SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA

FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA
DIPARTIMENTO DI STUDI GRECO-LATINI, ITALIANI, SCENICO-MUSICALI

DOTTORATO DI RICERCA IN ITALIANISTICA

Ciclo XXVIII

Coordinatrice: Prof.ssa Beatrice Alfonzetti

Settore Scientifico disciplinare: L-FIL-LET/10

Monte Andrea da Firenze, il secondo Duecento poetico fiorentino e il suo universo culturale

Tutor: Prof. Renzo Bragantini

Candidata:
Dott.ssa Maria Rita Traina

Cotutor: Prof. Emilio Russo

A.A. 2012-2015

INDICE

Introduzione p. 6

CAPITOLO I. *Per un profilo ragionato di Monte Andrea e dei suoi corrispondenti* p. 11

1. Ipotesi Biografiche p. 11
   1.1. Dai versi e dalla loro tradizione p. 11
      1.1.1. La tradizione delle rime: le rubriche p. 14
      1.1.2. Le rime politiche: ostentato filocarlismo p. 16
         1.1.2.1. La prima tenzone con un anonimo p. 22
         1.1.2.2. La seconda tenzone con Schiatta Pallavillani p. 32
         1.1.2.3. Le sette teste del dragone p. 35
         1.1.2.4. Il sonetto doppio *I baron' de la Magna* p. 40
         1.1.2.5. *Der 'Sonettkampf'* p. 42
         1.1.2.6. Conclusioni p. 66

   1.2. Apporti documentari e ipotesi d'identificazione p. 69
      1.2.1. Monte Andrea di Ugo Medici p. 71
      1.2.2. La matricola del 1259 p. 73
      1.2.3. Documenti bolognesi: Monteandrea de Florentia p. 75
         1.2.3.1. Relazioni guelfe p. 80
      1.2.4. Un esilio non provato p. 86
      1.2.5. Banchiere fallito? p. 91
         1.2.5.1. Dai reperti documentarî p. 91
         1.2.5.2. Le canzoni 'socio-economiche' p. 96
         1.2.5.3. La lettera III di Guittone p. 124
         1.2.5.4. La consolatoria di Finfo p. 132
         1.2.5.5. Conclusioni p. 140

   1.3. I corrispondenti p. 145
      1.3.1. Chiaro Davanzati p. 148
      1.3.2. Schiatta di messer Albizzo Pallavillani p. 167
      1.3.3. Puccio Bellondi p. 170
      1.3.4. Ser Beroardo notaio o ser Guglielmo Beroardi? p. 179
      1.3.5. Ser Cione notaio ovvero Ser Uguiccione di Ballione p. 181
      1.3.6. Federico Gualterotti p. 189
      1.3.7. Lambertuccio Frescobaldi p. 193
      1.3.8. Pallamidesse di Bellindote p. 198
      1.3.9. Finfo del Buono p. 211
      1.3.10. Maestro Rinuccino p. 215
      1.3.11. Lapo del Rosso p. 225
      1.3.12. Guido Orlandi p. 225
      1.3.13. Terino da Castelfiorentino p. 229
      1.3.14. Ser Monaldo da Sofena p. 237
      1.3.15. Guittone d'Arezzo p. 239
      1.3.16. Meo Abbracciavacca p. 245
      1.3.17. Paolo Zoppo da Bologna p. 248
      1.3.18. Tomaso da Faenza p. 258
   1.4. Conclusioni p. 264

APPENDICE AL CAPITOLO I. *Tabella cronologica essenziale* p. 273

CAPITOLO II *Monte Andrea da Firenze e il Vat. Lat. 3793* p. 287

2. Un poeta e un canzoniere p. 287
2.1. Premessa minima sulla filologia materiale in Italia p. 288
2.2. Controcorrente. Rilievi sulla materialità del codice in assenza di edizione critica p. 298
2.3. Il Vaticano nella sua materialità p. 304
2.3.1. Cenni codicologici e paleografici: la scrittura p. 304
2.3.2. Il fascicolo p. 311
2.3.3. Difficili razionalizzazioni: le rubriche p. 318
2.3.3.1. Riduzione di rubrica e rubrica documentaria p. 320
2.3.3.2. 'Errori' in rubrica p. 326
2.3.3.3. Bipartizione *vs* tripartizione p. 343
2.3.3.4. Le abbreviazioni e la rubrica 'mō' p. 349
2.3.3.5. Rubriche. Conclusioni p. 355
2.4. Percorsi p. 355

CAPITOLO III. *Affondi testuali. Appendice al capitolo II* p. 359

3.1 Il libro e il messo: la tenzone tra Monte Andrea e Terino da Castelfiorentino p. 359
3.2 I sonetti del fascicolo XXI p. 366
3.3 I sonetti dialogati tra Madonna e Messere p. 408
3.4 La tenzone fittizia con Ser Cione p. 417
3.5 La tenzone fittizia tra Monte e Madonna p. 425
3.6 Collaborazione sulla pagina o agone teatrale? La corrispondenza politica tra Monte e Schiatta di Messer Albizzo Pallavillani p. 433
3.7 Il sonetto politico di Cione e il sonetto dialogato di Monte p. 446
3.8 Amore e nobiltà p. 453

BIBLIOGRAFIA p. 459

INDICE DEI NOMI p. 504

Introduzione

Quando si è scelto di dedicare una monografia a Monte Andrea da Firenze si partiva da alcune premesse, nella consapevolezza che fosse necessario valutare nello specifico un rimatore che nel panorama duecentesco risulta eccezionale sotto molti punti di vista.

Il primo motivo di interesse è relativo al campo tecnico-formale: nel *corpus* di Monte Andrea si incontrano numerosi casi di criticità metrica – soprattutto relativa alle eccedenze sillabiche in cesura – mentre, a livello di generi e sottogeneri, si assiste all'esplorazione di un ventaglio quantitativamente e qualitativamente ampio di possibilità, molte delle quali non godono di altre attestazioni, non solo nel panorama duecentesco, ma, *mutatis muntandis*, nel panorama poetico italiano *tout court*. Non ultimi, il realismo espressivo e l'oltranza lessicale che permeano le sue poesie permettono interessanti affondi nella questione del comico nella letteratura delle Origini, problema spinoso quant'altri mai, se si considera che il codice poetico duecentesco, così come trasmesso dai tre codici principali – V (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 3793), P (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Banco Rari 217 [già Palatino 418]), L (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Redi 9) – non sempre mostra tratti di limpida demarcazione. Il suo legame privilegiato con V, espresso in termini codicologici ed in termini contenutistici, è poi degno di inserirsi in un'indagine specifica che si faccia carico delle acquisizioni più recenti della filologia materiale, aprendo un primo spiraglio sulla questione storiografica.

Secondariamente, il *corpus* poetico di Monte Andrea presenta caratteri spiccati di originalità quanto al suo contenuto. Il fiorentino, infatti, affronta in maniera innovativa un tema che, quando diventa oggetto di poesia, si presta in genere a interpretazioni religiosamente orientate o moralmente finalizzate: questo tema è quello del denaro, affrontato da Monte nell'ottica di un materialismo disincantato, violentemente oppositivo, che non trova pari nel panorama duecentesco italiano. Considerando, da un lato, che nella seconda metà del secolo XIII a Firenze inizia a capitalizzarsi il bene mobile e che sulla base di questa capitalizzazione si faranno le fortune di un'intera classe dirigente; dall'altro, che Monte Andrea, con le sue lucide analisi, si pone agli antipodi di quasi tutti i suoi corrispondenti e si ritaglia, dentro la società comunale che deve iniziare a gestire il

problema etico della potenza del fiorino, una voce propria, si capirà quanto determinante si rivela lo studio di queste liriche.

Non solo: il *corpus* di Monte racchiude diverse tenzoni politiche la cui dominante ossessiva, a fronte dell'estrema arditezza formale che le caratterizza, è un'ostentata e perenne dichiarazione di potenza di Carlo d'Angiò, nemico della parte imperiale almeno dalla fine degli anni '50 del Duecento al 1285, anno in cui muore. I versi di Monte, fedele a se stesso fin quasi alla monotonia, assumono per questo i tratti della propaganda.

È forse il solo tema amoroso quello che permette di allineare Monte ai poeti a lui coevi: qui si sperimentano generi più vicino al popolare, come il sonetto dialogato fittizio tra madonna e messere mentre si registrano numerosi esempi di descrizione della donna angelicata in cui l'eco di Giacomo da Lentini pare stemperarsi leggermente in un incipiente guinizzellismo, anzi, una sorta di protostilnovismo. Forse non casuale, visto che Monte è attestato con continuità a Bologna proprio negli anni del magistero del primo Guido.

Il terzo punto parte dalla constatazione dell'evidente propensione alla discussione che permea la poesia di Monte Andrea, manifestata tanto dai congedi delle canzoni, spesso rivolte a un destinatario storicamente determinato, e da un numero notevole di testi di corrispondenza; posto l'interesse civile – in senso ampio – mostrato dalle sue poesie, che affrontano temi attuali in una realtà (quella successiva al 1250) che vede di fatto cambiare i connotati peculiari della classe egemone dentro il comune, dove i nuovi nobili arricchiti sostituiscono i vecchi a suon di fiorini; posta, poi, la possibilità di indagare dentro le poesie dei numerosi corrispondenti le impalcature di un gruppo letterario che condivideva le risorse retoriche così come le esigenze culturali, la monografia voleva aprirsi al problema storiografico relativo ai poeti predanteschi, dalla specola di un rimatore secondario, sì, ma solo posteriormente alla sistemazione storiografica del *De Vulgari eloquentia* (dove di Monte, come di molti poeti di V, si tace).

Due ragioni hanno poi portato a ridimensionare, ovvero a spostare su altri binari, il fulcro del lavoro. La prima è di carattere esterno e non deve valere come un'*excusatio non petita*, quanto piuttosto come il sintomo di un fenomeno di più ampia portata: nel momento in cui si è iniziato questo lavoro sono stati infatti avanzati ben due progetti di dottorato il cui obiettivo era l'allestimento dell'edizione critica delle rime di Monte Andrea da Firenze, a conferma – oltre che delle attuali tendenze accademiche nel campo della medievistica, quasi del tutto monopolizzate dalle edizioni critiche – di un serio bisogno di attingere a quelle poesie in una forma rinnovata che prendesse nota tanto delle acquisizioni più recenti sulla tradizione, quanto della necessità di corredare il testo di un

poeta in sé difficile di un commento più agevole.[1] Il problema strettamente ecdotico, e di conseguenza quello metrico, si rivelano così dipendenti da questa nuove edizione, di cui s'iniziano ad apprezzare già i risultati.[2]

Restano fuori dal lavoro filologico e, parzialmente, da quello interpretativo, tutte le questioni relative alla cerchia montiana, al suo dialogo con le poetiche coeve, al suo peso dentro la storia materiale della tradizione. A questo, perciò, ci si è qui dedicati e proprio da questo dipende l'altra importante deviazione dai progetti iniziali. Per costruire un universo culturale non si può prescindere dai dati storici; ma i dati storici e biografici relativi ai poeti duecenteschi, tranne alcuni e recentissimi episodi che si ricorderanno nel corso del lavoro, sono praticamente bloccati ai lavori della Scuola storica. Per rendere veramente funzionale e dinamico un quadro che è complesso per costituzione, ma anche per costituzione fortemente implicato con la letteratura, è a quei dati che si è voluto ritornare, per precisarli, integrarli, contestualizzarli alla luce dei più recenti avanzamenti delle discipline storiche e storico-letterarie. È per questa ragione che lunghissimo primo capitolo si occupa di fornire l'analisi minuziosa del resoconto biografico montiano per poi applicare lo stesso metodo, con diverso grado di profondità, ai suoi corrispondenti.

Quello che ne viene fuori è doppiamente significativo: da un lato perché riempie un vuoto effettivo degli studi sui poeti duecenteschi, dall'altro perché mostra le possibilità di un lavoro futuro applicabile a tutti i rimatori relativi a quel periodo. Si pensa, insomma, di aver fornito un punto di partenza utile per l'analisi sociologica dei rimatori che si ritrovano dentro i canzonieri delle origini. Si è cercato a questo proposito di far dialogare il più possibile il dato letterario con quello storico.

---

[1] I progetti a cui si fa riferimento sono, in ordine meramente cronologico, quello della dott.ssa Maria Selene Vatteroni, presentato per il Corso di Perfezionamento in Lettere e Filosofia della Scuola Normale Superiore, a.a. 2012-2015 (progetto che è poi stato abbandonato per l'edizione delle rime di Ventura Monaci), e quello del dott. Michele Piciocco dell'Università di Bologna (dottorato in 'Culture letterarie, filologiche e storiche', XXIX ciclo), l'anno seguente, che si era già occupato di Monte Andrea nella sua tesi specialistica. La coincidenza di questi progetti, presentati a distanza di un anno l'uno dall'altro, diventa per lo meno paradigmatica della popolarità che viene attribuita nelle università italiane, e soprattutto tra i dottorati, all'allestimento di un'edizione, in seguito «credenziale migliore per meritare il titolo e la cattedra di "filologo"» (CHERCHI 2012: 138).

[2] PICIOCCO 2013. Avrò modo di ricordare il gentile collega più volte nel corso di questa disamina. In linea di massima, per indole o per rigore soggettivo, considero imprescindibile la collaborazione tra studiosi che condividono lo stesso oggetto di ricerca, indipendentemente dalle affiliazioni accademiche di riferimento: mi sento perciò di ringraziare il collega per la sua disponibilità. L'edizione corrente (MINETTI 1979) ha francamente bisogno di essere sostituita da un lavoro che risulti per lo meno più leggibile: in una sorta di gara ermetica, giocata sul terreno dell'edizione, tra il poeta e il suo editore e commentatore è quest'ultimo che pare tagliare il traguardo vittorioso, mentre il vero sconfitto risulta essere il lettore, nonché lo stesso Monte, reso più difficile di quello che già è dalle scelte editoriali.

Secondariamente, si è di nuovo ritornati sul rapporto tra Monte e il canzoniere che quasi in esclusiva ne trasmette le liriche, in modo da contestualizzare ulteriormente un legame che, su più piani, sembra ormai innegabile. Soprattutto considerando che V è un manoscritto uscito fuori da un contesto culturale apparentabile a quello in cui si trovarono ad agire i poeti più tardi lì contenuti: tra notariato e ambiente della mercatura si colloca uno dei manufatti più intriganti che la tradizione italiana conserva.

Infine, a scopo esemplificativo delle teorie espresse, si è dedicata l'ultima parte del lavoro a fornire una selezione brevemente commentata – qualora il commento non fosse già stato affrontato nelle lunghe disamine precedenti – della poesia di Monte Andrea da Firenze.

CAPITOLO I

Per un profilo ragionato di Monte e dei suoi corrispondenti

1. Ipotesi biografiche

Non diversamente che per molti dei poeti tràditi dai canzonieri delle Origini V, P, L, la ricostruzione della biografia di Monte Andrea, rimatore fiorentino il cui *corpus* poetico trova completa attestazione nel primo di questi codici,[1] è carente delle informazioni necessarie a fornire un quadro soddisfacente.

