



# Filologicamente

Studi e testi romanzi

Collana diretta da Giuseppina Brunetti

X

## Dante romanzo

Testi, temi e forme romanze  
nell'opera di Dante

a cura di  
Giuseppina Brunetti

# ***Filologicamente***

Studi e testi romanzì

Collana diretta da Giuseppina Brunetti

X

## **Dante romanzo**

Testi, temi e forme romanze  
nell'opera di Dante

a cura di

Giuseppina Brunetti

**Bologna**

University Press

Volume pubblicato con il contributo del Dipartimento di Filologia Classica e Italianistica dell'Alma Mater Studiorum - Università di Bologna



ALMA MATER STUDIORUM  
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA  
DIPARTIMENTO DI FILOLOGIA CLASSICA  
E ITALIANISTICA

Fondazione  
Bologna University Press  
Via Saragozza 10, 40123 Bologna  
tel. (+39) 051 232 882  
fax (+39) 051 221 019

Quest'opera è pubblicata sotto licenza CC-BY 4.0

ISBN 979-12-5477-199-0  
ISBN online 979-12-5477-200-3  
DOI 10.30682/9791254771990

[www.buonline.com](http://www.buonline.com)  
[info@buonline.com](mailto:info@buonline.com)

I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica, di riproduzione e di adattamento totale o parziale, con qualsiasi mezzo (compresi i microfilm e le copie fotostatiche), sono riservati per tutti i Paesi.

In copertina: Bologna, Biblioteca Universitaria, ms. 346, c. 113r

Progetto di copertina: Roberto Siniscalchi

Progetto grafico e impaginazione: Sara Celia

Prima edizione: maggio 2023

## Indice

GIUSEPPINA BRUNETTI	
<i>Introduzione</i>	
Verso un <i>Dizionario</i> di testi, temi e forme romanze nell'opera di Dante	7
ROBERTO ANTONELLI	
Le letture romanze, la lirica, la <i>Commedia</i>	21
PAOLO CANETTIERI	
I trovatori come personaggi di una <i>Commedia</i>	35
GIOVANNA SANTINI	
Trovatori e rime nella <i>Commedia</i>	51
STEFANO RESCONI	
Il canone provenzale del <i>De vulgari eloquentia</i> nella prospettiva della tradizione manoscritta trobadorica	71
CLAUDIO LAGOMARSINI	
La materia arturiana nei primi commentatori di Dante: una ricognizione	89
LUCILLA SPETIA	
Il canzoniere francese di Zagabria e la tradizione lirica oitanica nel Veneto: appunti per la biblioteca di Dante	105

ALESSANDRA FORTE	
Tracce romanze nella tradizione miniata della <i>Commedia</i>	121
Tavole	139
Indice dei nomi	149
Indice dei manoscritti	157

Lucilla Spetia

**Il canzoniere francese di Zagabria  
e la tradizione lirica oitanica nel Veneto:  
appunti per la biblioteca di Dante**

1. Concludendo il suo recente contributo sul *Convivio* e il *De vulgari eloquentia*, Tavoni elencava cosa ancora restasse da fare, e due punti spiccano tra gli altri, ossia «procedere a un confronto sistematico tra le fonti dei due trattati nel loro dispiegarsi diacronico sotto forma di citazioni e riferimenti puntuali»; quindi attuare un confronto tra la cosiddetta ‘biblioteca di Dante’ e quelle storiche che egli può aver conosciuto o frequentato<sup>1</sup>.

Ora, la ‘biblioteca di Dante’ relativamente alle fonti della letteratura oitanica è quella che ha goduto di minor attenzione da parte della critica, in particolare per ciò che concerne la tradizione lirica<sup>2</sup>, sovrastata invece dalla conoscenza indubbia della produzione trobadorica di cui c’è ricca testimonianza nelle opere dantesche.

In tempi recenti tuttavia sono emersi importanti elementi di riflessione che indirizzano verso una conoscenza reale, ma poco esibita, di esempi della lirica oitanica da parte di Dante, in particolare di quel Thibaut de Champagne che rappresenta al tempo stesso l’ultimo grande esponente della tradizione lirica gallo-romanza e un grandissimo innovatore, avendo

---

<sup>1</sup> M. Tavoni, *Convivio e De vulgari eloquentia. Dante esule, filosofo laico e teorico del volgare*, in «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», XVII, 1 (2014), pp. 11-54, spec. p. 53 da cui è tratta la citazione.

<sup>2</sup> L. Formisano, *Ancora su Dante e Rutebeuf: a proposito di Inf., XXI-XXII*, in «Per beneficio e concordia di studio». *Studi danteschi offerti a Enrico Malato per i suoi ottant’anni*, a cura di A. Mazzucchi, Cittadella (PD), Bertocella Artigrafiche, 2015, pp. 427-437, osserva in part. a p. 437 che manca un quadro complessivo di riferimento per la cultura francese di Dante.

lui stesso concepito un ‘canzoniere d’autore’ che sottintende una linea diegetica, ciò che sembra aver ispirato almeno Guittone<sup>3</sup>.

Già in un contributo ormai datato, in cui fornivo i primi risultati della mia indagine sul canzoniere francese di Zagabria e il codice che lo accoglie, conservato presso la Nacionalna i Sveučilišna Knjižnica di Zagabria con la segnatura Hrvatski Državni Arhiv, Metropolitana - knjižnica Zagrebačke Nadbiskupije MR 92<sup>4</sup>, avevo osservato che Dante era venuto a contatto in Veneto, ove si colloca la composizione del codice stesso, almeno con un ristretto *corpus* di liriche di Thibaut. Quella mia osservazione, sfuggita a tutti, trova ora conferma negli studi più recenti, per cui si può spingere un po’ più in avanti l’indagine e giungere a proporre i luoghi e il momento in cui Dante abbia conosciuto la lirica oitanica, e in tal modo contribuire fattivamente – si spera – ad arricchire il dossier sulla ‘biblioteca’ di Dante, dossier che rimane *a fortiori* incompleto, data la vastità del sapere dantesco e la sua capacità di *ruminatio* delle fonti<sup>5</sup>, e quindi di un loro recupero inatteso nella scrittura.

