetica del primo trovatore si spiega col fatto che le poesie 'non-cortesi' si rivolgono a un pubblico esclusivamente maschile, le poesie 'cortesi' a un pubblico misto. Le poesie non-cortesi sono tutte dei *gaps* nel senso proprio del termine, poesie di vanto, sebbene quell'aspetto si nasconda spesso sotto una parvenza d'umorismo e di fantasia a causa del divieto sociale legato all'elogio di sé. Le poesie ai compagni sono dei 'proto-gaps', i primi tentativi di un genere che si costituisce e che si realizzerà pienamente con *Ben vueill*. Nelle due altre poesie non-cortesi di Guglielmo, gli oggetti del vanto si scindono: il *Vers de dreit nien* è consacrato tutto al vanto poetico, mentre la poesia del gatto rosso è l'esempio stesso del *gap* erotico, soprattutto nella versione del ms. C, che deve essere la versione originale.

## SERGIO VATTERONI, *I derivati occitani di \*CLŪDICARE e un passo di Peire d'Alvernhe*

L'articolo prende in esame i derivati occitani di \*CLŪDICARE (il verbo *clucar*, *clugar*, *cucar*, nell'accezione di 'chiudere [gli occhi]', e il participio passato - aggettivo *cluc*) a pro-

posito della prima *cobla* del *vers* religioso di Peire d'Alvernhe, *Gent es, mentr'om n'a lezer* (BdT 323,18), tramandato dai codici **C, E, R, T, V, a**. Il testo come si legge nelle edizioni Zenker, Del Monte e Fratta risulta per più aspetti insoddisfacente; l'analisi della *varia lectio* permette però di recuperare la lezione *clucaire* o *cugaire*, nell'accezione di 'colui che chiude gli occhi (ai mortali)' (scil. 'la morte'), non attestata nel periodo medievale ma presente nelle parlate moderne. In tal modo si restituisce senso al passo, che si inserisce in una serie di passi paralleli che svolgono il *topos* della necessità di pentirsi finché se ne ha la possibilità (cioè prima che sopraggiunga la morte).

L'article examine les dérivés occitans de \*CLŪDICARE (infinitif *clucar, cucar*, 'fermer [les yeux]'; participe passé-adjectif *cluc*) à propos de la première strophe du *vers* religieux *Gent es, mentr'om n'a lezer* de Peire d'Alvernhe (BdT 323,18; mss.: **C, E, R, T, V, a**). Le texte des éditions de Zenker, Del Monte et Fratta n'est pas, à certains égards, satisfaisant; l'analyse de la *varia lectio* permet toutefois de récupérer la leçon *clucaire* ou *cugaire*, dans l'acception de 'celui qui serre les yeux', c'est-à-dire 'la mort'. Bien qu'elle ne soit pas attestée dans la langue médiévale, cette acception est présente dans les parlers modernes. De cette façon on restitue un sens clair et contextuel au passage, qui va s'inscrire dans le cadre du *topos* de la nécessité de se repentir avant que la mort ne survienne.

LUCA BARBIERI, *Un sirventese religioso di Thibaut de Champagne: Diex est ausis comme li pellicans (RS 273)*

Il sirventese religioso *Diex est ausis comme li pellicans* di Thibaut de Champagne è una testimonianza esemplare della personalità poliedrica del suo autore. Questo testo colto e raffinato, ricco di riferimenti letterari e allo stesso tempo pienamente inserito nel contesto politico contemporaneo, mette in evidenza l'attenzione con cui il re di Navarra segue e recepisce la produzione più recente della letteratura romanza e partecipa alla polemica contro l'ipocrisia religiosa tipica del tempo della crociata albigese, entrando in dialogo con i testi di alcuni trovatori. La rilettura attenta del testo permette di mettere in luce alcuni aspetti inediti della personalità politica del conte di Champagne e re di Navarra, grande protagonista della prima metà del XIII secolo: il suo impegno nella crociata albigese e nella crociata in Terra Santa, i rapporti turbolenti ma mai interrotti con la corte reale francese e la simpatia per il ruolo e la figura dell'imperatore Federico II. La nuova edizione che qui si propone applica le indicazioni emerse dal riesame della tradizione manoscritta del *Liederbuch* di Thibaut e valorizza la lezione conservativa di alcuni testimoni solitamente trascurati come **S** e **B**.