Il primo ostacolo a un'approfondita analisi riguarda innanzitutto la scarsezza dei dati desumibili dalle rubriche che, nei manoscritti, accompagnano le poesie del rimatore (§ 1.1.1). Appurato, attraverso un'esegesi dei testi di argomento politico, che Monte Andrea da Firenze ostenti ripetutamente un atteggiamento filo-angioino in linea di principio coincidente con il suo reale credo (§ 1.1.2), resta da vagliare la compatibilità tra i pochi dati ricavabili dal *corpus* e le opzioni che è possibile desumere dai reperti documentari estranei alla storia della tradizione delle liriche (§ 1.2). Va inoltre ponderata l'opportunità di considerarlo un banchiere a un certo punto vittima in prima persona di una crisi economica: se una perdita pecuniaria reale pare ipotizzabile sulla base delle parole che gli sono rivolti dai sodali (oltre che, ma più limitatamente, dalle proprie dichiarazioni liriche), l'idea che fosse un banchiere non è supportata da indizi concreti (§ 1.3). A contribuire alla ricostruzione della biografia del poeta e dell'universo culturale in cui si muoveva sono quei rapporti attestati coi rimatori che, esponenti minori o pressoché sconosciuti nel panorama della letteratura italiana delle Origini, oltre ad aver tenzonato con il fiorentino, hanno lasciato qualche traccia della loro vicenda storica (§ 1.4).

1.1. Dai versi e dalla loro tradizione

Ciò che siamo in grado di dire di un rimatore, quando sia così lontano nel tempo da aver svolto la sua attività poetica nella metà del XIII sec. e considerando che non si tratta di un letterato di professione, è naturalmente poco. La causa è da ricercare in una serie di ostacoli più o meno evidenti. Una prima difficoltà alla ricognizione biografica di un poeta medievale è sicuramente costituita dall'imprecisione onomastica che spesso si riscontra nelle rubriche attributive dei manoscritti che trasmettono le liriche (primo livello

[1] Per un quadro della situazione testuale relativa ai testi montiani basti per ora il rinvio a MINETTI 1979: 9-10. Si vedano anche le recenti osservazioni di PICIOCCO 2013.

di informazione che abbiamo sui rimatori, di tipo paratestuale) e che può andare dalla semplice variazione grafica per adattamento a un diverso sistema linguistico fino all'errore di copia vero e proprio (altra questione è il più complicato caso di totale disaccordo del testimoniale nell'attestazione in rubrica).

Questa prima imprecisione è poi destinata a sommarsi all'altrettanto poco netta determinazione onomastica dei personaggi registrati nei documenti d'archivio e ipoteticamente identificabili coi poeti di cui abbiamo contezza attraverso la tradizione delle liriche. In questo frangente, non inusuali sono i casi di omonimia: anche a voler sommare le informazioni ricavabili dai due diversi tipi di fonti testé elencati, la citazione di un nome per esteso – caso fortunato è quello del corrispondente di Monte, Schiatta di Messer Albizzo Pallavillani (§ 1.3.2) – è comunque merce rarissima. Monte Andrea e gran parte dei suoi corrispondenti rientrano perfettamente nella casistica appena accennata, anche perché la maggior parte delle loro liriche sono trasmesse da un solo codice, che tende a ridurre le informazioni in rubrica quando si tratta di poeti facilmente riconoscibili o vicini (§ 2.3.3).

A questo primo livello d'informazione si affianca ciò che si può dedurre dai versi stessi, conseguente alla mera lettura. Avremo, in questa prospettiva, la possibilità di ricavare informazioni precise quando l'inequivocabile riferimento a un fatto storico distinguibile ci permetterà di circoscrivere il discorso poetico entro determinati intervalli temporali, senza contare che può darsi il caso, affatto raro ma non del tutto assente nella nostra poesia delle Origini, in cui la data viene addirittura esplicitata nel corpo del testo.[2] Le informazioni diventeranno sempre meno precise – e perciò non completamente fededegne – man mano che l'oggettività o la documentabilità dei fatti riportati diminuisca e man mano che l'opacità della lettera, conseguente o meno al mascheramento retorico, s'infittisca. Inutile dire che quest'ultimo caso, in linea generale ma con le classiche eccezioni a confermare la regola, diventa tanto più diffuso quanto più personale e

[2] In qualche modo rientra in questa casistica il Cecco Angiolieri di *I' ho tutte le cose ch'io non voglio* 9-14, che confeziona il paradosso iperbolico arrivando a precisare il momento del suo bacio con Becchina: «Ché le stelle del cielo non son tante, / ancora ch'io torrei esser digiuno, / quanti baci li die' in un istante / in me' la bocca, ed altro omo nessuno: / e *fu di giugno il venti dì l'intante, / anni mille dugento nonantuno*». Escludendo le rubricature che accompagnano gli epicedî, testi la cui determinazione cronologica – ma non necessariamente il reale pensiero dell'autore, poiché «il *planh* è fra i generi letterari più sospetti per lo storico, come quello che forse più di tutti indulge all'uso del topos» (BARBERO 1981-82: 187) – diventa ovvia una volta che si stabilisca di chi si sta piangendo la morte, vi sono casi (quasi unici invero), in cui si incontrano precisazioni *ad diem*, come nella rubrica che V² (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vaticano Latino 3214) accompagna la corrispondenza tra Guido Orlandi e Guglielmo de' Romitani, il cui tema è l'entrata di Carlo di Valois a Firenze nel settembre del 1301 (GIUNTA 2002b: 20-21).

soggettiva si fa l'informazione che vogliamo carpire al testo. Questo secondo livello d'informazione, che risente di tutti i problemi ancora irrisolti rispetto all'interpretazione dei testi medievali in relazione al concetto di 'autobiografia', può talvolta diventare fuorviante in sede di ricostruzione biografica, come si vedrà nel corso di questa disamina. Sarà però un metodo che merita meno un aprioristico rifiuto che un ragionato ridimensionamento.

C'è infine un terzo livello d'informazione, anch'esso alquanto strettamente connesso con le implicazioni derivate dall'esegesi, che è costituito da ciò che gli altri dicono di un poeta. Si dà il caso che questo avvenga di norma nelle corrispondenze, siano esse in versi (la maggior parte) o siano in prosa.

Nella ricostruzione della biografia di Monte Andrea che, per certi aspetti, costituisce un caso emblematico delle difficoltà che un metodo di lavoro applicato a un'epoca ha potuto incontrare, mentre per altri rivela non indifferenti disattenzioni della critica per le ricerche che esulano dalla mera interpretazione del fatto prettamente letterario, i tre livelli (e i loro differenziati gradi di affidabilità) sono spesso stati confusi o non attentamente vagliati, soprattutto in relazione al quarto, e più importante, dei livelli con cui gli altri devono armonicamente colloquiare: il livello del dato documentario e storico nella sua contestualizzazione.[3]

I primi due livelli di lettura saranno l'oggetto del presente paragrafo, almeno relativamente alla questione onomastica e alla questione dell'appartenenza politica di Monte Andrea da Firenze, sebbene quelli appena accennati non siano i soli elementi estratti dall'opera del poeta e trasferiti nella sua biografia. Altri sono derivati dalla lettura biografica – applicata solo a certe porzioni del suo canzoniere secondo un criterio selettivo non completamente giustificato – delle sue rime, come l'ipotesi che egli, banchiere o

[3] Sulla necessità di integrare il dato storico e documentario nelle ricostruzioni storiografiche sono ancora validissime le parole di Capovilla, che si augurava l'incremento «di ricerche così sostanziali e proficue, le quali giungono dopo decenni di silenzio sulle biografie degli autori duecenteschi […], rivolgendo maggiore attenzione alla materia strettamente biografica e incrociando tali dati con altri, ricavabili dalla produzione letteraria» (CAPOVILLA 2009: 32). Questa prospettiva è sicuramente quella adottata nel presente lavoro, così come si condivide la necessità di rifarsi allo studio di WERDER 1918, almeno per l'acribia metodologica e a quello di MARGUERON 1966. Nel ben più illustre caso dantesco ormai da qualche anno si sta procedendo a una revisione del *Corpus Diplomatico Dantesco*, sotto la guida di Teresa De Robertis e dello storico Giuliano Milani, che hanno fatto il punto sulle nuove acquisizioni lo scorso 28 settembre al congresso organizzato dal Centro Pio Rajna '*Dante tra il settecentocinquantenario della nascita (2015) e il settecentenario della morte (2021)'*. Milani, insieme ad Antonio Montefusco, ha organizzato due convegni sull'argomento presso i locali della Sapienza (rispettivamente il 20-21 settembre 2013 e il 18-20 settembre 2014); del primo sono già disponibili gli atti (MILANI-MONTEFUSCO 2013).

cambiatore, abbia subìto una bancarotta di cui continuamente si lamenta nei suoi versi (§ 1.2.5.2). Ma procediamo per gradi.

1.1.1. La tradizione delle rime: le rubriche

Per V il rimatore è, semplicemente, Monte, senza alcuna altra specificazione. La realizzazione grafica del nome nel codice è quasi sempre risolta attraverso abbreviazioni che si alternano indifferentemente,[4] tranne in un caso: *Donna, di voi si rancura* (V 303),[5] dove il nome è scritto per esteso e accompagnato dalla postilla del Colocci «*andrea da firenze nello reale. 31*».[6] L'eccezione all'uso dell'abbreviazione si spiega in questo caso con il cambio di fonte che soggiace alla trascrizione dei testi nel fasc. XIV, dove si trova V 303 e dove ritornano, prima che la seconda mano inserisca i testi di Panuccio, componimenti di autori già previamente (e ordinatamente) sistemati nei vari fascicoli.

Delle forme abbreviate presenti nel codice fornisce una trascrizione grafica Minetti:[7] 'Mo(*nte*)'/ 'Mo' sono forme che precedono tutte le rime; in un caso si ha 'Mon(*te*)' (*Ora è nel campo entrato tal campione,* [V 286]); in un altro (*Di svariato colore, porto vesta* [V 692]) 'Moi', da ricorreggere 'Mo<*i*>[*nte*].[8] Tale sistematica applicazione dell'abbreviazione nel manoscritto ha condotto all'ipotesi, sostenibile attraverso l'apporto di altri rilievi, che V sia un codice molto vicino al rimatore, anche per quanto concerne la cultura letteraria riflessa al suo interno (§ 2.3.3.4).[9]

Nel fascicolo XI di L,[10] alle cc. 84rA-87rA sono trascritte in sequenza le canzoni di Monte conservate dal codice. In particolare, seguendo l'ordine di L: *Ahi, Deo merzé, che fia di me, Amore* (V 278, L 80), *Ahi, misero tapino, ora scoperchio* (V 283, L 81), *Ahi, doloroso lasso,*

---

[4] Sul sistema di abbreviazioni di V1, non sempre chiaro, vd. § 2.3.3.4.

[5] Si citeranno i componimenti di Monte Andrea secondo l'edzione di MINETTI 1979 segnando tra parentesi il numero occupato in V e, quando presenti nel canzoniere, in L (ad eccezione, ovviamente, della corrispondenza con Meo Abbracciavacca, conservata solo nell'ultimo codice). Poiché sulla nuova edizione si sta lavorando contestualmente al presente lavoro – è infatti oggetto di ricerca del dottorando Michele Piciocco dell'Università di Bologna, XXIX ciclo, che prosegue un lavoro già iniziato nella tesi specialistica – eventuali raffronti col testo critico *in fieri* potranno avvenire solamente a posteriori. Avrò più volte occasione di ricordare Piciocco nella presente disamina, ma nel frattempo i primi frutti del suo lavoro si possono apprezzare nell'edizione di *Ahi, Deo merzé che fia di me, Amore* e *Ahi, doloroso lasso, più non posso*, che da lì verranno citate (PICIOCCO 2013).

[6] Per uno studio essenziale delle postille del Colocci a V, del loro rapporto con V4 (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vaticano Latino 4823) e soprattutto con il *Libro reale* – codice perduto più vicino a L che a V – con cui lo studioso collazionò la sua raccolta, il rinvio d'obbligo è a BOLOGNA 2001 (in relazione al passo in questione si vedano le pp. 117, 123 e 149).

[7] MINETTI 1979: 9. Ma è possibile ricorrere in ogni caso alla riproduzione fotografica di V e di L in LEONARDI 2001 e all'edizione semidiplomatica delle *CLPIO*.

[8] Vd. *CLPIO* V 692.

[9] ANTONELLI² 2001: 13-14; STEINBERG 2007: 125-134 e, qui, § 2.4.

[10] Sezione da ascrivere alla mano pisana La², secondo l'ultima analisi di ZAMPONI 2001 (in part. p. 240).

più non posso (V 281, L 82), insieme alla risposta di Tomaso da Faenza, *Amoroso voler m'ave commosso* (V 282 L 83),[11] *Tanto m'abonda matera, di soperchio* (V 287, L 84). A chiudere la sequenza è *A San Giovanni, a Monte, mia canzone* (V 285, L 85), per V risposta di Chiaro Davanzati alla montiana *Più soferir non posso ch'io non dica* (V 284), assente da L così come *Or è nel campo entrato tal campione*, canzone di Monte Andrea che a sua volta replica ad *A San Giovanni, a Monte* (V 286). Solo la rubrica della prima canzone, perché è implicito che dello stesso Monte si tratta nelle canzoni che seguono, specifica l'origine geografica del poeta ('Mo(n)te andrea da Fiorensa') ed allo stesso modo la specifica la rubrica che precede *Si come ciascun om può sa figura* (V 768, L 352), che recita 'Mo(n)te Andrea (da Firense).[12] L trasmette pure la risposta di Chiaro Davanzati a quest'ultimo sonetto *Come 'l fantin, ca ne lo speglio smira* (V 769- L 353) e lo scambio con Meo, si suppone Abbracciavacca (L 313-L 314), unico assente in V.

Se C^1 (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Chigiano L. VIII. 305) informa che l'autore di *Ahi doloroso lasso, più non posso* (V 281, L 82) – unico testo tràdito dal codice – è 'S(er) Montuccio fiorentini',[13] T (Milano, Biblioteca Trivulziana, 1058), che ne «condivide la contenenza»,[14] la rivolge in '*Meser montucio fiorentini*', mentre Na (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, II. III. 492) e le carte rifilate[15] in cui trasmette i frammenti montiani non presentano alcuna rubrica che possa inserirsi in questa rapida panoramica.

Ora, se, a detta di Minetti, è impossibile dimostrare la dipendenza di T^1 da C^1, va anche notato che, tra le due testimonianze, risulta «minimo (e solo deterioriativo) lo scarto

---

[11] Accompagnata in rubrica dalla specificazione 'rintronico'. *Ahi misero tapino*, che per V è la terza battuta della tenzone, è perciò in L anteposta sia a *Ahi doloroso lasso più non posso*, che ad *Amoroso voler m'ave commosso*, risposta di Tomaso (si veda la discussione testuale in SANGIOVANNI 2016: 67).

[12] L'inchiostro e la scrittura differiscono leggermente nell'aggiunta della specificazione geografica rispetto alla mano che trascrive il sonetto e il nome del poeta, 'Mo(n)te'.