2. Com’è noto, Dante fa riferimento alla lirica oitanica solo nel *De vulgari eloquentia* in tre occasioni diverse e tutte assai rilevanti<sup>6</sup>.

Nella prima (I ix 2) il poeta, mentre sta parlando dell’*ydiuma tripharium*, si sofferma sul fatto che i *doctores*, i maestri delle tre lingue concordano in molti vocaboli, in particolare nell’uso della parola *amore*, a riprova

<sup>3</sup> Per la questione e la bibliografia pregressa, cfr. L. Spetia, *Il canzoniere di Thibaut de Champagne: un’ipotesi filologica o una probabilità storica?*, in *La lirica del / nel Medioevo: esperienze di filologi a confronto*. Atti del V seminario internazionale di studio (L’Aquila, 28-29 novembre 2018), a cura di L. Spetia, M. León Gómez, T. Nocita, in «Spolia. Journal of Medieval Studies», n.s. 2018, pp. 193-216.

<sup>4</sup> L. Spetia, *Il ms. MR 92 della Biblioteca Metropolitana di Zagabria visto da vicino*, in *La filologia romanza e i codici*. Atti del Convegno (Messina, Università degli studi, Facoltà di Lettere e Filosofia, 19-22 dicembre 1991), a cura di S. Guida, F. Latella, 2 voll., Messina, Sicania, 1993, I, pp. 235-272, spec. p. 272.

<sup>5</sup> L’espressione quanto mai appropriata è di R. Viel, *Fonti galloromanze del Dante minore. Nuove prospettive*, in *Sulle tracce del Dante minore. Prospettive di ricerca per lo studio delle fonti dantesche*, a cura di T. Persico, R. Viel, Bergamo, Sestante, 2017, pp. 117-139, spec. p. 137.

<sup>6</sup> Per l’edizione, cfr. Dante Alighieri, *Le Opere*, III. *De vulgari eloquentia*, a cura di E. Fenzi, con la collaborazione di L. Formisano e F. Montuori, Roma, Salerno, 2012.

della discendenza dei tre *ydiomata* da un'unica matrice, quel protoromanzo lucidamente individuato da Dante, sebbene erroneamente non identificato con il latino dell'uso. Per corroborare tale affermazione egli riporta tre esempi lirici, ossia l'*incipit* di *Si m sentis fezelz amics, / per ver encusera amor* di Giraut de Bornelh, quindi *De fin amor si vient sen et bonté* del Rex Navarre, infine i vv. 3-4 di *Al cor gentile reimpara sempre amore* di messer Guido Guinizzelli, ossia «Ne fe' amor prima che gentil core, / né gentil cor prima che amor, natura».

Lo stesso *incipit*, che appartiene a una delle più belle e famose liriche di Thibaut de Champagne «per la propensione per le immagini rare e per uno stile improntato ad un austero decoro»<sup>7</sup>, ritorna in II v 4 a proposito della metrica, quando Dante sta parlando dell'endecasillabo. L'identificazione tebaldiana in termini trinitari dell'amore con il valore e la cortesia, che per Dante però diviene saggezza – come vedremo – e a cui nei versi successivi farà eco un'altra triade costituita da amore, paura e ardimento (v. 17), si presta a dare conto insieme ad altri esempi tratti da trovatori e poeti volgari, tra cui lui stesso, dello splendore del metro principe della lirica italiana per la sua durata, ciò che gli consente di contenere concetti, costrutti e vocaboli: la sua bellezza quindi è moltiplicata per il fatto di accogliere cose di valore. Mi pare che nessuno fino ad ora abbia osservato che proprio tale considerazione sull'endecasillabo sia particolarmente calzante proprio per tre esempi su tutti, ossia quello di Thibaut per la triade appena ricordata; quello di Guido Guinizzelli *Al cor gentile reimpara sempre amore*, in cui qualche commentatore ha colto la connessione con l'*incipit* tebaldiano<sup>8</sup>; infine quello di Dante stesso, *Amor, che movi tua virtù dal cielo*, ove entra in gioco un'altra triade, amore, valore e ispirazione celeste. E tale osservazione non può che riconoscere il ruolo preminente assegnato da Dante a quel poeta d'Oltralpe che fu anche re.

<sup>7</sup> L. Formisano, *Le rime provenzali e francesi*, in *ibidem*, pp. 265-338, a p. 335.

<sup>8</sup> Cfr. Viel, *Fonti*, cit., p. 124. In realtà l'*incipit* che più merita di essere accostato alla canzone guinizzelliana e di riflesso ad *Amore e 'l cor gentil sono una cosa* dello stesso Dante (che ne è un esplicito omaggio), è quello che segue in II v 6, e che però non appartiene a Thibaut, per cui cfr. *ibidem*; e M. Tavoni, *De vulgari eloquentia*, in Dante Alighieri, *Opere*, dir. M. Santagata, I. *Rime*, Vita Nova, *De vulgari eloquentia*, a cura di C. Giunta, G. Gorni, M. Tavoni, Milano, Mondadori, 2015, pp. 1065-1547, a p. 1218. Tuttavia in assenza di indizi che suggeriscano la probabilità di una conoscenza diretta delle liriche oitaniche da parte dei poeti dello Stilnovo, bisogna limitarsi a parlare di interdiscorsività, piuttosto che di intertestualità.