Thibaut de Champagne's religious 'sirventes' *Diex est ausis comme li pellicans* is an exemplary testimony to the multifaceted personality of its author. This text is cultured and refined, full of literary references and at the same time completely integrated into its contemporary political context. It highlights how careful the King of Navarre is in drawing upon

the most recent production of romance literature; but it also participates in the polemic against religious hypocrisy typical of the time of the Albigensian crusade, entering into dialogue with the texts of other troubadours. An in-depth reading of the text allows us to highlight some new aspects of the political personality of the Count of Champagne and King of Navarre, a leading figure of the first half of the thirteenth century: his commitment to the Albigensian and oriental crusades, his stormy but unbroken relationships with the French royal court, and his sympathy for the role and figure of the emperor Frederick II. The new edition offered here exploits information emerging from a re-examination of the manuscript tradition of Thibaut's *Liederbuch* and highlights the excellent readings of some usually neglected manuscripts such as **S** and **B**.

### ROBERTO CRESPO, *Per Jehan de Marli*

L'erudizione moderna attribuisce a Jehan de Marli (troviero che partecipò, nella seconda metà del XIII sec., alla vita letteraria di Arras) soltanto tre *jeux-partis*: R 861 = 770, R 947 = 916 e R 1122. Ma a Jehan de Marli deve essere attribuito anche un altro *jeu-parti*: R 203.

La recherche moderne n'attribue à Jehan de Marli (trouvère qui a participé, dans la seconde moitié du XIII<sup>e</sup> siècle, à la vie littéraire d'Arras) que trois *jeux-partis*: R 861 = 770, R 947 = 916 et R 1122. Toutefois, on doit lui attribuer aussi un quatrième *jeu-parti*: R 203.

### ANNA RADAELLI, «voil ma chançon a la gent fere oïr»: *un appello anglonormanno alla crociata (London, BL Harley 1717, c. 251v)*

Un'indagine paleografica e un'analisi della grafia musicale mostrano la possibilità di retrodatare alla fine del regno di Enrico II Plantageneto la copia della canzone di crociata anonima *Parti de mal e a bien aturné* (RS 401), conservata in un originario bifolio volante pergamenaceo inserito alla fine del manoscritto Harley 1717 della British Library, siglato **o** nei repertori lirici antico-francesi. La scrittura di tipo documentario, opera di uno *scriptor* della *curia regis* di origine continentale, e la grafia musicale, di tipo settentrionale-normanno, ne fanno uno dei più antichi esempî pervenutici di lirica profana in lingua volgare provvista di notazione neumatica diastematica della fine del XII secolo.

The examination of the paleography and musical handwriting of a copy of the anonymous crusade song *Parti de mal e a bien aturné* (RS 401), written on what was originally a loose piece of bifolio parchment inserted into the end of British Library ms. Harley 1717 designated as **o** in Old French lyric repertories, points to a date from the end of the reign of Hen-



ry II Plantagenet. Its apparently normal features of twelfth-century continental documentary script, written by a charter hand of the royal Chancery, and its musical notation, of Norman-French type on four-line red staves, make it one of the earliest extant exemplars of neumatic script in a Romance vernacular song dated to the late XII<sup>th</sup> century.

MANUELA SANSON, *Il corpo nelle Laude di Jacopone da Todi*

Il presente articolo, che costituisce la seconda parte del lavoro pubblicato nel fascicolo precedente di CN (LXXII, 2012, pp. 265-305), completa lo studio della concezione del corpo nelle *Laude* di Jacopone da Todi. Esso prende così in esame gli ultimi tre dei sei temi indicati nella prima parte del saggio: il corpo e la malattia, il corpo e l'anima, la morte e la decomposizione del corpo. Nelle laude che trattano del corpo e della malattia, l'atteggiamento di Jacopone è di deciso rifiuto e di condanna senza appello, mentre sia in quelle che si riferiscono alla relazione fra corpo e anima sia in quelle relative ai temi della morte e della decomposizione del corpo si può ravvisare, se non proprio un'assoluzione del corpo, almeno un ridimensionamento delle sue responsabilità sul piano morale.

This article follows up the one published in the previous issue of CN (LXXII, 2012, pp. 265-305) and completes the analysis of Jacopone da Todi's conception of the body in his *Laude*. It examines the last three of the six topics listed in the first part of this study: body and disease, body and soul, death and body decay. Jacopone's attitude is quite different when dealing with different topics. While in the poems about Body and disease the author condemns the body without appeal, in the *Laude* exploring the other two topics – Body and soul, Death and body decay – Jacopone's attitude towards the body and its moral responsibilities is far more lenient.