[13] L'utilizzo del 'ser' non necessariamente implica che questo *Montuccio* (da dover distinguere perciò rispetto a Monte Andrea) sia stato un notaio o un giurista (BERISSO 2012a, ma, quasi un secolo prima già WERDER 1918: 204 n. 4), come ancora affermava MARGUERON 1966: 240 n.209. Guittone d'Arezzo o il Cino di *Messer, lo mal che ne la mente siede*, potevano infatti rivolgersi a Onesto da Bologna († 1301-1303) con questo titolo, anche se sappiamo che il rimatore bolognese non ricoprì mai una carica di notariato o di avvocatura (conferme in tal senso provengono da ANTONELLI[1] 2007a ed ANTONELLI[1] 2007b). In entrambi i casi succitati non si può neppure giustificare l'utilizzo di *ser* o *messere* con l'eventuale flessibilità legata alle convenzioni poetiche (nella fattispecie declinate rispettivamente dall'aretino e dal pistoiese, in entrambi i casi in versi di corrispondenza). Gli stessi documenti pratici non sono del resto esenti da tale oscillazione, come dimostra il fatto che i Memoriali bolognesi, assunti come fonte primaria per l'identificazione di Monte Andrea, non sono sempre precisi in tal senso e possono arrivare ad indicare un personaggio ora come *dominus* ora senza l'appellativo anche a pochi documenti di distanza.

[14] MINETTI 1979: 10.

[15] Quattro sono le carte complessive membranacee che contengono liriche guittoniane e montiane (cc. 3r-6v), tagliate perché probabilmente utilizzate come fogli di guardia. La prima descrizione del manoscritto e la trascrizione diplomatica di questi fogli si possono leggere in ROSTAGNO 1895 (in part. pp. 147-150), ma per le questioni che qui ci riguardano i rimandi essenziali sono a MINETTI 1979: 9, BRUNETTI 2000: 271-272 e STEINBERG 2007: 138-144).

della lezione»:[16] è perciò possibile che la solidarietà della rubrica tra i due testimoni sia dipendente da una filiazione nella tradizione, anche se non diretta. Per quanto riguarda la discrepanza in rubrica tra i testimoni più alti, l'analisi dell'ultimo editore di *Ahi doloroso lasso* (V 281, L 82) conferma l'opposizione stemmatica tra V-C[1] da un lato ed L dall'altro, supponendo però che «tra Ch e l'antigrafo condiviso con V debba collocarsi un ulteriore intermediario, assai scorretto».[17] Possibile perciò che la rubrica col vezzeggiativo, del resto minoritaria, si sia insinuata solo a un certo punto della tradizione, proprio all'altezza di quest'intermediario. Il vezzeggiativo compare nel sonetto di Guittone a Monte *A te, Montuccio, ed agli altri il cui nomo* (V 776) e in un'aggiunta di mano colocciana a *Tener volete del dragon manera* (V 801) in V[4], nella cui rubrica si specifica che il testo è scritto da Puccio Bellondi "*ad montuccio*".[18]

Con l'edizione a stampa del Valeriani, a inizio XIX secolo, vengono riprodotti, ma in diversa consecuzione rispetto al manoscritto, i testi di L attribuiti a 'Monte Andrea da Firenze' e, con essi, la rubricatura più ampia.[19]

1.1.2. Le rime politiche: ostentato filocarlismo

Poiché il compito dello storico della letteratura è innanzitutto lo studio del testo, la questione della definizione biografica di autori di cui non si conosce l'identità s'incastra in maniera indissolubile con una presa di posizione, rispetto ai testi stessi, che richiede di discernere con il più alto grado possibile di cauta precisione il *modo* in cui le poesie vanno lette. E con modo va inteso, fondamentalmente, il peso da dare alla realtà biografica dietro rime in cui il tasso di retoricità e fissità formale è alto, ma è pur sempre l'unico schermo attraverso il quale è lecito esprimersi letterariamente. Per le ricognizioni sui poeti due e trecenteschi – basti pensare al caso più noto di questi anni: Guittone d'Arezzo[20] – il testo poetico spesso diventa una testimonianza da cui trarre notizie oggettive,[21] sebbene

---

16 MINETTI 1979: 10.
17 PICIOCCO 2013: 105 (ma vedi pp. 104-105)
18 MINETTI 1979: 225.
19 VALERIANI 1816: II 24.
20 Un essenziale rimando d'obbligo è alle diverse letture dell'esperienza guittoniana rispettivamente di MOLETA 1976 e di LEONARDI 1988. Il rapporto tra l'autore (l'io biografico) e il personaggio (l'io lirico guittoniano) è al centro della disamina di BORRA 2000, per il quale il conguaglio palinodico del personaggio Guittone pre-conversione sul reale frate Frate Guittone dà un senso complessivo e consuntivo, agganciandola alla realtà, alla sua opera poetica. Sulla questione guittoniana, presentata come uno dei casi in grado di mettere in luce particolari deviazioni di certa medievistica ermeneuticamente 'paranoica' (secondo una definizione di Umberto Eco), è tornato, con accenti forse troppo estremi, GIUNTA 2005: 317-341.
21 Poiché, trivializzando impropriamente le parole dello storico, «tutto ciò che l'uomo dice o scrive, tutto ciò che costruisce, tutto ciò che sfiora può e deve fornire informazioni su di lui» (BLOCH 2009[2]: 52).

richieda uno sforzo interpretativo maggiore e in linea di principio maggiormente fallibile, poiché se è vero che ogni «poesia è anche una scrittura 'ideologica', una sintesi ideologicamente orientata»,[22] tale ideologia si riversa in letteratura – ovvero in una forma che è principalmente artistica – in maniera tutt'altro che cristallina. Nel caso di testi che affrontano il tema politico, la questione si complica, poiché il fatto storico, che permette alcuni appigli, non solo cronologici, più o meno certi, offre all'interprete i vantaggi derivati dalla sua oggettività, ma è la voce soggettiva del poeta – una soggettività che può essere genuina ed intima, anche se più probabilmente legata alla condizione socio-esistenziale del poeta stesso – a disquisirne artisticamente. La stessa poesia politica non esce fuori dall'*impasse* esegetico determinato dalla difficoltà di stabilire la relazione tra l'io poetico e l'io empirico,[23] e non si presta ad essere inquadrata in categorie dicotomicamente impostate.[24]

La questione, nodo di difficile scioglimento per chi abbia a che fare con la letteratura delle Origini, richiede di essere trattata con la dovuta acribia. Evincere il credo politico di un rimatore con un grado sufficiente di certezza sulla base dei suoi stessi versi, postulando che le asserzioni di parte potrebbero non lasciare spazio ad equivoci è un caso ideale che, per essere ipotizzato con buon grado di plausibilità, deve passare al vaglio di alcune ponderazioni. Per un verso, infatti, così come il linguaggio della lirica amorosa comporta un alto grado, riconosciuto, di formalizzazione e allusività, anche il tema politico, declinato in rima e quindi in una forma d'arte, presenta le sue difficoltà: alcune di carattere prettamente formale, e quindi intrinseche al genere tematico, derivanti dall'ampio uso di perifrasi ad indicare personaggi e luoghi di battaglia, formule che oggi possono sembrare generiche, similitudini e allusioni di norma poco comprensibili le quali possono avere giustificazione, oltre che nell'aderenza consapevole ad un codice poetico, anche in ragioni non strettamente connesse al lavoro artistico.[25] Quanto al linguaggio, una sorta di aporia interna al codice – e parallela a quella della lirica amorosa – ne determina l'angusta consistenza. Infatti, per quanto si cerchi di determinare gli esatti referenti delle varie corrispondenze, ciò che emerge maggiormente come tratto accomunante è la

[22] GRIMALDI 2009: 91.

[23] Per un inquadramento preliminare del discorso bisogna considerare, oltre al punto di partenza spitzeriano (SPITZER 1946), la disamina in diacronia di GIUNTA 2002a: 355-392. Sul rapporto tra autobiografia e scrittura nella letteratura medievale (limitatamente ai casi provenzali e italiani) fondamentale è la monografia di HOLMES 2000.

[24] Un sunto della questione in GRIMALDI 2009: 164-165.

[25] Ne è testimonianza il pluricitato caso delle deliberazioni perugine del 20 dicembre 1269, con cui si condannava al taglio della lingua chiunque scrivesse o recitasse versi contro il papa e Carlo d'Angiò (DAVIDSOHN 1956-1968 II: 44).

reiterazione, al loro interno, delle stesse identiche battute, indipendentemente dai presunti fatti storici cui si riferiscono, talvolta molto lontani nel tempo. Ora, se questa reiterazione si può attribuire alla semplice ristrettezza del codice – e che potremmo credere dipendente dal fatto che le tenzoni di cui qui si discorre sono tratte tutte dallo stesso manoscritto, se non fosse che parte di questa formularità si ritrova in liriche coeve di analogo argomento, ma di diversa tradizione –, la sua capillarità e indistinzione nell'uso ne rende meno cogente l'eventuale carica ideologica. L'autonomia referenziale delle formule è infatti inversamente proporzionale al loro multiplo (quanto al contesto) uso. C'è poi il problema, ancora irrisolto per assenza di un'univoca posizione, di come vanno intesi, quanto a composizione, ricezione, finalità, i generi in cui questi argomenti vengono affrontati. Basti pensare ai problemi sollevati dai sonetti dialogati a *coblas tensonadas* non fittizi, che però è difficile collocare in maniera non ambigua nel sistema complessivo dei generi (§ 2.3.3.2).

Un esempio di notevole difficoltà interpretativa in tal senso è sicuramente presentata dalla tenzone di Monte Andrea che coinvolge Ser Cione e Chiaro Davanzati – altrove suoi corrispondenti –, ser Beroardo, Federigo Gualterotti e soprattutto Lambertuccio Frescobaldi (V882-V 898); una coralità incipitaria destinata a perdersi dopo la risposta plurima al primo sonetto montiano, quando lo scambio si trasforma in agone poetico tra Monte e Lambertuccio. Gli estremi funambolismi tecnici in prosodia e il ricorso frequente a un linguaggio ermetico rendono difficile persino stabilire se un rimatore, qui, parteggi o meno per l'una o l'altra corrente politica. Non sempre il soccorso delle fonti e delle cronache relative si dimostra all'altezza di chiarire i referenti taciuti o semplicemente accennati quando la lettera non impietosamente oscura permette di scorgerli. È proprio la lettera, inoltre, a lasciare intendere che le sue istanze precedono quelle del contenuto, poiché l'alternanza delle voci è un gioco sempre più complesso dove i concetti espressi non mutano eccessivamente nella sostanza, mentre arriva quasi alla non intelligibilità dei segmenti versuali proprio a causa dello sforzo tecnico messo in atto.

Entra poi in gioco l'altra difficoltà legata alla lettura di un testo politico, che è intrinseca al rapporto dello studioso col passato: non solo i limiti meramente testuali, infatti, si frappongono tra noi e le poesie. In una situazione politica estremamente complessa, dove la lotta per la corona imperiale vedeva fronteggiarsi diversi pretendenti – ognuno dei quali in grado di vantare blasone di legittimità – e l'Impero stesso doveva reggere l'opposizione papale, forte, questa, di un aiuto francese che si sarebbe rivelato ben più ingombrante delle previsioni iniziali; dove i grandi poteri sfruttavano le lotte localistiche, tra cui, e soprattutto (ciò che qui conta), quelle delle realtà comunali o signorili

dell'Italia centro-settentrionale, per poter sminuire il potere dell'altro e prevaricarlo; dove, infine, potere politico e potere economico iniziavano ad essere intrecciati più che mai, poiché il *mobile* fornito dai banchieri – innanzitutto fiorentini, in giro per l'Europa grazie ai salvacondotti procurati dall'amicizia col Papa e con Carlo d'Angiò – si costituiva quale mezzo principale per la costituzione di quell'esercito e di quella rete di alleanze in grado di garantire, ai grandi poteri in lotta, la speranza della supremazia;[26] in questo movimentato contesto, insomma, nessun argomento poteva essere affrontato con rigido cipiglio manicheo.[27] A seconda del tema specifico, della prospettiva in cui viene inquadrato dai singoli poeti e soprattutto a seconda delle contingenze in cui i rimatori in questione versavano (fatto mai interamente ricostruibile per il critico o per lo storico) un'opinione o un credo poteva modificarsi nel tempo o mostrare delle crepe intaccanti una monoliticità che sembra irrealistico supporre. Fa parte del gioco, insomma, che uno stesso personaggio, nel corso della propria vita, possa dimostrarsi guelfo o ghibellino a seconda del momento.[28] Ed è perfino errato, alla luce degli studi storici che negli ultimi

[26] E non solo. Un peso fondamentale nel fallimento del regime ghibellino fiorentino degli anni 1260-1266 fu costituito dalla rapida adesione (condensata intorno al 1263-1265) di quasi tutte le compagnie di mercanti e banchieri alla causa guelfa, per certi aspetti spontanea (è il caso, ad esempio, della compagnia Ghiberti-Bellindoti – ovvero quella del poeta Carnino Ghiberti e dei fratelli del poeta Pallamidesse di Bellindote (§ 1.4.8) – di cui la fedeltà a quella causa precedeva la disfatta di Montaperti), ma per molti altri conseguenza coatta di una politica papale estremamente aggressiva nel tentativo di bloccare a livello europeo l'enorme giro d'affari dei nemici (RAVEGGI 1978: 53-61). Nello stesso torno di tempo anche i mercanti dell'acerrima ghibellina Siena furono costretti a piegarsi alla *pars ecclesiae* (si veda MUCCIARELLI 2008, dove, seppur applicati al caso senese, sono riportati i vari provvedimenti – e le dinamiche storico-politiche ad essi relative – che da Alessandro IV a Niccolò III portarono a questo pesante cambiamento di fronte).

[27] Illuminante a proposito le puntualizzazioni di DESSÌ 2005.