La terza e ultima citazione è inserita dall'Alighieri in II vi 6 a proposito delle costruzioni sintattico-retoriche, e nell'escludere quella *sapida*, e quella *sapida et venusta*, egli riconosce come eccellente quella *sapida, venusta et excelsa*, propria ai *dictatores illustres*, di cui fornisce una serie di esempi. Si tratta di versi tratti da canzoni di pregio (illustri secondo la definizione dantesca) formati da questo tipo di costruito, e se la lista delle citazioni trobadoriche, oltre a comprendere Giraut de Bornelh già più volte ricordato in altri luoghi del trattato, si allarga anche ad altri trovatori come Folquet de Marselha, Arnaut Daniel, Aimeric de Belenoi e Aimeric de Peguilhan, e quella dei poeti volgari prevede i due Guidi, Guinizzelli e Cavalcanti, quindi il Giudice di Messina, l'amico Cino da Pistoia e se stesso; per i poeti oitanici viene ricordato ancora una volta il solo Thibaut de Champagne, peraltro con una lirica, *Ire d'amor que en mon cor repaire*, che in realtà non gli appartiene e che va piuttosto ascritta al suo confratello, anch'esso originario della Champagne, ma più anziano, ossia Gace Brulé, di cui le *Grandes Chroniques de France* per il 1236 ricordano il legame con il *Rex Navarre*, ma tale attestazione non è verificabile<sup>9</sup>.

**3.1.** La conoscenza diretta e dichiarata dei poeti oitanici (anzi dovremmo dire di uno solo) da parte di Dante si esaurisce qui, e sembra a prima vista costituire un magro raccolto, che tuttavia se osservato con attenzione può dirci molto, soprattutto se l'indagine si allarga anche ad altri testi danteschi, e si incrocia con essi, a partire dalla *Vita Nova* per giungere alla *Commedia*, ma tenendo conto anche delle liriche.

Com'è noto, Dante nella *Vita Nova*, definita già da lui stesso «il libro della memoria», inserisce al paragrafo XXV 3-4 (16, 6 secondo la nuova paragrafatura di Gorni)<sup>10</sup> un'importante digressione teorica, originata da un problema di natura retorica sul parlare figurato, ossia la giustificazione della personificazione di Amore in letteratura, ciò che gli consente di

<sup>9</sup> Cfr. *Les chansons de Thibaut de Champagne Roi de Navarre. Édition critique*, éd. A. Wallensköld, Paris, Champion, 1925, pp. XVI-XVII. Si tratta dell'edizione di riferimento per i testi del troviero.

<sup>10</sup> Cfr. G. Gorni, *Vita Nova*, in Dante Alighieri, *Opere*, dir. M. Santagata, I. *Rime*, cit., pp. 745-1063.

allargare il proprio discorso ad una riflessione sulla storia della più recente poesia in volgare. La digressione appare particolarmente importante, come ammesso unanimemente, perché per la prima volta Dante rivendica il riconoscimento della dignità di poeti anche a quelli volgari, e non solo ai latini, per aver utilizzato la lingua materna, e tra di loro egli ricorda quanti hanno scritto «in lingua d'oco» e «in lingua di sí». Attraverso tale affermazione e quanto segue sui poeti cosiddetti 'grossi' e colui che per primo scrisse in volgare per far intendere le sue parole a donna incapace di conoscere e comprendere la lingua dei colti – ossia il latino –, Dante mira a promuovere se stesso e i suoi amici dello Stilnovo, segnando uno stacco rispetto ai poeti della generazione precedente ma anche rispetto al mai amato Guittone d'Arezzo e a Guido Orlandi, in polemica con Guido Cavalcanti, cui Dante si associa in cerca di una interessata approvazione, e d'altra parte ricordando in maniera indiretta quel Giacomo da Lentini autore di *Madonna dir vo voglio*, modellata sul testo folchettiano *A vos, midontç voille retrair'en cantan*<sup>11</sup>.

Il fatto che, in un luogo preposto a ricordare proprio i poeti che hanno composto nelle lingue volgari, Dante si limiti a ricordare solo i trovatori e gli italiani, omettendo del tutto l'esperienza lirica oitanica – cui invece mostra di essere interessato e di cui risulta in qualche modo informato nel *De vulgari eloquentia* –, induce a credere che all'altezza cronologica della scrittura del 'libro della memoria' sullo scorcio del XIII secolo, Dante non avesse avuto esperienza diretta della lirica d'oïl, pur ammettendo che dovesse essere informato della sua esistenza. Infatti se egli avesse avuto già modo di conoscerla direttamente, ad essa avrebbe fatto riferimento, peraltro in un luogo della *Vita Nova* – già segnata ancor prima del capitolo XXV da visioni in sogno di Amore che rivolge a Dante la parola – dove egli parla della personificazione di Amore, tratto significativo della tradizione lirica francese, e in particolare fatto proprio da quel Thibaut che in due occasioni alterca con il dio Amore, ossia nel *débat L'autre nuit en mon dormant* (RS 339) trasmesso da diversi canzonieri (K M N O R S T V X Z), e nel dialogo – definito *estrainge tenson* dallo stesso Re di Navarra – *Kant Amors vit ke je li aloignoie* (RS 1684) *unicum* di C, che sebbene posto dall'editore

<sup>11</sup> Al riguardo cfr. D. Pirovano, *Vita Nuova*, in Dante Alighieri, *Le Opere*, I. *Vita Nuova-Le Rime della Vita Nuova e altre Rime del tempo della Vita Nuova*, a cura di D. Pirovano, M. Grimaldi, Roma, Salerno, 2015, pp. 1-289, a p. 27.

Wallensköld tra le composizioni dubbie, va con ogni probabilità ascritto al grande troviero champenois<sup>12</sup>.

**3.2.** Anche i passi delle rime che potrebbero essere debitori alla tradizione oitanica secondo quanto indicato da Giunta, sembrano rinviare a fenomeni di interdiscorsività, piuttosto che di precisa intertestualità<sup>13</sup>; e d'altra parte non si hanno al momento indicazioni storicamente accertate di manufatti contenenti lirica oitanica pervenuti o allestiti a Firenze, sebbene pur si dovesse sapere della sua esistenza, considerando quanto si è detto a proposito di Guittone.