[28] Come si evince sfogliando qualsiasi ricostruzione storica attenta alle dinamiche di potere degli anni in questione per accorgersi che gli esempi sono tutt'altro che rari. Considerando le intersezioni con la letteratura, vediamo che il più famoso di questi casi – seppur annoverabile alla generazione che potremmo dire successiva rispetto a quella che qui ci interessa precipuamente, seguita allo spartiacque storico che nel caso specifico fiorentino è la pace del cardinale Latino (SANFILIPPO 1980: 11), e riguardante un soggetto che sembra estraneo all'attività poetica in prima persona – è il Maghinardo Pagani di *Inf.* XXVII 49-51, che appoggiò a Campaldino i guelfi di Firenze, ma in Romagna continuò a intessere legami con le signorie ghibelline al potere, come gli Ordelaffi di Forlì. Più pregnante è la parabola di Enrico (o Arrigo) di Castiglia, fratello cadetto di Alfonso X: in lui si riconosce il Don Arrigo cui V attribuisce la canzone di argomento politico *Allegramente e con grande baldanza* [*PSS* 50.8]), legata con ogni probabilità al reale mutamento di campo attuato da Enrico nella delicata fase di scontro tra il francese e l'ultimo degli Hohenstaufen (sul valore propagandistico del testo vd. BORSA 2006: 397-398) Inizialmente Enrico appoggiava le pretese del cugino francese contro lo stesso fratello, avendogli prestato ben 40.000 dobloni d'oro del tesoro raccolto con le sue imprese di mercenario in Tunisia, ma poi passò alla causa degli Svevi per il rifiuto, da parte di Carlo d'Angiò, di rendergli la somma dovuta (più probabile però che il dissenso definitivo riguardasse la Sardegna, che Enrico voleva comprare dal cugino, il quale, d'altra parte, ne rivendicava il possesso in quanto successore di Manfredi. Ancora nel maggio del 1267 i due s'incontrarono a Viterbo per discutere l'assunto ma, di fronte alla resistenze dell'Angioino, Enrico decise di cambiare schieramento). Dopo aver ricoperto diverse cariche tra Toscana e Roma combatté a fianco di Corradino nella battaglia di Tagliacozzo, in cui venne preso come prigioniero e trattenuto per ben ventiquattro anni (*PSS* III: 1146; KAMP 1993). L'evento ebbe un'enorme risonanza pubblica, dal momento che divenne argomento di certa propaganda ghibellina anticarlista in lingua provenzale (ma di autori attivi nel contesto italiano, francese, catalano: cfr. BARBERO 1981-82: 182-183).

cinquant'anni si sono occupati del periodo comunale, attribuire in maniera spensierata l'epiteto di guelfo e ghibellino a questo o a quell'altro personaggio senza le dovute cautele critiche. Alcuni aspetti dell'interpretazione relativa a questi testi richiedono perciò uno svecchiamento, poiché anche le categorie storiche che l'hanno guidata sono quelle di una storiografia che sollecita rinnovamento.

Per rimanere al caso fiorentino, e solo a mo' di esempio, basti osservare che la temporanea assunzione del vicariato da parte di Carlo d'Angiò in Toscana (formalmente il 15 febbraio del 1268) fu un ennesimo fattore che sfumò ulteriormente l'opposizione dei fronti: il rapporto clientelare (spesso dettato da ragioni finanziarie) del signore con famiglie che in passato avevano giocato un ruolo attivo nel governo ghibellino poteva infatti trasformarsi in un sedativo per le rivendicazioni dei guelfi ormai al governo, mostrandosi in grado di scavalcare le dinamiche tradizionali delle lotte interne al comune e contribuendo, insieme ad altri fattori, a innestare mutamenti nella gestione tradizionale del potere.[29]

Decifrazione del messaggio prima e determinazione della posizione politica in modo più preciso possibile poi diventano perciò aspetti ineludibili – e altrettanto difficilmente attingibili – nel caso di un immediato approccio a questa tipologia di testi. Del resto il nostro oggetto d'analisi ci spinge ad andare oltre in entrambe le direzioni: da un lato, infatti, bisogna tener presente che le opere sollecitate all'estrapolazione dei dati oggettivi, nel caso montiano, non sono liriche autonome, ma tenzoni, dove l'aspetto teatrale dello scambio talvolta pare giocare un ruolo di primo piano e di cui andranno pertanto prese in considerazione, come si è detto, le peculiarità 'di genere'; dall'altro si deve procedere al legittimo confronto – pur sempre eloquente in sede ermeneutica – tra i dati a disposizione per gli autori la cui ricostruzione biografica non è incerta e le singole prese di posizione nell'enunciato poetico: un'operazione d'incrocio che all'apparenza può fornire risultati tanto consolanti quanto sconfortanti, ma che è sicuramente un aggiunta di non poco conto in prospettiva critica. Rinunciando intanto – se non in due casi (§ 3.5 e § 3.6) – a un discorso puntuale sulle poesie di argomento politico riguardanti Monte, ci si limiterà a mettere in luce gli elementi funzionali alla mera ricostruzione biografica. Si procederà induttivamente e assumendo come ipotesi al momento indimostrata che il rimatore esprima nei suoi versi il suo reale credo politico.

[29]Si vedano intanto le riflessioni di MILANI 2013a: 123-124.

Monte Andrea è coinvolto in prima persona in una serie di tenzoni di argomento politico insieme a quei sodali e rimatori, spesso funzionari, la cui attività poetica è ricollegabile alla Firenze del ventennio '60-'80 del Duecento, ma con propaggini fino al Trecento: un intorno temporale tracciabile, peraltro, considerando gli argomenti di discussione al centro del dibattito, poiché alcuni corrispondenti, come il Lambertuccio Frescobaldi di cui nient'altro ci è pervenuto – ma la cui abilità nelle rime lascia presupporre un certo praticantato – o Cione Baglioni, arrivano a sopravvivere al cambio del secolo (§ 1.3.7 e § 1.3.5). Queste tenzoni, per le quali è difficile trovare analoghi immediati che, se pure sono esistiti, non paiono aver lasciato tracce nella tradizione,[30] sono tutte attestate in V, manoscritto particolarmente sensibile, nella sua prospettiva squisitamente municipale e fiorentina, al genere della tenzone politica.

Le tenzoni di argomento politico di Monte che rientrano nel nostro discorso sono tradizionalmente cinque: V 700-702 con un Anonimo; V 778-780 con Schiatta di Messer Albizzo Pallavillani, V 801-802 con Puccio Bellondi, V 863-864 con ser Cione, la polifonica V 882-898.[31] Si dica fin da subito che, oltre al genere, almeno un ulteriore elemento – per noi fondamentale – accomuna i testi montiani sparsi in questi luoghi: in tutti si manifesta infatti senza il minimo dubbio l'indefessa fedeltà del rimatore al credo carlista.

Altro elemento determinabile con buona approssimazione è il bacino evenemenziale di riferimento, poiché tutti i testi di argomento politico racchiusi in V[32]

---

[30] «La marginalità della politica nel verso si può imputare in qualche misura anche ad una sorta di censura esercitata a posteriori dai primi collettori di poesia volgare? È un'eventualità che dev'essere tenuta seriamente in conto. L'occasionalità dei temi trattati in questi testi dovette costituire la principale remora alla loro conservazione» (GIUNTA 1998: 270).

[31] I testi sono stati al centro dell'asciutta disamina di ROBIN 2005, ma soprattutto sono confluiti nel lavoro di BORSA 2006, dove la figura di Carlo d'Angiò è analizzata da un'ampia prospettiva di ricerca che include, sia per quanto riguarda il fatto storico sia, e maggiormente, per il fatto letterario in cui si riflesse, la Catalogna, la Provenza e la Toscana (passando per la fascia ligure che la realtà dei comuni legava, attraverso Carlo, alle signorie feudali piemontesi e quindi provenzali); poi in BORSA 2011, stavolta incentrato sullo specifico caso italiano e soprattutto sui poeti comunali in tenzone che qui più c'interessano (sebbene non si affronti la lettura puntuale dei testi in questione, né si mettano in luce, nell'interpretazione, i problemi sopra esposti); seguono gli ultimi cenni di BORSA 2014 (questi contributi, raccolti in BORSA 2012, costituiscono le parti di un'unica, lunga disamina). Speculare al lavoro sull'Angioino, ma non completamente sovrapponibile quanto a taglio critico, è poi il lavoro di GRIMALDI 2009 sull'immagine di Manfredi dai contemporanei fino alla *Commedia*, che inserisce allo stesso modo nella sua trattazione anche le tenzoni fiorentine (si vedano in part. le pp. 99-112). A questi studi specifici vanno sicuramente accostati i rilievi di MAFFIA SCARIATI 2010: 28-46, 198-215, che toccano questioni di cronologia ed interpretazione specifica dei testi montiani, soprattutto, ma non unicamente, in relazione alla produzione di Brunetto Latini.

[32] «Al *corpus* 'politico' del Vaticano andranno aggiunte perlomeno *Allgramente e con grande baldanza* (V 166) attribuita a Donn-Arigo, ovvero Arrigo di Castiglia e *Dogliosamente e con gran malenanza* (V 98), adespota ma data dal Palatino 418 (P 46) a 'Fredi da Lucha' […], entrambe riferibili alle vicende imperiali. […] Senza dimenticare la ballata *Nova danza più fina* […], nella quale si celebrerebbero dei riferimenti alla battaglia di Montaperti» (GRIMALDI 2009: 103-104). L'insieme, relativamente a V, è di fatto estendibile: per il momento

sembrano collocabili in un arco cronologico che, avendo per sfondo il periodo storico conosciuto come *Grande Interregno* – il quale formalmente va dalla deposizione di Federico II da parte di Innocenzo IV, nel 1245 (ma, con più cogenza, dalla morte del primo, nel 1250) all'elezione di Rodolfo d'Asburgo quale *Rex Romanorum* nel settembre del 1273 –, si restringe nei limiti del più acceso ventennio delle guerre d'Italia, quando si giocarono sul campo di battaglia i destini degli aspiranti al trono. Interesse particolaristico, quindi, di rimatori attestati da un codice dal respiro francamente municipalistico, ma emergente da prospettive più larghe di 'politica estera', di cui comunque vengono rilevate le ripercussioni prossime. In questo contesto tutt'altro che statico si possono perciò collocare anche tutte le corrispondenze montiane sopra rammentate, nei limiti concessi dalle difficoltà esegetiche irriducibili.

1.1.2.1. La prima tenzone con un anonimo

Seguendo la seriazione del codice unico che le tramanda, dopo la tenzone tra Orlanduccio Orafo e Pallamidesse di Bellindote,[33] la prima corrispondenza politica di Monte (V 700-V 702) chiude il fascicolo XXII, dove si susseguono tenzoni di vario argomento (prevale però l'amoroso), tra le quali un buon numero coinvolge il nostro rimatore.[34] I tre sonetti sono forse i meno difficili da collocare cronologicamente, nonostante l'anonimato dell'interlocutore di Monte. Questo perché i personaggi storici presentati come coinvolti nella lotta per una *corona* che, considerando i nomi rievocati, non potrà che essere quella imperiale, sono indicati senza alcun velame. Monte Andrea introduce ordinatamente la situazione seguendo un ordine metrico-sintattico di tipo binario da Minetti imputato a un intento ironico neppure troppo velato,[35] che però ha anche lo scopo di elencare i personaggi in lizza come attori che gradualmente entrano in scena:

Per molta gente par ben che si dica[36]

basta ricordare la guittoniana *Ahi lasso, ora è stagion de doler tanto* (in V col n. 150) e *Ahi dolze e chiara terra fiorentina* di Chiaro Davanzati (V 224) che aprono rispettivamente l'VIII e l'XI fascicolo.

[33] L'edizione è quella di *PD* I: 473. La corrispondenza è tradizionalmente datata al 1267, «quando si cominciò ad annunciare la discesa di Corradino». Qualche nota ulteriore a § 1.4.8.

[34] Il resto delle tenzoni si distribuisce tra diversi nomi cui V si mostra in ogni caso particolarmente incline, come Pacino di Ser Filippo o Maestro Rinuccino, per non tacere del solito Chiaro Davanzati.

[35] MINETTI 1979: 200.

[36] Per tutti i testi di Monte – ad eccezione delle due canzoni già pubblicate da PICIOCCO 2013 – l'edizione di riferimento è MINETTI 1979, da cui si segnaleranno, di volta in volta, le eventuali difformità. Costante, rispetto alle soluzioni conservative dell'edizione, sarà la normalizzazione grafica delle nasali e laterali palatali ‹ngn› < ‹gn› e ‹dgli› < ‹gl›; della sibilante alveopalatale sonora, in V (e in Minetti) sempre ‹sgi›, qui sarà ‹gi›; si regolarizza la distinzione tra ‹m› ed ‹n›; si introduce *h* diacritica nelle interiezioni. Si eliminano i punti in basso che indicano la soprressione vocalica in caso di lettura.

ca ’·re di Spagna voglia la corona.
E ’l buon Ric[c]iardo re vi s’afatica,
né per tema d’alcun no l’abandona![37]
Federigo di Stuffo già né-mica
par che si celi, secondo che si suona.
Questa novella ancor ci par antica:
“Re di Büem, co’ lor, venir ragiona!”
(V 700, *Per molta gente* 1-8)[38]

Espressioni come *per molta gente par … che si dica*, *secondo che si suona*, *questa novella … ci pare antica*, sembrano rimandare al piano dei *rumores*: si tratta, in effetti, di sintagmi formulari condivisi con la cronachistica coeva. Le litoti dei vv. 4 e 6 o l’asserzione del v. 7 sono funzionali ad enfatizzare la carica ironica del quadro presentato, già metricamente rilevato dall’adozione della struttura binaria dei primi otto versi.[39] I protagonisti sono tutti riconscibili. Nei primi due versi il riferimento è ad Alfonso X “el Sabio”, re di Castiglia e León dal giugno del 1252, in lizza per la corona imperiale dalla morte del *Rex Romanorum* Guglielmo II d’Olanda (28 gennaio 1256), rivendicata dallo spagnolo per via delle proprie ascendenze: la madre, Beatrice di Svevia (Elisabetta Hohenstaufen) era infatti figlia di Filippo Hohenstaufen e perciò cugina di primo grado di Federico II, alla cui corte si educò. Il *buon Ricciardo*, invece, è da identificarsi con Riccardo di Cornovaglia, fratello di Enrico III di Lancaster re d’Inghilterra e, per il matrimonio contratto tra l’Imperatore e Isabella d’Inghilterra nel 1235, cognato di Federico II.[40]

I due sono tra i protagonisti degli eventi che interessarono l’Impero in questo momento di grave *impasse* dove il 1257 si rivelò cruciale. Il 13 gennaio di quell’anno, infatti, Riccardo di Cornovaglia veniva eletto *Rex Romanorum* coi voti di quattro dei sette grandi elettori tedeschi: il conte-palatino del Rhin, il re di Boemia, l’arcivescovo di Colonia e l’arcivescovo di Magonza. Ma quasi tre mesi dopo, il primo di aprile, anche ad Alfonso X viene offerta la corona grazie ai voti di quattro elettori: il Duca di Sassonia, il margravio

[37] Si segue *PD* I: 470 nel non considerare quello dei vv. 3-4 discorso diretto.
[38] Parafrasi: «Sembra che molti sostengano che il re di Spagna voglia per sé la corona imperiale; e il buon re Riccardo si affanna per ottenerla, né ha intenzione di desistere, non temendo nessuno. Federico di Meissen (III) non sembra certo nascondersi, secondo quanto si proclama. Questa, poi, è una notizia vecchia: il Re di Boemia sta pensando di venire insieme a loro!». Si precisa che, rispetto agli schemi metrici, non si farà ogni volta puntuale riferimento a SOLIMENA 2000, studio cui si rimanda adesso esplicitamente, ma che è implicitamente sottinteso qualora si discorra delle caratteristiche metriche dei testi.
[39] Subdola la nota continiana al testo, perché vi si afferma che «per ironia Monte cita vecchia pretendenti alla corona imperiale durante il grande interregno, più esattamente dal 1257» (*PD* I: 470). Se l’elenco di *Per molta gente* è fatto con mero scopo ironico – sarebbe perciò svuotata di significato all’altezza dei fatti più recenti che si possono ricostruire – sembrerebbe perdere anche carica probatoria nei confronti delle congetture cronologiche ipotizzabili.
[40] Questa, che è la terza moglie dello *Stupor mundi*, muore però nel 1241, ovvero almeno più di vent’anni prima della congiuntura ricordata. Va ricordato che intorno al 1252-1253 l’allora papa Innocenzo IV per ben due volte propose a Riccardo la corona del Regno di Sicilia, che venne sempre rifiutata.

di Brandeburgo, l'Arcivescovo di Treviri e il re di Boemia.[41] Neppure la disparità dei votanti teoricamente in grado di evitare inceppamenti al sistema d'elezione servì perciò a garantire un solido risultato, poiché il re di Boemia, ovvero l'Ottokar II evocato da Monte nei vv. 7-8 del suo sonetto, riempitosi le tasche dei soldi di entrambi i contendenti, votò sia la candidatura dell'inglese sia quella del cugino, seguendo una politica coerente con i propri interessi:[42] per quindici anni furono in due a proclamarsi imperatori sebbene a nessuno fosse concesso di esercitare realmente il potere derivato da tale carica. La questione non si risolse del tutto neppure quando, nell'aprile del 1272, morì Riccardo di Cornovaglia. Unico dei due rimasto in vita,[43] Alfonso X non poté comunque godere di quel titolo tanto agognato soprattutto a causa della strenua opposizione di Gregorio X ai suo progetti.[44] Negandogli il consenso necessario alla completa investitura imperiale, il papa agevolò nel frattempo una nuova elezione, dalla quale uscì vincitore Rodolfo d'Asburgo, che fu proclamato imperatore il 23 settembre del 1273 e incoronato circa un mese dopo ad Aquisgrana. A niente servirono i tentativi successivi da parte dello spagnolo di modificare lo *status quo* ripristinato:[45] per quanto, in certi documenti fino al 1280, continuasse ad apparire come *Rex romanorum*,[46] ad Alfonso X quel titolo rimase, nella sua più piena sostanza, sempre precluso.

Ai fini della collocazione cronologica dei fatti discussi è però fondamentale la menzione, tra i pretendenti alla corona imperiale, di «Federigo di Stuffo» ovvero «Federico il terzo», secondo quanto leggiamo nel responsivo V 701 *Se Federigo il terzo e re Ric[c]ardo*, da identificarsi con Federico I di Meissen (Federico III), figlio di Margherita di Sicilia e perciò nipote di Federico II.[47] Questi nacque infatti l'anno fatidico della doppia elezione

---

41 Alfonso godete anche dell'esplicto appoggio della ghibellina Pisa, che lo elesse imperatore – senza alcun peso di legittimità – già prima di quella data, in cambio di aiuti neii conflitti regionali (vedi DAVIDSOHN 1956-1968 II: 617-618).

42 Ottokar è figlio di Venceslao di Boemia e di Cunegonda di Svevia: quest'ultima, essendo figlia di Filippo e di Irene Paleologa è anche sorella di Beatrice di Svevia, madre di Alfonso X. Il rapporto di parentela che lega Alfonso X e Ottokar II a Federico II è perciò il medesimo.

43 Altri contendenti erano comunque rimasti: lo stesso Ottokar di Boemia, con la sua politica della discordia, agognava di fatto anche per sé il potere imperiale, mentre Carlo d'Angiò avanzava la canditura del nipote Filippo III.

44 Cfr. anche MAFFIA SCARIATI 2010: 30 e relativa nota.

45 Interessante è che lo spagnolo elesse come ambasciatore per perorare la sua causa presso la sede papale nei vari anni il *magister* Rodolfo da Poggibonsi, che «aveva prima fatto parte della cancelleria dell'imperatore Federico II, poi del re Corrado e prima ancora della cancelleria di Manfredi» (DAVIDSOHN 1956-1968 II: 618 n.). Movimenti di persone e quindi di cose che inducono a pensare in maniera sempre più 'orizzontale' anche alle relazioni interne alla tradizione letteraria.

46 Vedi ad esempio quanto sostenuto da WOLF 2001: 173. E del resto, così chiosa Contini i vv. 1-2 della poesia: «si noti che Alfonso ancora nel 1271 esercitava atti di autorità imperiale sull'Italia, nominado suo vicario il proprio genero Guglielmo VII di Monferrato» (*PD* I: 470).

47 Cfr. *PD* I: 470 e DAVIDSOHN 1956-1968 II: 58-59, che interpreta già V 700 in senso filoalfonsino.

di Alfonso X e di Riccardo di Cornovaglia e di una sua discesa in Italia – che mai avvenne – per ripristinare il prostrato potere Svevo si iniziò a parlare solo verso la fine del 1269: per certi ambienti ghibellini il giovane rappresentava, infatti, l'erede naturale alla corona. L'autunno del 1269 è perciò da considerare come il più alto *terminus post quem* cui attenersi. Anche il *terminus ante quem* è ipotizzabile con certa sicurezza (2 aprile 1272) se Riccardo di Cornovaglia è menzionato nella tenzone come ancora in lizza per l'Impero, e perciò vivente.

Il più recente tentativo di circoscrivere con maggiore puntualità gli eventi dentro questi due anni e mezzo di intervallo si deve a Maffia Scariati, che in parte ricapitola quanto già concisamente espresso nelle note di Minetti, in parte sviscera ulteriormente una delle fonti già utilizzate dall'editore, gli *Annales placentini gibellini*.[48] Dato per assodato il *terminus ante quem*, la studiosa predilige come *terminus post quem* l'autunno del 1271, sulla base di alcune considerazioni.

La prima è che, nonostante le dichiarazioni di discesa di Federico III risalissero già all'autunno del 1269, quando viene spedita la prima missiva al fedele piacentino Ubertino Landi,[49] seguita da simili comunicazioni ad altri amici e partigiani ghibellini in Toscana e nell'Italia tutta,[50] le insegne imperiali raggiunsero concretamente il suolo italico, nella fattispecie veronese, solo nel settembre 1271.[51] In una delle missive dell'ottobre del 1269, Federico III si rivolgeva al comune di Pavia, che avrebbe dovuto accoglierlo, indicando tra i suoi accompagnatori anche il «magnifico principe domino rege Boemiae serenissimo socero nostro», confermando quanto già annunciato nella lettera al Landi del settembre del 1269.[52] A Pavia lo attendevano per il marzo del 1270, data però che viene disattesa;[53] nel giugno dello stesso anno sono problemi intestini alla Germania che ne impediscono, invece, il viaggio.[54] Trattative ancora in corso con i pavesi sono

[48] MAFFIA SCARIATI 2010: 30-46.
[49] «Nobile piacentino, fedele e ostinato sostenitore dei discendenti di Federico II […] era, in pratica, per gli Svevi, ciò che il marchese Guglielmo del Monferrato, detto 'lungaspada', era per Alfonso di Castiglia, suo suocero, essendo entrambi capostipiti di due fazioni ghibelline partigiane di due diversi potenziali imperatori» (Ivi: 31 n. 17). Ma fu proprio Alfonso X a mostrargli la sua totale solidarietà nei contrasti con Piacenza, inviandogli due missive nel febbraio del 1271: nella prima lo appella *dilecto vasallo* (*Annales placentini gibellini*: 550), e rinnova il suo appoggio alla causa del fedele, impegnato con gli extrinseci del suo comune in continui tentativi di reinserimento; nella seconda, del 21 febbraio, intima al conte, tramite i suoi due ambasciatori milanesi, di accelerare le operazioni di giuramento all'impero (da lui rappresentato, secondo il suo punto di vista): «ut nobis ius ipsum quod habemus in imperio prosequentibus cum effectu».
[50] *Annales placentini gibellini*: 536-537.
[51] Ivi: 537.
[52] Ivi: 539.
[53] MAFFIA SCARIATI 2010: 32-33.
[54] «Eodem tempore orta est discordia in Allamania inter filios marchionis de Misna propter quam discordiam dilatatus est sive retardatus adventus regis Frederici tertii» (*Annales placentini gibellini*: 546).

documentate all'altezza del luglio del 1271, quando alcuni esponenti «ecclesiastici» di alto rango si dimostrano «favorevoli a un ghibellinismo moderato» che caldeggia per Federico III la corona di Sicilia e per Alfonso quella imperiale.[55]

La seconda considerazione di Maffia Scariati è che «all'altezza dei nostri sonetti Ottokar II, re di Boemia, […] sembrerebbe più un sostenitore di Federico che un pretendente diretto al titolo imperiale».[56] Quest'argomentazione, che si basa sull'interpretazione dei vv. 7-8 di *Per molta gente* [V 700] e del v. 2 di *Se Federigo il terzo* [V 701], non è però pienamente legittimata dai testi. Innanzitutto il Re di Boemia vuole scendere in Italia come gli altri (giusto quanto verrà esplicitato al v. 11) e il suo ruolo nella diatriba non è ben specificato. Anzi, ciò che pare fondamentale rilevare è l'affollamento di questi personaggi (tutti della parte imperiale) in suolo italico a scopo di guerra e predominio. Ottokar «venir ragiona»: ma più che essere preso alla lettera il verbo *ragionare* andrà piuttosto inteso nella sua carica ironica: saranno ben altre le operazioni diplomatiche cui allude Monte nelle terzine. Allo stesso modo è più probabile che quando l'anonimo afferma che i diritti alla corona imperiale per fatti di sangue possono essere vantati da tutti i singoli pretendenti (ad eccezione di Alfonso, il prediletto, cui verrà destinato maggiore spazio), si riferisca a Federico III, Riccardo e anche al re di Boemia, non già solo ai primi due (vedi *infra*).

Il terzo rilievo riguarda invece il fatto che in *De la romana Chiesa, il suo pastore* [V 702], viene citato polemicamente l'*Apostolico* e cioè il papa. A meno di non voler considerare generico il riferimento bisogna tenere presente che la sede papale rimase vacante dal 29 novembre del 1268, anno di morte di Clemente IV, al 1 settembre del 1271, quando è eletto Gregorio X (ma l'incoronazione, a cui è presente anche Carlo d'Angiò, avverrà in San Pietro il 27 marzo del 1272). Ci si muoverebbe perciò tra quest'ultima data – arrivo delle insegne a Verona di Federico III ed elezione di un nuovo papa moderatamente antiangioino – e la morte di Riccardo di Cornovaglia, che in ogni caso precede le più esplicite pretese al trono imperiale di Ottokar.

Il referente polemico del sonetto è chiaro, seppur non esplicitiamente etichettato: si tratta di tutti coloro i quali (la *molta gente* del v. 9, la *gente* del v. 11, se non addirittura i generici *flatus vocis* della fronte), fuori dalla fede più rigorosamente carlista, sperano ancora in una rivalsa ghibellina (vv. 9-10), che nel secondo sonetto verrà rimarcata come non

[55] Vedi ancora MAFFIA SCARIATI 2010: 34, da cui è tratta la citazione.
[56] Ivi: 30.

esattamente invisa alla politica papale (quello dell'appoggio della Chiesa è un motivo capillare di queste corrispondenze). Ma Monte giudica completamente inutile l'affanno di tutti questi pretendenti, visto che un ostacolo insormontabile blocca loro il cammino allo stesso modo. La legge del denaro e quella della guerra, infatti, garantiscono la supermazia incontrastabile del campione della Chiesa:

> E di ciò molta gente si notrica,
> ciascun vivendone a speranza bona.
> Di lor venuta fò ben la gente certa:
> fin che Dio salva lo campion sam Piero,
> farà a ciascun ben radoppiar l'oferta,
> as[s]ai più c'al secondo e a lo 'mprimero:
> c'averà fine, e fia tutta diserta,
> la gente che sarà ïn tal mestero!
> (V 700 *Per molta gente*, 12-14).[57]

Finché c'è Carlo d'Angiò, identificato come materiale realizzatore dei progetti divini (concettto rimarcato nel secondo responsivo) e come campione della Chiesa, in perfetta consonanza con la storiografia ecclesiastica filo-guelfa coeva,[58] gli Imperatori di fatto, potenziali o trapassati[59] si ritroveranno a dover pagare caro – e qui l'ironia è sferzante poiché sottindende una realistica presa d'atto del peso della moneta nelle questioni politiche[60] – qualsiasi loro desiderio.

La prospettiva montiana è poi ribadita e perfezionata in V 702 *De la romana Chiesa*, dove si riassumono alcuni punti della politica ecclesiastica propensa alla difesa di Carlo e di chi economicamente lo sostiene – e si tratta, per quanto riguarda la prospettiva locale, dei fiorentini ormai votati con la mente e con le tasche alla causa angioina – sebbene l'oltranza espressiva faccia sorgere il dubbio che non sia un movimento scevro di sarcasmo per i movimenti della Chiesa a informare l'iperbolica affermazione di potenza angioina dei vv. 7-8:

> De la romana Chiesa, il suo Pastore,
> con tutto il suo Consilglio consentìo

[57] «E che ciò [ovvero della discesa dei pretendenti prima elencati] si possa verificare nutre le speranze di molti, che vengono rintuzzate. Sul fatto che verranno, li rassicuro: finché Dio ci conserva il campione della Chiesa, saranno costretti a raddoppiare l'offerta, molto di più di quanto non avessero già fatto il primo e il secondo [Manfredi e Corradino]: perché soccomberanno e saranno completamente annientati quelli che si affannano control'Angiò!».

[58] Per cui vd. per lo meno BARBERO 1981-82: 118-147, part. pp. 138 ss. Gli stessi elementi, tanto per fare un esempio, servono a dipingere l'angioino anche nella cronachistica del Villani.

[59] *Il secondo* e *lo'mprimero* sembrano infatti un'allusione a Manfredi e Corradino, sconfitti in battaglia dall'Angioino e quindi uccisi: l'offerta da raddoppiare è quindi, iperbolicamente, persino più della morte tributata dai due.