Ben diverso invece è il discorso relativo alla canzone trilingue *Ai faux ris*, finalmente ascritta a Dante e di cui Viel postula due redazioni, in cui si manifesta l'attenzione per la scrittura di lirica in lingua d'*oïl*, secondo un'ideazione straordinaria: infatti in essa si alternano il francese, il latino e il volgare secondo il sistema di *retrogradatio* cruciata, giocata quindi non sui rimanti come nella sestina, bensì sugli *ydiomata*. La canzone va ricondotta cronologicamente ai tempi dell'esilio e in particolare a quelli di elaborazione del *De vulgari eloquentia*, e pur essendo debitrice del discordo plurilingue di Raimbaut de Vaqueiras, essa deve proprio l'*incipit* a due liriche di Thibaut – *Une chanson ancor vueil* (RS 1002) per l'espressione *m'ont mi oeil traï*, da accostare ai primi due versi della canzone dantesca *Ai faux ris, pour quoi traï aves/oculos meos?*, e fors'anche un *jeu-parti* dello stesso Sire, *ne me celez mie* (RS 1185) per l'espressione un *faus ris* –, ma è possibile evocare anche echi di Gace Brulé, Pierre de Molins e Chatelain de Couci, non solo per l'*incipit*. La circolazione di materia oitanica (e andrebbe aggiunto, soprattutto lirica), gli ibridismi danteschi in direzione del franco-veneto riscontrabili nella canzone, infine le luminescenze di pre-umanesimo<sup>14</sup>, oltre al fatto che proprio all'area padana siano riconducibili ternari o sonetti trilingui (francese, latino e volgare, non più fiorentino ovviamente) d'epo-

<sup>12</sup> Sulla questione ritornerò nello studio in preparazione sul 'canzoniere d'autore' di Thibaut.

<sup>13</sup> C. Giunta, *Rime*, in Dante, *Opere*, dir. M. Santagata, I. *Rime*, cit., pp. 3-744, spec. pp. 632-640. Un discorso a parte potrebbe meritare la tradizione oitanica delle pastorelle che, come dimostra il Frammento piacentino, possono aver conosciuto anche una trasmissione orale.

<sup>14</sup> A tal proposito, cfr. *infra*.

ca contemporanea o successiva a Dante, indirizzano verso la Marca come terreno fertile per l'ideazione della canzone (ma non necessariamente di composizione), in quanto area marginale ove lingue diverse venivano in contatto e in cui si produce quel fenomeno particolarissimo noto appunto come franco-veneto<sup>15</sup>.

**3.3.** Infine alcune indagini recenti hanno evidenziato come in due canti dell'*Inferno* (XXII-XXIII), successivi e connessi strettamente tra loro e in continuità narrativa con quello che li precede, dato anche il luogo di ambientazione (tra V e VI bolgia dell'VIII cerchio) e in relazione alla colpa (pratica della baratteria nei primi due, ipocrisia nel terzo), compaia in controluce la figura proprio di Thibaut de Champagne attraverso richiami intertestuali di rilievo<sup>16</sup>.

Infatti nel canto XXII (vv. 48-54) Dante incontra i barattieri, uno dei quali, afferrato dai diavoli ed estratto dalla pece, viene interrogato da Virgilio. A lui risponde il barattiere, dichiarando di essere nato nel regno di Navarra da un ribaldo e poi di essersi messo al servizio del buon re Tebaldo.

Secondo gli antichi commentatori (tra tutti il Lana e l'Ottimo) il barattiere sarebbe un certo Ciampolo, adattamento in italiano di Jean-Paul, sebbene non sia possibile sapere da dove essi abbiano tratto questa notizia. Per Picone, dato anche il sapore fabliolistico del canto, il Navarrese sarebbe da identificare con il poeta Rutebeuf, di origine *champernoise* e al servizio di un altro Thibaut re di Navarra, ossia l'omonimo figlio del Thibaut lirico, il quale ricorre per quest'ultimo proprio all'attributo *bon* sia nella *Voie de Tunes* che nella *Complainte du roi de Navarre*. La coincidenza tra barattiere e ribaldo, termine da associare a quello di *ioculator*, ossia giullare, consentirebbe di interpretare la baratteria come una sorta di frode culturale compiuta da falsi intellettuali, per cui con questo episodio si manifesterebbe anche la presa di distanza di Dante da una concezione esclusivamente 'giullaresca' del letterato, considerato di solito un ruffiano al servizio di

---

<sup>15</sup> Per tutto ciò, R. Viel, «*À faux ris*»: tracce del francese di Dante e del suo pubblico, in «*Studj romanzi*», n.s. XII (2016), pp. 91-136, anche per la bibliografia progressa.

<sup>16</sup> Così L. Formisano, *Inferno XXII*, in «*Lectura Dantis Bononiensis*», IV (2014), pp. 23-45, spec. p. 23, che ha parlato del canto XXII come dell'elemento centrale di un trittico. Lo studioso ha quindi analizzato gli elementi in comune tra i due canti.

qualche potente signore in cambio della soddisfazione di beni materiali, e perciò equiparabile a un barattiere<sup>17</sup>.

La presenza di un re Tebaldo in relazione al peccato di baratteria potrebbe non essere irrilevante, quando si pensi che proprio nel 1302 venne pronunciata a Firenze una sentenza contro Dante giudicato in contumacia, in quanto colpevole di baratteria<sup>18</sup>. D'altra parte che si sia in presenza di luoghi sensibili per la vicenda personale di Dante, è rivelato dal fatto che all'inizio del primo canto della triade, il XXI (vv. 1-3), il poeta faccia riferimento proprio alla *Comedia*, il genere letterario da cui l'opera prende il titolo.

Emerge allora l'opposizione tra l'immagine del Navarrese, falsa e deforme, «che si rivolge al pubblico per beffarlo e manipolarlo, e quella vera e armonica dell'*auctor* [ossia Dante] che coinvolge il pubblico nel suo stesso processo sotterriologico», e si rivela essere quindi il nuovo autentico poeta comico secondo l'uso moderno<sup>19</sup>.

L'ipotesi di Picone è stata però contestata da Formisano che ritiene necessario dover ritornare alla lettera del passo dantesco, per cui la baratteria del Navarrese è la stessa di frate Gomita (vv. 83-87): inoltre, sebbene la Navarra fosse governata dai conti di Champagne, tuttavia non è certo che il condannato fosse un francese e non piuttosto un ispanico; infine non è scontato che il buon re Tebaldo sia proprio Thibaut II, e non invece suo padre, ossia lo *chansonnier* Thibaut IV come conte di Champagne, e I come re di Navarra dal 1234<sup>20</sup>.