[60] Attitudine montiana messa in luce da BORSA 2011: 156-159. Ma si tenga in considerazione che un fiorentino della metà del Duecento, verosmilmente intrinseco agli ambienti mercantili e protobancari a lui coevi, doveva avere chiara nozione di quanto l'elemento monetario fosse determinante per la corsa all'impero.

de lo re Carlo esser difenditore
di loro ë chi dà loro censo e fio,
e de lo 'mperiato guardatore,
perché fu ed è spengnitor d'ongne rio!
Giamai non ne pot'esser pinto fòre,
s'a l'Apostolico ·non piace od a Dio!
(V 702 *De la romana Chiesa*, 1-8)[61]

Il ragionamento di Monte Andrea è il seguente: il papa, ed il collegio dei vescovi – consiglio sarà un'adattamento linguistico dall'istituzione comunale a quella romana, dove il papa era affiancato da collegi[62] – hanno stabilito di eleggere a proprio difensore Carlo e tutti i suoi sostenitori, nonché di ergersi a custodi del'impero (ciò che provocava l'annosa questione delle competenze giuridiche temporali tra Imperatore e Papa, della superiorità del primo o del secondo potere).[63] Secondo la lettura di Maffia Scariati «i primi cinque versi alludono a due momenti cruciali nei rapporti tra Carlo e la Chiesa: l'elezione dell'Angioino a senatore di Roma, favorita dai guelfi romani e da Urbano IV (1263), e la sua nomina a vicario imperiale per la Toscana, sotto Clemente IV (1267)».[64]

La ragione, invero troppo generica politicamente, è additata nel fatto che Carlo, come un novello Cristo, riesce a distruggere ogni male (v. 6). La visione politica di Monte Andrea, più dichiarata che argomentata, potrebbe sfociare però in eresia – ed è un atteggiamento eterodosso che viene espresso anche in relazione al tema economico – quando afferma, nei vv. 7-8, che se l'Apostolico (ovvero il papa) o addirittura Dio in persona non fossero più soddisfatti di Carlo, non ci sarebbe ormai niente da fare, perché la sua predominanza nello scacchiere europeo (e quindi italiano) si è profilata ormai come irrevocabile (ma vale anche un'interpretazione più moderata dei due versi, con il *se* introduttivo di ipotetica e non di concessiva). Se dietro l'Apostolico si cela veramente Gregorio X si può dire che l'enfasi retorica non è in realtà così immotivata laddove la si relazioni all'oggettiva realtà. Il francese di vide infatti piuttosto penalizzato dalle prerogative della Santa Sede all'epoca del pontificato di Tedaldo Visconti, orientato a

[61] «Il Pastore della Chiesa e tutto il suo collegio hanno eretto Carlo a difensore loro e di tutti i suoi sostenitori, spirituali e materiali; e (hanno deciso) che fosse difensore dell'impero (vicario imperiale), perché ha sedato e seda qualsiasi spirito irruente! Non potrà mai essere rimosso da questo incarico, anche se Dio stesso o il Papa ne fossero contrariati!».
[62] Anche se quest'adattamento lessicale non viene notato dalla studiosa, Maffia Scariati sottolinea comunque che la formula si ritrova nella lettera inserita nel *Tresor* con la quale si offre a Carlo la nomina di Senatore; questa la citazione dal volgarizzamento del Giamboni: «All'uomo di gran valimento, e di gran nominanza, messer Carlo conte d'Angiò e di Provenza, li governatori di Roma con tutto il loro consiglio» (MAFFIA SCARIATI 2010: 40).
[63] Secondo ROBIN 2005: 58, invece, qui si starebbe ribadendo la superiorità del diritto divino a quello feudale, la cui legittimità era stata ribadita dall'anonimo a proposito dei pretendenti alla corona imperiale.
[64] MAFFIA SCARIATI 2010: 40.

ristabilire una pace a lei territorialmente gradita in Occidente per concentrarsi nelle missioni in Terrasanta.[65] Dell'irrevocabilità di Carlo, però, Monte non valuta certo le ragioni precise, limitandosi a dichiarare ciò che – in tono decisamente monocorde – dichiarerà in tutte le tenzoni politiche che lo riguardano:

> I' 'l tegno ben sì nobele segnore,
> di farli incontro ognun ne sia restìo.
> Che non si cela a chi li tien damag[g]io,
> ma di presente lo ne fa pentere
> perché sovr'ogni segnore è mag[g]io.[66]
> Ma io no blasmo chi à alto volere:
> folle è chi intende in tale segnorag[g]io,
> che ne perda lo suo proprio podere.
> (V 702 *De la romana chiesa* 9-16)[67]

La gente non può opporsi a Carlo perché lui è un *nobele segnore*, anzi, è il più potente di tutti (v. 13): il suo primeggiare si misura in termini – impliciti – di meriti militari, sarcasticamente ricordati al v. 12. Il concetto non è che una debole variazione di quanto già affermato in chiusa di V 700 *Per molta gente* 11-14. I referenti polemici non cambiano, dal momento che nell'indefinito *chi* dei vv. 14 e 15 si nascondono gli anticarlisti mai direttamente nominati nel sonetto precedente. Come la chiusa di altri testi montiani, il concetto espresso non lascia dubbi interpretativi: chi si opporrà all'angioino non solo non guadagnerà quello che anela, ma perderà pure quello che ha.

Monte, si vede, resta sempre saldo nella sua fedeltà a Carlo, che viene espressa in maniera estrema anche quando non è sollecitata dall'aggressività degli interlocutori, per quanto provocatorio possa sembrarne l'atteggiamento (e che le risposte del nostro poeta non siano così circostanziate lo può in parte confermare la scarsa variazione concettuale che si staglia tra le terzine di V 700 *Per molta gente* e V 702 *De la romana Chiesa*): anche qui l'oltranzismo montiano non sembra una netta conseguenza di quanto affermato, nel frattempo, dall'anonimo, com'è stato messo in luce prima sinteticamente da Contini nel suo commento, e poi da Maffia Scariati nel suo studio.

D'altra parte la ghibellinità dell'autore di *Se Federigo il terzo* è evincibile in filigrana fin dall'impostazione del discorso, che parte dal considerare legittima, sulla base della

[65] Sulla figura di Gregorio X e la sua politica basti per l'intanto la panoramica di GATTO 2000.
[66] Versi che si ripercuotono in maniera quasi identica nella risposta di Pallamidesse a Orlanduccio Orafo, *Poi ch'il nome c'ài* 12-14 «ché Carlo crede ca sua spada i vaglia, / e c'a Dio caglia – sì che sia vincente, / e di presente – conquider chi 'l noia».
[67] «Lo ritengo un signore così nobile, che tutti hanno paura di contrastarlo. Poiché non si nasconde a chi vuole colpirlo, anzi lo fa pentire subito, perché è il più potente tra tutti i signori! Ma io non riprendo chi ha una volontà così grande: chi desidera un tale potere (politico) è talmente folle che perderà anche quello che possiede!».

nobiltà di sangue imprescindibile a qualsiasi aspirazione in questo senso,[68] la pretesa di tutti i coinvolti (difficile che anche Ottokar, come s'è detto, sia da escludere dai *non bastardi* di cui ai vv. 3-4, anche in relazione al reticolo familiare che si è sopra tracciato: intenderei *atare* in senso antifrastico, in dipendenza dal sarcasmo verosimilmente espresso nei tre sonetti):[69] dapprima, oltre al re di Boemia, Federico III e Riccardo poi, implicitamente e per ultimo rilievo, Alfonso X, verso il quale si spinge la simpatia dell'anonimo. Privo delle lenti deformanti di un eccessivo attaccamento di parte – implicitamente rimproverato a Monte? – l'anonimo sottolinea la mancanza di stridore tra i progetti dello spagnolo e quelli di Carlo d'Angiò. A quest'ultimo, infatti, dovrà bastare l'appagamento di essere diventato re di Puglia[70] e perciò vassallo dell'imperatore, come ironicamente spiegano i vv. 12-13 del sonetto:

> Se Federigo il terzo e re Ric[c]iardo,
> co lo re di Büeme per atare,
> intendon ne la corona, già bastardo
> nessun di lor dé l'om per ciò chiamare;
> ché, di ciascun, suo anteces[s]or[71] non tardò
> d'aver segnore, ed in alto montare;
> ed io per caldo di parte non ardo
> che tutto il ver non voglia mentoare!
> Se '·re di Spagna 'n la corona intende,
> la qual cosa so ben ch'è certo fatto,
> cuascun farà-gli onor come mag[g]iore;
> e so ben ca re Carlo nonn-atende
> che si credesse aver co llui baratto,
> ma 'n Puglia crede star come minore.[72]

[68] La consanguineità con gli Hohenstaufen come *conditio sine qua non* per sedere al trono imperiale è rivendicata da vari pretendenti (e dai loro relativi sostenitori) almeno fino alla fine del XIII sec., caratterizzando la discussione dentro la compagine ghibellina: una bella sintesi in CANACCINI 2009: 39-113.

[69] Anche se forse mettere in rilievo la consanguineità dei vari pretendenti non è tra le intenzioni dell'anonimo, che sottolinea come siano gli *avi di ciascuno* ad accrescere coi fatti la nobiltà ereditata geneticamente (nobiltà di sangue e possesso territoriale come marca distintiva della signoria). Da un punto di vista formale, a rimarcare l'abbassamento 'comico' dei testi si consideri intanto che significativamente *bastardo* in rima pare essere un *hapax* della poesia duecentesca.

[70] L'investitura papale del francese a re di Sicilia ebbe luogo il 28 giugno del 1265 e non è perciò risolutiva nel senso della cronologia. La battaglia contro Manfredi prima e contro Corradino poi fu l'inevitabile risvolto di un cortocircuito (procacciato) innanzitutto giuridico.

[71] Per precisione va ricordato che *antecessore* è termina che indica anche «chi ha ricoperto una carica o un ruolo particolare prima di altri», come ad esempio nella *Cronica di Paolino Pieri* (COLUCCIA[1] 2013: 104 *s.v.* antecessore).

[72] Parafrasi: «Se Federico III e Riccardo di Cornovaglia vogliono la corona imperiale, e pure il re di Boemia gli viene a dar man forte, nessuno dovrebbe dare loro del 'bastardo', dal momento che i loro avi, nonostante fossero vassalli, raggiunsero ugualmente l'acme. Ed io non sono certo così influenzato dalla focosità di parte da non dire la verità. Se il re di Spagna vuole la corona – e su questo non v'è dubbio – tutti lo omaggeranno come il più potente; e so anche che re Carlo non aspetta di mercanteggiare sull'argomento, ma si accontenterà di essere signore delle Puglie».

Insomma a Carlo d'Angiò, che a quest'altezza cronologica non era neppure candidato al potere imperale in prima persona – tra il 1272 e il 1273 fa avanti infatti il nipote Filippo III – viene disegnato un ruolo che, d'altra parte, era quello che lo stesso re spagnolo proponeva nelle sue ambascerie al papa all'altezza del 1273.[73]

Secondo Maffia Scariati qui non si verifica un a decisa opposizione di fronti tra i due tenzonanti, quanto piuttosto di uno «scambio tra due esponenti di visioni politiche non del tutto inconciliabili».[74] Allo spagnolo toccherà la corona imperiale, mentre il francese, che già ha raccolto di su di sé la corona di Re di Sicilia, dovrà accontentarsi di rendergli omaggio *come menore*. Il reale contrasto sarebbe quindi con Federico III che, come Corradino ultimo prima di lui, doveva riprendersi l'eredità del regno normanno sottratto alla sua famiglia dal francese.

L'opposizione non proprio smaccata tra i due contendenti – che però la definitiva e perentoria ultima risposta montiana pare insinuare – secondo la studiosa getterebbe persino dei dubbi sul fatto che qui ci troviamo di fronte a una vera tenzone, a dispetto dei legami contenutistici e formali tra i sonetti e della rubrica del Vaticano ('tenzone iij'), anche per lo «scarto enorme tra la morfologia metrica dei sonetti di Monte e quella dell'anonimo».[75] Ma, al di là del fatto che la ripresa per le rime, in una corrispondenza, non si dà sempre né sempre è indizio di bontà di una tenzone (almeno quanto alla sua simultaneità, o almeno consequenzialità), i collegamenti tra i testi e lo sviluppo coerente del discorso nella loro sequenza pare fugare ogni perplessità. Conta piuttosto chiedersi perché un simile dubbio possa sorgere in chi legge i testi e in questo forse non avrà poco peso l'atteggiamento esternato da Monte nel suo ultimo sonetto. S'è detto che leggendo V 701 *Se Federigo il Terzo* non si ha l'impressione che l'anonimo sia incorso in eccessive provocazioni per quanto faccia sfoggio di un ghibellinismo edulcorato: ed è proprio tale atteggiamento che pare urtare Monte. Questi, dal canto suo, risulta così perennemente fedele a se stesso e al credo politico proclamato – oserei dire urlato – nei suoi versi, da ripetersi retoricamente e discorsivamente in tutti i luoghi poetici che ne coinvolgono lo

[73] Anche se non si spinge a identificare esplicitamente l'anonimo con Brunetto Latini, Maffia Scariati insiste sull'identità formale e di pensero espressa tra questo luogo e i vv. 125-128 del *Tersoretto* (si parla di re Alfonso, presso cui fu inviato Brunetto ambasciatore, come «all'alto re di Spagna / ch'or è re de la Magna / e la corona atende / se Dio no·llil contende»), in particolare in relazione al modo in cui si esterna il favore per Alfonso di Castiglia. L'argomento serve come ulteriore pezza d'appoggio per affermare l'alta data di composizione del poemetto brunettiano (MAFFIA SCARIATI 2010: 37-46).
[74] Ivi: 35.
[75] Ivi: 35 n. 38.

spirito politico, tanto da non riscontrare mai un reale dibattito che risponda nella sostanza alle sollecitazioni che gli vengono mosse.

Potrebbero perciò darsi due cose: o che Monte Andrea sia stato un reale partigiano dell'angioino, magari legato a lui per questioni economiche, che si limitava a riversare nella poesia il riflesso del suo vissuto – ma allora non si spiegherebbe perché risulta impossibile riscontrarne la presenza in qualsivoglia documento che lo metta in realzione col francese (vedi *infra*) – oppure è possibile che Monte Andrea esternasse il suo parossismo politico anche in relazione alla costruzione della propria persona poetica, che di quel parossismo è sostanziata. Beninteso, non si vuole insinuare che Monte non sia stato un reale partigiano dell'angioino. Tuttavia queste dichiarazioni, che costituiscono la parte integrante, costante, e anzi distintiva della sua produzione politica, sono nella maggior parte dei casi un proclama incorniciato in volute di sarcasmo che però è raramente circostanziato. Quanto ciò possa dipendere da una povertà tecnica a lui peculiare, dal fatto che si tratti di posizioni espresse unicamente in tenzoni, e in tenzoni dalla sostanza più vicina al comico che all'aulico, questo è un discorso da stabilire. Il tono da proclama utilizzato nei versi di Monte, il sarcasmo chiaramente evincibile nelle sue parole, l'intenzionalità comica – almeno quanto allo stile adottato – di tenzoni come quella appena vista potrebbero infine richiedere che non sia da escludere una funzione completamente paradossale del discorso propagandistico a sostegno dell'angioino che, in soldoni, si rovescia in una continua critica del francese. L'ipotesi, la cui probabilità è bassa ma è pur sempre da tenere in considerazione, sarebbe tuttavia indimostrabile, considerato che sul poeta pesano delle serie lacune biografiche.

1.1.2.2. La seconda tenzone con Schiatta Pallavillani

Insieme alla precedente, anche la corrispondenza tra Monte e Schiatta è annoverata tra le tenzoni politiche del fiorentino di cui è possibile stimare con un buon grado di approssimazione i termini cronologici, sebbene il ricorso a un linguaggio più allusivo rispetto alla tenzone con l'Anonimo non completamente certa la ricostruzione interpretativa (il commento ai testi è a § 3.5).

Il problema preliminare risiede infatti nell'opportunità di considerare i due sonetti dialogati che formano la tenzone come scritti a quattro mani dai due rimatori, i quali avrebbero esternato, nelle rispettive battute, il proprio reale credo. Tutto ciò a dispetto dell'attribuzione in rubrica del codice, che non esplicita l'eventuale collaborazione, né assegna le voci che si alternano ai due interlocutori identificabili con 'Monte' e con

'Schiatta'. È evidente, qui, che la questione prima filologica e poi interpretativa dovrà precedere qualsiasi tentativo di estrapolazione biografica dai testi, difficili da collocare quanto al genere rappresentato. Del problema, che verrà sviscerato più avanti perché concerne più da vicino gli aspetti legati al canzoniere vaticano (§ 2.3.3.2 e § 2.3.3.3), anticipiamo intanto la soluzione: sulla base dei pochi dati ricavabili dal paratesto del codice, dal confronto con gli unici due casi di sonetti *a coblas tensonadas* non fittizi che ci sono pervenuti e da una considerazione approfondita del sotto-genere, si crede non evidente la scrittura a quattro mani del testo, né da supporre come necessaria – il che, è bene ribadire, non vuol dire che sia inverosimile o anzi plausibile – la coincidenza tra i rimatori (rispettivamente Monte e Schiatta) e le voci poetiche coinvolte nel dibattito (che sono comunque quelle di un guelfo e di un ghibellino).

Si tratta anche in questo caso, è bene ribadirlo, di un'ipotesi di lavoro: a quest'altezza del discorso servirà però a suggerire cautela circa la possibilità di attribuirgli una qualche verità biografica. Poiché il sonetto semplice *Se convien, Carlo, suo tesoro egli apra* (V 780), che chiude la tenzone, è un ennesimo proclama montiano di fedeltà angioina difficilmente collocabile nel tempo, dei due sonetti raddoppiati, più avanti affrontati nello specifico, si riporteranno intanto solo i dati utili a un'eventuale collocazione cronologica.

L'Agnello di cui si parla tanto in *Non isperate, ghebellin, socorso* (V 778) 9-10 «già de l'Agnello non si teme morso, / ché suo morder neiente già non sagna», quanto in *Non val savere cui Fortuna à corso* (V 779), 9-10 «Que' che fu detto Agnel, chi n'avrà morso, / in ogne parte pena il fer e sagna» viene identificato con Corradino di Svevia da Minetti, che si basa sul sermone che Clemente IV tenne a Viterbo nella solenne messa di Pentecoste del 1268, almeno secondo la testimonianza di Jacopo da Varagine, il quale riporta queste sue parole: «Ne timeatis, qua scimus quod iste iuvenis a malis hominibus, *sicut ovis*, ducitur ad mortem. Et tali sciencia hoc scimus, qualis post articolo fidei maior non est».[76] La proposta di lettura di Minetti può pure essere accettata tenendo bene a mente, però, che la retorica biblica e scritturale permea a tutti i suoi livelli la propaganda politica, la cui retorica attinge a modelli fissi e diffusi adattabili a diverse occasioni[77] e aggiungendo che le fonti omiletiche – ovvero le fonti cronachistiche che rendicontano di prediche – non sono esattamente verità di primo grado. L'epiteto profetico – o maliziosamente profetico? –

[76] MINETTI 1979: 291 *s.v. Agnello* e vedi, oltre, il commento ai testi: § 3.5 Minetti ricorda anche l'*Adhortatio* di Petrus de Pretio, in cui il lamento per la morte di Corradino si sviluppa sull'analogia tra questi e l'Agnello-Cristo.

[77] Lo stesso Manfredi sarà infatti detto Agnello da Saba Malaspina nella *Rerum sicularum historia*, (è notizia riportata sempre da MINETTI 1979: 291 *s.v. Agnello*).

ben si adatta in ogni caso alla condizione del nipote di Federico II nei mesi antecedenti la battaglia di Tagliacozzo.

Poiché nella tenzone si parla di Corradino come vivente, quindi, l'irrevocabile *terminus ante quem* dei fatti riportati è la sua data di morte, il 29 ottobre 1268. Il *terminus post quem* è più difficile da stabilire. Considerando che la predica di Clemente IV è del giugno del 1268 e attribuendo a lui la paternità della fortunata similitudine, l'ultimo editore considera possibile che nello spazio ristretto di tempo tra la Pentecoste e Tagliacozzo debba situarsi la scrittura della corrispondenza. Tuttavia, per quanto quella di Clemente IV sia la voce di un'autorità, non è escluso che l'immagine di Corradino-agnello fosse antecedente all'uso che il papa ne fa nella predica, né che circolasse indipendentemente da essa.

In secondo luogo – ma questa è un'osservazione tangenziale di poco conto, dal momento che non sappiamo niente dei movimenti di questi poeti – va pur sempre tenuto presente che nell'agosto del 1268 Monte Andrea è attestato a Bologna mentre Schiatta è sicuramente in esilio (§ 1.3.2), anche se non sappiamo dove. Accettando la ricostruzione di Minetti si dovrà almeno considerare che la predica di Clemente IV dovette avere una risonanza enorme, se nel giro di un paio di mesi al massimo fu in grado di penetrare così a fondo nell'immaginario collettivo da potersi riversare in maniera non ambigua in un dibattito poetico. Oppure che, per diverse ragioni, i poeti in questione erano bene addentro ai fatti di cronaca coeva.

Poiché i riferimenti restano sul generico è difficile capire a cosa si alluda in altri casi. Escludo per ora la possibilità che si possa stabilire con certezza quale sia l'*elezione* cui fa riferimento il v. 1, rinfacciata ai ghibellini dalla voce guelfa nel primo sonetto della tenzone; non può però riguardare Corradino, se si tratta del titolo di Re dei Romani, poiché lo Svevo non se ne cinse mai. Da contestualizzare sarebbero anche i riferimenti alla Spagna, che celano qualche allusione non troppo velata ad Alfonso X, e quindi alle sue mire, già sopra ricordate, sull'Impero. Le stesse allusioni a passate sconfitte, che secondo la divisione di Minetti, sarebbero rispettivamente in *Non isperate, ghebellin* della voce ghibellina e in *Non val savere* di quella guelfa, rendono ancora più difficile trovare riferimenti puntuali (vedi § 3.5).

Anche la lode sperticata di Carlo d'Angiò di V 780 *Se convien, Carlo* è un riassunto delle generiche affermazioni già in precedenza sparse nei due sonetti raddoppiati, a cominciare dall'immagine del leone e della capra, simboli animali che ripercorrono l'intero trittico: «Se convien, Carlo, suo tesoro egli apra, / e sua potenza mostri a chi s'aderpe /

quel cotale in Italia non caprà, / se più celato non sta che la serpe!». Più volte, infatti, gli Svevi sono associati al diabolico *serpente* nella propaganda guelfa (vedi, più avanti, il commento) possibile si tratti qui di una specifica allusione.

Di questa tenzone, di cui si è detto l'essenziale perché sarà più avanti oggetto di altre riflessioni, possiamo quindi solo ritenere due cose: gli argomenti trattati vedono da un lato opporsi dei ghibellini, che andranno intesi come filosvevi, e dall'altro i sostenitori di Carlo d'Angiò (ma mai compare il termine guelfi, né qui, né altrove), entrambi bramosi di scendere nel campo di battaglia. Le speranze dei ghibellini, smaccata la Spagna, paiono risiedere in Corradino, almeno se si dà credito all'identificazione di costui con l'Agnello: così siamo costretti a non andare più indietro dell'ottobre del 1268 – se non proprio all'agosto di Tagliacozzo – come termine massimo per datare la tenzone, quando la vogliamo considerare contemporanea ai fatti trattati. Monte Andrea ribadisce, nell'ultimo momento della corrispondenza, la sua assoluta fedeltà verso Carlo, schiacciatore dei nemici serpenti e in grado – con reiterazione di ennesimo motivo – di distruggere i superstiti, ancora con metafora pecuniaria (*Se convien, Carlo*, 11-12 «Lo pagamento usato Carlo serba, / se scampol ci à, che voglia essere incontra»).

Va almeno ribadito che, dando un'occhiata ai pochi dati che abbiamo su Monte (vedi *infra*), se veramente la corrispondenza è così circostanziata cronologicamente – ovvero così a ridosso degli eventi bellici cui si aggancia – dobbiamo quasi sicuramente dedurne che la bramosia di battaglia non fu vissuta in prima persona dal rimatore, se non altro perché in quel tempo si trovava in territorio felsineo.

1.1.2.3. Le sette teste del dragone

L'unica corrispondenza tra Puccio Bellondi e Monte (V 800-801) ha destato non poche perplessità agli esegeti, non tanto per una sua eventuale complessità sul piano retorico – che, almeno nel caso del missivo di Puccio, *Tener volete del dragon manera* (V 800), è tutt'altro che eccessiva – quanto piuttosto in relazione ai referenti concreti che si celerebbero dietro le metafore utilizzate. Probabilmente in conseguenza di ciò la tenzone risulta essere tra le meno studiate, tanto da non venir presa in considerazione nelle disamine più recenti sulla poesia politica del Duecento o, ancor più specificamente, sulle poesie politiche di Monte. A tale silenzio critico corrisponde un pressoché unanime

silenzio delle antologie.[78] Qualche parola in più sui due sonetti è stata spesa da Minetti e da Ragni: il primo, approntando l'edizione critica, riconosceva come «l'invito alla solidarietà amicale» espresso da Puccio in *Tener volete* (V 800) s'inscrivesse nei termini di una retorica vulgatissima, esperita in genere «nell'ambito della *civitas* politica»;[79] il secondo, proprio per la difficoltà di dare un senso profondo ai testi, li ha ricondotti nel perimetro di «una generica polemica politica».[80]

A colmare questo vuoto viene ora una recente interpretazione di Michele Piciocco,[81] che fa interagire i testi con alcuni documenti d'archivio solo in parte noti, da cui si ricava la forte affiliazione di Aldovrandesco di Odarrigo Bellondi e del figlio Puccio, il poeta, alla potente famiglia degli Adimari, affiliazione che è per lo meno accertata per gli anni '70 del Duecento. Aldovrandesco Bellondi compare infatti nel testamento che Tegghiaio Aldobrandesco degli Adimari, grande condottiero guelfo protagonista di Montaperti, fece redigere a Lucca nel 1262, poco prima di morire. Com'è noto, Tegghiaio degli Adimari è un personaggio di primo piano nelle vicende politiche fiorentine tra gli anni '40 e '60 del Duecento:[82] la presenza del padre del padre di Puccio nel testamento serve in maniera piuttosto solida a stabilire un legame di parte. Il fatto veramente interessante è che la posizione di Aldovrandesco Bellondi dentro l'atto fa supporre che la vicinanza con Tegghiaio non fosse semplicemente amicale, ma si estendesse a rapporti d'affari più o meno dissimulati (vedi, oltre, § 1.3.3), come è del resto confermato da altri documenti bolognesi relativi ai Bellondi. Si chiede perciò Piciocco se il radicamento di parte di Puccio possa fornire la chiave dell'interpretazione dei due sonetti:

> Tener volete del dragon manera,
> c'à sette teste d'una simiglianza;
> che tanto fôra traferoce fera,
> se l'una a l'altra portas[s]ero inoranza.
> Ché s'ogne gente fosse in una schiera,[83]

---

[78] Alludo, nel primo caso in particolare agli studi di Borsa e di Maffia Scariati citati in precedenza, ma la tenzone non è elencata neppure da GRIMALDI 2009: 99-100 n. 67. Sul silenzio antologico vedi MASSERA 1940², LAZZERI 1940, MONACI-ARESE 1955.

[79] MINETTI 1979: 225.

[80] RAGNI 1970: 758.

[81] Nell'intervento che ha tenuto a Bologna il 3 dicembre 2015, in occasione della giornata di studio svoltasi nell'università felsinea dal titolo '*Manoscritti autografi e tradizione dei classici nel Medioevo*' (titolo dell'intervento: *Addenda a un possibile codice dilplomatico dei poeti del '200 (Puccio Bellondi e Lambertuccio Frescobaldi)*, il Piciocco avanza le sue osservazioni su questa corrispondenza e, in parte, sull'agone tra Monte e Lambertuccio Frescobaldi in cui sfocia la *Sonettkampf*. Poiché gli atti sono in corso di pubblicazione, mi avvalgo in questa sede della bozza del discorso tenuto dal collega, di cui mi ha gentilmente fatto partecipe (da ora citato come PICIOCCO 2015*).

[82] Una sintesi biografica in D'ADDARIO 1960.

[83] Si cambia la punteggiatura rispetto all'edizione Minetti. Nella prima quartina, infatti, si sta descrivendo il dragone, mentre nella seconda il soggetto è costituito dagli interlocutori di Puccio, di cui Monte è una sorta

contro di lui non avrebbon bastanza!
Ma l'una a l'altra si mostra stranera,
sì che 'l dragone perde sua possanza.
Tener vogliate di cor de· leone,
con un volere che punga pungente,
com' altre pietre pungon li diamanti.
C'a lo neiente giunge lo dragone,
di ciò ch'e' molto poria star tenente,
perché le teste non sono accordanti.[84]

In questo sonetto strutturato parallelamente – il legame tra quartine e terzine è garantito dall'opposizione tematica dell'altrimenti identica espressione *Tener volete* (è la realtà da rifiutare)/*tener vogliate* (esortazione ottativa), mentre fronte e sirma si dividono tra una prima parte descrittiva (vv. 1-4 del dragone; vv. 9-11 del leone) e una seconda parte esplicativa (vv. 5-8 la discordia del dragone; vv. 9-10 la necessità di comportarsi come il leone) – Puccio starebbe accusando Monte e i suoi di non essere efficaci nella loro azione, per l'assenza di una volontà unanime: sarebbero insomma come un dragone, le cui sette teste non trovano un accordo. Il dragone, forte animale reso innocuo dalla discordia interna, è evocato in identica semantica da Monte in *Donna, di voi si rancura* [V 303] vv. 43-47 per esprimere l'impossibilità dell'innamorato di difendersi di fronte alla durezza della donna e alla sua *trasnaturata natura*:[85] «ché nullo [cioè nessuno degli amanti] avria difenza, / ma ïn tutto perdenza, / incontro a lo dragone, / *se d'uno oppenïone* / e di vera arditez[z]a / *fossor le teste*, *tant'avria fortez[z]*a». L'immagine è rievocata in entrambi i luoghi per lo stesso valore allusivo, che è comune anche al Chiaro Davanzati di *Lo dragone regnando pure avampa*, un sonetto di corrispondenza – ma trascritto da V tra gli sciolti – che sicuramente si riferisce a fatti politici (come nella *Sonettkampf* si allude a una profezia), ma che è di oscurissima intelligenza.

di rappresentante: il *che* diviene perciò causale. Nei vv. 7-8 l'identità tra la schiera e il dragone, ossia la loro intercambiabilità, è ormai definitiva.

[84] Parafrasi: «Voi, della vostra parte, volete continuare a seguire il costume del dragone, che ha sette teste uguali, e sarebbe una bestia micidiale se queste teste tra loro non discordassero. Perché se tutte le persone si compattassero in una sola schiera, nessuno sarebbe in grado di batterle. Ma queste teste sono così refrattarie l'una a l'altra, che il dragone perde il suo vigore. Piuttosto cercate di prendere coraggio, trasformando il vostro cuore in quello di un leone, in modo che abbia una volontà unica in grado di incidere profondamente sulla realtà, così come fanno i diamanti, che incidono le altre pietre. Infatti il dragone non ottiene niente di ciò che potrebbe avere, perché le teste non trovano un accordo».

[85] Dense e interessanti le pagine che STOREY 1982: 185-262 dedica alla contestualizzazione del concetto di natura nelle poesie montiane in relazione alla filosofia della scuola di Chartres, al filtro letterario di Peire d'Alvernhe e di Marcabru, all'intelligenza del medesimo concetto presso i rimatori coevi e, infine, ai valori della nuova società mercantile.