Proprio quest'ipotesi potrebbe essere la più plausibile quando si tenga conto delle recentissime acquisizioni di Bisceglia<sup>21</sup>, che ha osservato, per la

---

<sup>17</sup> M. Picone, *Giulleria e poesia nella Commedia: una lettura intertestuale di Inferno XXI-XXII*, in «Lecture Classensi», XVIII (1989), pp. 11-30; e Id., *La carriera del libertino: Dante vs. Rutebeuf (una lettura di Inferno XXII)*, in «L'Alighieri. Rassegna dantesca», XLIV (2003), pp. 77-94.

<sup>18</sup> V. Pacca, *Cronologia*, in Dante Alighieri, *Opere*, dir. M. Santagata, I. *Rime*, cit., pp. CXXXIII-CXLI.

<sup>19</sup> Picone, *Giulleria*, cit., p. 29, da cui è tratta la citazione.

<sup>20</sup> Formisano, *Inferno XXII*, cit., p. 34; e Id., *Ancora su Dante*, cit., p. 436.

<sup>21</sup> M. Bisceglia, *Il buon re Tebaldo di Inf. XXII. Un riferimento al Rex Navarre nella Commedia?*, in *Thibaut de Champagne. Edizione, tradizione e fortuna*, a cura di P. Canettieri, L. Spetia, S. M. Visalli, Roma-Bristol, «L'Erma» di Bretschneider, 2020, pp. 205-230. La studiosa non esclude tuttavia una sovrapposizione volontaria dei due Thibaut.

rarietà della rima in *-aldo* nella *Commedia*, che i rimanti *ribaldo* : *Tebaldo* : *caldo* presenti nelle terzine dantesche del canto XXII interessate, costituiscono una ripresa dei rimanti *chaut* : *ribaut* : *Thiebaut* attestati in una lirica di Thibaut, l'unica in cui egli si menzioni in fine verso e all'interno di una strofa (quindi non nel congedo o nell'invio), ossia *Je me cuidoie partir* (RS 1444). L'ordine diverso dei rimanti associato al fatto che in entrambi i luoghi si osserva una contrapposizione (tra quanti tradiscono Amore e l'amante cortese nel testo oitanico, tra il servitore corrotto e il buon sovrano nel passo dell'*Inferno*), conferma si tratti di una ripresa dal poeta francese, tanto più significativa perché rimotivata nel testo dantesco.

Ancor più importante è il fatto che l'*incipit* di tale poesia trovi un'eco in un sonetto inviato da Dante a Cino da Pistoia, *Io mi credea del tutto esser partito / da queste nostre rime, messer Cino*, sonetto che risale alla maturità, quella maturità che Dante invoca rimproverando il suo amico di avere un cuore volubile e invitandolo a correggersi alla ricerca di una passione reale. Bisceglia ha altresì osservato che la lirica di Thibaut appena menzionata, *Je me cuidoie partir*, occupa nella tradizione manoscritta una posizione immediatamente prossima a *De bone amour vient seance et bonté*, ossia proprio il testo menzionato per due volte nel *De vulgari eloquentia*.

Non solo. Un'altra lirica di Thibaut, *Diex est ensi cum li pelicanz* (RS 273), viene invocata da Barbieri come fonte del passo di *Inferno* XXIII, vv. 58-108, quando Dante incontra nella sesta bolgia gli ipocriti, appesantiti dal manto del loro peccato, ossia una cappa di foggia monastica costituita da piombo pesantissimo ricoperto da una patina d'oro. Il nesso tra i due testi consiste nel fatto che nella sua lirica Thibaut attacca i *papelart*, ossia i falsi devoti e religiosi che hanno sottratto gioia e pace dal mondo e *s'en porteront en enfer le grant (o le grief) fais*<sup>22</sup>. D'altra parte l'appellativo 'buon re Tebaldo' del canto precedente potrebbe ricordare la forma allocutiva usata da un anonimo chierico in un *jeu parti* indirizzato proprio a Thibaut le Chansonnier (RS 1666).

<sup>22</sup> L. Barbieri, «*Cil porteront en enfer li grief fais*». *Il re di Navarra e gli ipocriti danteschi*, in «Rivista di studi danteschi», XIII (2013), pp. 151-168. Per lo studioso, se il Navarrese fosse identificabile con Rutebeuf, si potrebbe riscontrare un altro elemento di continuità tra i due canti dell'*Inferno*, in quanto questi fu uno dei più accaniti fustigatori dell'ipocrisia religiosa, di cui si dà conto nel canto XXIII.

4. L'analisi dei luoghi qui esaminati, consente di confermare che Dante ha avuto conoscenza diretta della lirica oitanica a partire dal suo esilio, che gli consente pur nell'amarezza dell'esperienza, di oltrepassare gli angusti confini della *civitas amplissima Petramala* dietro cui va riconosciuta Firenze (*DVE I vi 2*), e di allargare i suoi orizzonti di vita personale e culturale.

Infatti, mentre va rigettata l'ipotesi di Santangelo che localizzava in Bologna la formazione trobadorica di Dante<sup>23</sup>, poiché certo dovette svilupparla nella sua Firenze ancor prima dell'esilio – tenuto conto che alla Toscana tra la fine del XIII secolo e gli inizi del XIV riconduce il canzoniere provenzale P<sup>24</sup> –, si deve però ammettere che egli può averla ampliata e arricchita tra Bologna e il territorio della Marca che Dante comincia a visitare e frequentare già dalla metà del 1303, quando si reca a Verona presso Bartolomeo della Scala, e tra il 1303 e il 1304 quando ha occasione di visitare Padova, Treviso e fors'anche Venezia<sup>25</sup>.

A Verona e al suo patrimonio librario ci riconducono i prosatori latini menzionati nel *De vulgari eloquentia* II vi 7-8, ossia Tito Livio, Plinio, Frontino, Paolo Orosio e molti altri (e in parte utilizzati anche in altre opere), *quos amica sollicitudo nos visitare invitat*, frase dietro la quale si può cogliere il riferimento dantesco a una visita, o forse più d'una, alla Biblioteca Capitolare di Verona che li possedeva; invece il dialogo filosofico ciceroniano *De finibus bonorum et malorum*, assai raro e che risulta noto solo a Dante e ai preumanisti padovani, sembra indirizzarci verso Padova, ove avevano cominciato a prendere forma le nuove raccolte librarie fra Duecento e Trecento per opera di Lovato Lovati e degli appartenenti alla sua scuola<sup>26</sup>.

<sup>23</sup> Formisano, *Le rime provenzali*, cit., p. 267.

<sup>24</sup> Cfr. G. Noto, «Intavolare». *Tavole di canzonieri romanzi. I. Canzonieri provenzali. 4. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana P (plut. 41.42)*, Modena, Mucchi, 2003, spec. pp. 31-35.

<sup>25</sup> G. Indizio, *Le tappe venete dell'esilio di Dante*, in «Miscellanea Marciana», XIX (2004), pp. 35-64; e poi in Id., *Problemi di biografia dantesca*, Ravenna, Longo, 2013, pp. 93-114; ma anche Tavoni, *Convivio*, cit.

<sup>26</sup> L. Gargan, *Per la biblioteca di Dante*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CLXXXVI (2009), pp. 161-193, pure per la bibliografia pregressa; poi in Id., *Dante, la sua biblioteca e lo studio di Bologna*, Roma-Padova, Antenore, 2014, pp. 3-36.

5. Gli studiosi, pur non facendo alcun riferimento all'epoca e alle circostanze dell'approccio di Dante alla lirica oitanica, si sono però chiesti se egli abbia avuto modo di vedere un canzoniere<sup>27</sup>, e nel caso, incrociando i dati provenienti dalle briciole testuali di cui disponiamo<sup>28</sup>, appartenente a quale famiglia di quelle riconosciute tradizionalmente nell'ancora insuperato lavoro di Schwan<sup>29</sup>.

Eppure, invece di ipotizzare contatti non verificabili, esiste ancora oggi un testimone che può aiutarci a capire dove e che tipo di raccolta di lirica oitanica può essere venuta per le mani dell'Alighieri.

Infatti, il negletto canzoniere francese di Zagabria (sigla Z<sup>a</sup>) ha delle caratteristiche che mostrano significativi punti di contatto con quanto emerso sinora.

Innanzitutto si tratta di una piccola silloge composta da appena 25 testi, scritti a mo' di prosa e privi di notazione musicale – secondo la tradizione italiana dei canzonieri provenzali, molti dei quali esemplati proprio in area veneta – e soprattutto di rubriche attributive. Il numero esiguo dà già l'idea di una scelta operata dal copista o dal suo modello, sulla scorta di fonti un po' più cospicue, di cui certo egli dispose, come attesta il fatto che proprio una lirica di Thibaut de Champagne, *Chanter m'estuet qe ne m'en puis tenir* (RS 1476) sia copiata due volte in 9<sup>a</sup> e in 18<sup>a</sup> posizione e con differenze significative che rinviano a due fonti diverse (l'una in comune con i mss. K X V O R, l'altra con M T Z S)<sup>30</sup>, a conferma di una circolazione se non intensa, certo vivace delle liriche di Thibaut in Italia, fors'anche re-

<sup>27</sup> Così Formisano, *Le rime provenzali*, cit., p. 269.

<sup>28</sup> Barbieri, «*Cil porteront*», cit., pp. 157-158 e nota 22 di p. 158, ritiene possibile trattarsi di un canzoniere affine a R, in cui sarebbe confluita una fonte di C di area lorenese. Invece Viel, «*Ai faux ris*», cit., p. 129 e nota 80, ritiene che Dante abbia avuto per le mani un canzoniere della famiglia K N X V, ove si leggono in successione Thibaut, Gace Brulé e Chatelain de Couci, ma è possibile pure prendere in considerazione C, poiché vi sono stati scambi tra la Lorena e l'Italia del Nord ove sono stati copiati gli unici due testimoni di lirica italiana ancora conservati (quello di Modena e quello di Zagabria).

<sup>29</sup> E. Schwan, *Die altfranzösischen Liederhandschriften, ihr Verhältnis, ihre Entstehung und ihre Bestimmung*, Berlin, Weidmannsche Buchhandlung, 1886.

<sup>30</sup> Sulla giustapposizione di due fonti concorda pure S. Resconi, *Le doppie trascrizioni nei canzonieri francesi: implicazioni ecdotiche e linguistiche*, in *Innovazione linguistica e storia della tradizione. Casi di studio romanzi medievali*, a cura di S. Resconi, D. Battagliola, S. De Santis, Milano-Udine, Mimesis, 2020, pp. 175-196, spec. p. 182.



latrici di qualche *jeu-parti*, come suggerirebbe la testimonianza dantesca<sup>31</sup>. Tale circostanza potrebbe spiegare perché Z<sup>a</sup>, che attesta *Diex est ensi cum li pelicanz*, sia portatrice della *varia lectio grant* rispetto a *grief*, presupposta invece da Barbieri per il passo del canto XXIII dell'*Inferno*.

Il ricorso da parte del copista ad almeno due fonti è certificato dal fatto che è possibile riconoscere all'interno della silloge due gruppi differenti quanto agli autori rappresentati, e soprattutto in relazione alla *varia lectio*. Il primo è costituito da 13 liriche che vanno dalla II alla XIV, in cui il testimone di Zagabria mostra di accordarsi con la sezione francese del canzoniere trobadorico di Modena (sigla H), talora costituendo *recensio* a sé stante in opposizione agli altri manoscritti francesi. Con l'eccezione di due testi anonimi, esse sono ascritte ad autori più antichi e classici, collocabili tra la fine del XII secolo e l'inizio di quello successivo, ossia Hugues de Bregi, Gace Brulé, Chatelain de Coucy e Conon de Bethune, cui si aggiunge anche Chardon de Croisilles, la cui fioritura si pone più avanti, nella prima metà del Duecento e che fu in rapporti con Thibaut de Champagne. Nel gruppo si sono incuneati in successione due frammenti che non rivelano alcun legame con H, ossia un'anonima e frammentaria canzone di crociata *Hai las je cuidoie avoir laisé en France* (RS 227b), solo qui tràdita (si tratta della n. X), e la canzone di Thibaut ripetuta.

Quanto al secondo gruppo si riconoscono 9 liriche, di cui 6 ascritte al Re di Navarra e 3 a Gace Brulé, ma esse non sono riportate in successione, bensì mescolate tra di loro (a Thibaut appartengono infatti le composizioni che vanno dalla XVI alla XVIII e ancora la XX e la XXI, mentre sono di Gace la XIX, la XXII e la XXIII, e la XV andrà attribuita a Jehan de Braine), e per le quali Z<sup>a</sup> si accorda per lo più con la famiglia K N P X V e talora O. Si delinea quindi una piccola sezione tebaldiana, in cui sono rifluiti impropriamente testi di altri poeti tra cui Gace, e tale osservazione si accorda pienamente con l'erronea attribuzione del *De vulgari eloquentia*.

Resta per ultimo da notare che per le liriche XXIV e XXV, rispettivamente attribuibili a Pierre de Molins e a Mahieu le Juif, Z<sup>a</sup> mostra di contaminare il suo secondo modello con altra fonte, ossia quella in comune con

---

<sup>31</sup> Per nuove riflessioni sul codice e su Z<sup>a</sup> in particolare (oltre che sull'attribuzione della lirica XV), cfr. L. Spetia, *I canzonieri dei trovieri copiati in Italia: nuove considerazioni e proposte interpretative*, in *I trovieri e il Veneto. Miscellanea di studi*, a cura di L. Gatti, F. Sangiovanni, «Quaderni di Francigena», 4 (2022), pp. 31-68.

H; mentre per la notissima lirica della prigionia di Riccardo che principia il canzoniere, il copista si è avvalso anche di una fonte cui hanno attinto i manoscritti provenzali esemplati in Italia P S e f copiato in Provenza.

Ma soprattutto, interessa sottolineare che tra i poeti attestati da Z<sup>a</sup> siano riconoscibili alcuni di quelli postulati dagli studiosi, come possibili o probabili fonti della scrittura dantesca.

Infine la localizzazione del manoscritto che contiene il canzoniere, indirizza senza ombra di dubbio verso Padova. Si tratta infatti di un 'codice di collettore', nel quale confluirono per volontà di un singolo, amatore e/o committente e presumibilmente in un arco di tempo ristretto, libretti diversi (ossia 'unità codicologiche'), la cui eterogeneità contenutistica e linguistica (tra francese e latino) ben corrisponde agli interessi culturali dell'ambiente borghese in cui esso è andato costituendosi, poiché a manuali di buon vivere succedono testi di sapore filosofico, ma soprattutto opere di carattere storico, anche in attestazione unica, tra cui un *Chronicon paduanum* che narra secondo un andamento annalistico gli eventi più importanti della città di Padova tra il 1175 e il 1313, e composto a partire dal 1283. Anche la datazione delle opere, da collocare a partire dalla seconda metà del XIII secolo, conferma che esso venne definendosi a ridosso dell'esilio di Dante. Una spia ulteriore della conoscenza del materiale oitanico in relazione a Thibaut de Champagne proprio a Padova potrebbe essere il fatto che Dante nel *De vulgari eloquentia* (I xiv 5) per spiegare la sincope dei participi in *-tus* e dei nomi in *-tas* in padovano menzioni *mercò* e *bonté*, quest'ultima rimante della doppia citazione tebaldiana.

D'altra parte nuove considerazioni, che meritano ulteriori approfondimenti, consentono al momento di rivalutare anche la città di Verona, ove venne allestito almeno il modello di uno dei testi trasmessi dal codice di Zagabria (*Livre d'Enanchet*), come luogo ove potrebbe essere giunto materiale lirico non solo provenzale, ma anche francese.

6. È quindi tra le due città venete, un ambiente ove il francese (anche quello della lirica) godeva di prestigio e suscitava interesse, che Dante ebbe modo di leggere personalmente la lirica d'*oïl* probabilmente proprio negli anni 1303-1304 mentre stava concependo il *De vulgari eloquentia*, in un canzoniere (o più d'uno?) dalla limitata estensione che tramandava almeno

alcune liriche tebaldiane accanto ad altre di autori più o meno importanti (certo il prolifico Gace e il più parco Pierre de Molins, cui sono ascritte solo tre liriche); e secondo il suo ben collaudato sistema, mentre ne ha citate due (in un caso sia pure erroneamente) in quanto pertinenti al suo discorso sul volgare nel trattato latino, ha poi proceduto a una loro rifunzionalizzazione nelle liriche, dalla canzone trilingue alle Rime, e soprattutto ha trasformato i suoi *libri peculiare*s in personaggi della *Commedia*<sup>32</sup>.

La fonte cui Dante attinse doveva certo riportare i nomi dei poeti, altrimenti egli non avrebbe potuto ricavare il nome di *Rex Navarre* per le sue citazioni, e ciò ci conferma che il copista di Z<sup>a</sup> ha operato una scelta precisa nell'eliminare le rubriche attributive, poiché la silloge, posta in fondo a un codice che aveva ben altre pretese come intento costitutivo (tra norme di buon vivere e precetti filosofici, e soprattutto insegnamenti da trarre dalla realtà storica), si presentava come raccoltina d'occasione e forse di ammaestramento, coerentemente con il contenuto dell'intero codice e senza alcuna volontà documentaria, come invece si coglie nella messa a punto dei canzonieri provenzali di tradizione italiana e della stessa sezione francese del Canzoniere di Modena. Piuttosto l'allestitore della piccola silloge ha voluto affiancare a testi di sapore storico come l'iniziale *Ja nus homs pris ne dira sa raison* di Riccardo Cuor di Leone o la canzone di crociata in attestazione unica, anche liriche d'amore e satiriche, come quella di scherno *Par grant franchise me convient chanter* di Mahieu le Juif (la XXV), modellata sulla provenzale *Dona pros e richa* di Albertet de Sisteron, e quelle attribuite a un grande personaggio storico, anch'esso coinvolto con le crociate, ossia Thibaut de Champagne.

La scelta dantesca di citare esplicitamente nel *De vulgari eloquentia* soltanto *incipit* di liriche di Thibaut de Champagne (o a lui ascritte) potrebbe derivare non solo dalla consonanza che egli pare aver trovato nei versi di quello con la propria visione d'amore, ma forse anche dalla posizione prestigiosa dell'autore, se non addirittura da una conoscenza pregressa, sia pure sommaria, del suo operato poetico, se si può ammettere che Guittone conobbe Thibaut.

Se quindi il contatto diretto di Dante con la lirica oitanica va collocato in una fase precisa della sua vicenda storica, allora quando si invoca un influsso della scrittura poetica del *Rex Navarre* anche su altre rime dantesche, come *Lo doloroso amor*, bisogna riconoscere con Viel che si tratti piuttosto

<sup>32</sup> Così riconosce in modo pertinente Gargan, *Per la biblioteca*, cit., p. 183.

di un'eco interdiscorsiva, e non di riferimenti intertestuali, e che la 'linea dolorosa' che caratterizza la scrittura tebaldiana pur riscontrabile in Dante, principia con Guittone<sup>33</sup>.

Quanto al buon re Tebaldo, se è altamente probabile l'identificazione con il poeta d'Oltralpe, ci si può chiedere con Panicara se nell'appellativo *bon* usato da un funambolo della parola come il Navarrese, non si debba cogliere ironia<sup>34</sup>. In effetti all'inizio del canto XXII dell'*Inferno* si assiste alla parodia del grande trovatore Bertran de Born, il cui sirventese *Be-m platz* costituisce l'intertesto trobadorico, con una caduta dal piedistallo del sommo poeta della *Salus* romanza, così esaltato nel *De vulgari eloquentia*, caduta che si manifesterà appieno nel canto XXVIII<sup>35</sup>. Ed allora, forse Dante in un luogo – si è detto – fortemente segnato dalla propria vicenda personale oltreché culturale, potrebbe voler prendere le distanze da un poeta come Thibaut, che nel suo canzoniere d'autore ha tracciato (o finge di tracciare) un percorso diegetico di consonanza con l'amore e quindi di distacco da esso in direzione religiosa, per contrapporre a quegli sé stesso, come vero *auctor*, profondamente e coerentemente convinto della scelta di costruire il poema sacro.

Infine la reinterpretazione dantesca dell'*incipit* autenticamente tebaldiano *De bone amor vient seance et bonté* in *De fin amor si vient sen et bonté* può trovare una spiegazione nella volontà di Dante di accostare la lezione originaria alla propria visione giovanile dell'amore. Infatti, mentre la variante *fine* rispetto a *bone* dell'edizione Wallensköld appare rilevante per individuare la fonte, essendo attestata nei canzonieri M T R Z a<sup>36</sup>, la lezione *sen* non necessariamente va connessa a *science* del ms. R, non solo perché *seance* poteva essere interpretata come *science* per una errata e frettolosa lettura, ma soprattutto perché se così fosse non si comprende la ragione per cui Dante avrebbe modificato *science* in *sen*, introducendo peraltro l'avverbio *si* ai fini del recupero della misura del verso. Infatti l'*incipit* della lirica di Thibaut è stato più volte accostato ai primi due versi del sonetto

<sup>33</sup> Viel, *Fonti galloromanze*, cit., pp. 126-134.

<sup>34</sup> V. Panicara, *Canto XXII*, in *Lecturae Dantis Turicensis*, a cura di G. Güntert, M. Picone, 3 voll., Firenze, Franco Cesati, 2000-2002, I. *Inferno*, 2000, pp. 305-319, spec. p. 314.

<sup>35</sup> Picone, *La carriera*, cit., pp. 83-84.

<sup>36</sup> Formisano, *Le rime provenzali*, cit., p. 335.

dantesco *Amor e 'l cor gentil sono una cosa / si come il saggio in suo dittare pone*, che rappresenta una risposta al testo guinizzelliano *Al cor gentile reimpara sempre Amore*<sup>37</sup>, il cui *incipit* e i successivi vv. 3-4 seguono la citazione della lirica di Thibaut nel *De vulgari eloquentia*, rispettivamente II v 4 e I ix 2. Così mentre Guinizzelli associa amore a cuore gentile, Dante ne fa una cosa sola, e in onore del padre e maestro (*Purgatorio* XXVI) aggiunge anche la saggezza<sup>38</sup>. Dante allora potrebbe aver voluto consapevolmente sostituire a *seance* che significa 'cortesia' il vocabolo *sen* senz'altro comprensibile in riferimento alla saggezza e più consono a quanto egli aveva scritto.

Se quindi lo studio del canzoniere di Zagabria ci fornisce elementi importanti per la ricostruzione della biblioteca di Dante, essa al tempo stesso e reciprocamente può aiutarci a chiarire le modalità di definizione di Z<sup>a</sup>, così come l'indagine sulla canzone trilingue può aiutarci a comprendere e storicamente collocare la tendenza rilevabile in alcune liriche di Z<sup>a</sup> alla provenzalizzazione con un'interferenza del volgare, perché tale tendenza potrebbe agevolmente essere ricondotta a quell'humus particolare proprio alla Marca, già rilevata.

---

<sup>37</sup> Su tutti M. Santagata, *Introduzione*, in Dante Alighieri, *Opere*, dir. M. Santagata, I. *Rime*, cit., pp. XI-CXXXII, spec. p. LXXXIV.

<sup>38</sup> Pirovano, *Vita Nuova*, cit., pp. 172-174.