Possibile che l'immagine del dragone derivi da un'influenza biblica, forse *Ap.* 12, 3-4:[86] il luogo specifico, però, ha avuto più ampia fortuna nel simbolismo medievale per via dell'identificazione tra satana e il drago, quindi tra l'Anticristo e il drago e perciò, per proprietà politicamente transitiva, tra Federico II-Anticristo e il drago[87] e non come immagine topica della discordia debilitante interna a un corpo. Possibile perciò che la fonte che sta dietro a questa condivisa antonomasia sia un'altra.

Dato per certo il senso delle parole di Puccio, e ammettendo che al centro della sua critica non c'è il solo Monte, quanto piuttosto una collettività indefinita di cui lui fa parte – *tenete* non è infatti *pluralia maiestatis*, ma si riferisce alla *societas* di cui parla Minetti, implicitamente ritenuta politica in senso stretto nella ricostruzione di Piciocco – bisognerebbe stabilire qual è questa *societas*.

Secondo l'ultimo interprete qui non si farebbe esplicito riferimento a lotte specifiche, quanto piuttosto «a due modi di intendere il guelfismo», almeno a partire dal 1274-75 quando, ormai stabilita la supermazia guelfa nella Fire1nze angioina, le potenti famiglie di Tosinghi e Adimari arrivarono allo scontro aperto, «specialmente per il controllo del capitolo del Duomo di Firenze, rimasto vacante alla morte del vescovo Giovanni Mangiadori».[88] Puccio, perciò, sta qui opponendo all'estremo titanismo montiano, strenuamente ancorato all'angioino, una visione politica più moderata: la *societas* è generalmente quela guelfa.

Le corde toccate da Monte Andrea nella risposta non si differenziano, in sostanza, da quelle sollecitate nel resto delle sue corrispondenze politiche, ad eccezione che per la premessa, dove il discorso assume connotati quasi filosofici. Sotto quest'aspetto Monte si fa promotore di un punto di vista eccentrico rispetto a quello dominante nel pluralismo della società basso-comunale, in cui l'interesse individuale è visto in genere come uno stigma nei confronti del bene comune: nelle sue parole si intravede l'inizio di quella trasmutazione ideologica che meno di un secolo dopo verrà trionfare l'*ingegno* e la *fortuna* del singolo. A un modo di intendere la *societas* si oppone perciò un altro modo di intendere la *societas*. Questa la premessa di Monte: sperare – termine chiave intercorrente in tutte le

[86] «Et visum est aliud signum in caelo: et ecce draco magnus rufus habens capita septem, et cornua decem: et in capitibus ejus diademata septem, et cauda ejus trahebat tertiam partem stellarum caeli, et misit eas in terram: et draco stetit ante mulierem, quae erat paritura, ut cum peperisset, filium ejus devorare».

[87] Va in ogni caso precisato che, almeno dall'epoca della scomunica di Greogrio IX il drago è identificato con l'Anticristo Federico II nella pubblicistica antisveva, motivo che passa poi negli ambienti gioachimiti, dove l'ultima delle teste del dragone, giusta l'equivalenza di Federico II e dell'Anticristo, viene in lui identificata (PIAZZA 2005).

[88] Entrambe le citazioni da PICIOCCO 2015*: 5.

corrispondenze politiche, in genere messo in relazione alla discesa in Italia dei vari signori – nella riuscita è naturale, così come è proprio della natura umana il desiderio di procacciarsi un merito squisitamente individuale:

L'arma di ciascun omo tanto impera
col cor che spera: in ciò non v'à dottanza.
Non è om vil sì ched egli non chera
e voglia intera tutta la 'noranza.
Questa natura è ['n] noi tanto vera,
'n opera e 'n cera se ne fa mostranza.
S'ogn'om tenesse dritta sua statera
ciò ch'e' ne pèra non v'averia acordanza:
seria intra noi sempre, ['n] questa fiera,
lo stato ch'era a la Dritta Usanza.
E tu amico, che ci assegni ragione
di guerigione là ove sien fallente
non si consente! Per ciò ch'è dett'ò 'nanti
ed ancor la speranza del Campione
che perdiz[i]one à dato e dà presente
a quella gente son di noi scordanti.[89]

La conclusione a cui perviene il poeta è tassativa: Puccio, che pretende di offrire a lui e ai suoi una soluzione per quello che crede un loro problema, è decisamente fuori strada, poiché il suo discorso contraddice l'individualità della ricerca dell'eccellenza che è fatto indiscutibile, proprio perché *secondo natura*. Se tutti giudicassero equamente si manterrebbero le rette consuetudini,[90] ma questo non accade. Ecco perché c'è bisogno – pare di capire – di una personalità in grado di emergere sopra le spinte contrastanti. E questo è il campione della Chiesa Carlo d'Angiò, che ha dato e sta dando filo da torcere *a quella gente* smemorata dei nemici.

Questo, a grandi linee. Ma è innegabile che il sonetto presenta dei passi di difficile lettura, su vari livelli. Il primo emistichio del v. 9, ad esempio, è poco chiaro, molto probabilmente perché la lezione del codice unico non è immacolata. Accade anche che, nel passaggio dalla risposta al quesito di Puccio – *non puoi permetterti di darci consigli* – al proclama di fedeltà angioino esternato dagli ultimi tre versi e mezzo si lasci una serie di passaggi impliciti che bisogna colmare; il problema qui è puramente interpretativo. Se, come dice Piciocco, l'opposizione con Puccio riguarda le sfaccettature di un'idea che è, nel fondo, comune (il guelfismo, cioè) bisognerà almeno riconoscere che l'individualismo

[89] Si cita il testo così come proposto da PICIOCCO 2015*, tranne per i vv. 7-10, che lo studioso risolve con un'interrogativa: «S'ogn'om tenesse dritta sua statera / ˆ[a] ciò che ne pèra, non v'averia accordanza: / seria intra noi sempre,'n questa fiera, / lo stato ch'era a la diritta usanza?».
[90] Non è da escludere che il rimando allo *stato ch'era a la dritta usanza* sia un riferimento all'età dell'oro, già ricordata nel proemio dello statuto dei Cambiatori del 1245 di Rolandino de' Passeggeri.

montiano è atteggiamento che percorre interamente la produzione poetica del fiorentino – la principale *auctoritas* di Monte è infatti Monte stesso – e che tocca anche il piano della riflessione politica: non ci sono lotte che tengano, visto che una e una sola persona si merita *intera tutta la 'noranza*; il suo comportamento, *naturalmente* razionalizzabile, non è perciò da deprecare.

Qualche punto oscuro resta in ogni caso e varrà la pena attenersi, intanto, ai puntelli interpretativi forniti da Piciocco: il dibattito è politico, riguarda un argomento di teoria politica – ciò che distinguerebbe nettamente questo scambio dagli altri di analogo tema – e si potrebbe datare intorno alla metà degli anni '70. Si tratta pur sempre di un'ipotesi, ovvio, ma almeno permette di acquisire senza titubanze la tenzone tra le politiche montiane.

1.1.2.4. Il sonetto doppio *I baron' de la Magna*

Così come per la tenzone tra Schiatta e Monte, anche per questo sonetto l'edizione Massèra apportò sostanziose novità, sia legandolo in tenzone col sonetto che lo precede nel codice, ovvero *Venuto è boce di lontan paese* (V 863), dal manoscritto assegnato a 's(er) Cione notaio' e privo della rubrica specifica che in V segnala la presenza di una corrispondenza; sia estendendo anche a questo sonetto doppio dialogato lo stesso metodo attributivo già applicato a *Non isperate, ghebellin* e *Non val savere*, cioè l'attribuzione di una delle due voci a Cione – quella, logicamente, in cui non si fanno proclami filocarlisti – e dell'altra a Monte Andrea, a fronte della singola attribuzione del codice, che dà *I baron' de la Magna* solo a quest'ultimo. Nella sua edizione Minetti si adegua pienamente alle soluzioni di Massèra.[91]

Poiché tanto la questione delle rubriche (§ 2.3.3.2) quanto l'interpretazione dei due sonetti verranno affrontate nel particolare (§ 3.6), in questo frangente ci si limita a rilevarne il valore per la ricostruzione biografica, francamente di poco conto. L'interpretazione corrente, per cui dal dittico si ricaverebbe il ghibellinismo di Cione (*infra* § 1.3.5), mentre senza evidenti scossoni si confermerebbe il guelfismo di Monte, si basa infatti su una serie di ipotesi: a) che V abbia omesso la rubrica che indicava lo statuto di corrispondenza dei due sonetti, come potrebbero suggerire le contraddizioni morfologiche e gli errori che caratterizzano il fasc. XXV dov'è conservata la tenzone; b) che il sonetto *I baron' de la Magna* è un sonetto *a coblas tensonandas* scritto a quattro mani da

[91] MINETTI 1979: 230-231; MASSÈRA 1940²: 44-46; 326-327.

Monte e Cione: ancora una volta V, confuso nell'attribuzione doppia o per lacuna già d'antigrafo, si limita a darne la paternità a un solo poeta; c) posto che il sonetto è scritto a quattro mani a Monte si dovrà attribuire, *a posteriori*, esclusivamente la voce filocarlista.

Per quanto riguarda la cronologia relativa ai fatti riportati in quei versi, invece, si propone qui una datazione che differisce tanto da chi considerava la corrispondenza antecedente alla discesa di Corradino in Italia, quanto da chi – in ultimo Minetti – optava per la tarda data del 1278. *Venuto è boce* presenta infatti due spie allusive abbastanza orientative, per quanto, come al solito, non certissime. L'epiteto *spada larga* con cui si allude al tedesco che scenderà in Italia «per la corona de lo 'mperïato» è infatti solitamente utilizzato come riferimento condiviso – almeno nell'idioletto dei poeti di V – a Rodolfo d'Asburgo; pare poi che Carlo d'Angiò potesse essere ben essere rappresentato dallo spuntone, poiché, secondo quanto si legge nella *Rerum Sicularum Historia* di Saba Malaspina, Carlo incitava i suoi a colpire «cum gladii e cuspide, non cum acie».[92]

Una situazione simile, in cui la Chiesa appoggia le mire tedesche alla corona imperiale, si verifica solo quando Gregorio X, nonostante le ormai più che decennali pressioni di Alfonso X di Castiglia di cui abbiamo già parlato, agevola l'elezione a nuovo imperatore di Rodolfo d'Asburgo: solo allora il soglio imperiale ha di nuovo un legittimo rappresentante, con beneplacito papale, dopo il lungo e caotico periodo di interregno iniziato con la scomunica federiciana del 1245. I fatti riportati in *Venuto è boce* sono tali da poter ammettere come fluido *terminus post quem* l'autunno del 1273, o forse i mesi immediatamente precedenti all'elezione imperiale vera e propria: nel sonetto non è infatti esplicitamente detto che *il tedesco* ha già la corona, ma solo che la Chiesa appoggia le mire di colui che – lo ricordiamo solo per inciso – era stato tra i fedelissimi sostenitori di Federico II nelle sue battaglie italiche.

Tale ricostruzione è legittimata però dal solo *Venuto è boce*. Più complesso è datare *I baron' de la Magna*, per via della genericità dei riferimenti, rispetto al quale si possono ritenere pochi indizi:

1) nella situazione di cui si discute tutti gli stranieri coinvolti per la conquista della corona imperiale sono convinti di averne il diritto (vv 1-2 [A] «I baron' de la Magna àn fatto impero, / e conquistarlo credono a ragione»; vv. 7-8 [B] «Lo specchio à ben, ciascheduno stranero, / di nonn-avere falso openïone»);

[92] Lo scioglimento dei riferimenti è ancora di MINETTI 1979: 292 *s.v. Carlo.*

2) è impossibile riuscire nell'impresa senza l'appoggio della Chiesa (vv. 3-4 [B] «Se venir vogliono, amico, a tal mestero, / non facc[i]an de la Chiesa partigione»);

3) c'è sì stata un elezione, probabilmente imperiale (v. 10 [A] «Convien 'n afetto vegna l'alezione»), ma anche che Carlo d'Angiò non è ancora fuori dai giochi (v. 12 [B] «che de la Chiesa ancor ci è lo campione!»). Il riferimento all'elezione è forse qui più circostanziabile di quello della tenzone politica con Schiatta, e ci sposta verso il 1273;

4) il passato ha già dimostrato la potenza angioina (vv. 20-22 [B] «Sai che ti dico? Chi si paragona, / convien ben sia la sua gran potenza / se del tempo passato be[n] ragiona»): questo è un ritornello onnipresente, perciò poco pregnante dal punto di vista referenziale.

Come si vede chiaramente, anzi, formule e dichiarazioni che intramano *I baron' de la Magna* sono generiche e sovrapponibili per molti aspetti a quelle già viste nella corrispondenza tra Schiatta e Monte, che pur parevano riferirsi a Corradino di Svevia. Probabilmente il costante riferimento a un'elezione imperiale già avvenuta, tanto in *Venuto è boce* quanto ne *I baron' de la Magna*, il tono apparentemente razionale con cui si allude a una sorta di beneplacito della Chiesa (così si potrebbero intendere i vv. 13-14 [A] «Io non mi credo che voglia esser guer[r]ero / di chi vuol la sua propria processione», soggetto è Carlo d'Angiò) alla parte tedesca e infine, per quanto debole, il riferimento alla passate vittorie potrebbero portare anche nel caso del sonetto raddoppiato dialogato a ipotizzare il medesimo *terminus ad quem* già proposto per *Venuto è boce*.

Alla luce delle incertezze elencate, perciò, non si può detrarre alcun dato sicuro per la ricostruzione biografica.

1.1.2.5. *Der 'Sonettkampf'*

Quando la Werder ha chiamato quella esposta nei sonetti V 882-V 898 'battaglia di sonetti' non avrebbe potuto definire meglio il contenuto della complessa e lunga tenzone contenuta nei ff. 165r.-168v del fasc. XXV del codice.

I problemi che l'insieme solleva sono molti, a partire da quello che riguarda la concreta dinamica dello scambio, poiché ci troviamo di fronte: 1) un sonetto missivo di Monte Andrea rivolto al solo Pallamidesse di Bellindote, dove si fa riferimento a una profezia sulle situazione politica e si chiede un'interpetazione; 2) l'assenza di qualsiasi responsivo da parte di Pallamidesse a fronte di ben cinque sonetti di diversi autori che s'ingegnano di raccogliere la provocazione; 3) a partire da V 888 la scomparsa di tutti i precedenti interlocutori ad eccezione di Lambertuccio Frescobaldi, con cui si instaura un

agone al limite della possibilità tecnica e di complessità formale crescente. C'è poi, irriducibile, la questione delle multiple soluzioni ecdotiche di cui testi difficili e massimamente equivoci come questi sono suscettibili, con la conseguenza che i già poco chiari riferimenti ai fatti storici diventino in certi punti quasi impossibili da comprendere perché è la semplice sintassi a mostrare criticità di lettura. Anche se, c'è da dire, il contenuto politico, fondamentalmente uguale a se stesso e poco specifico, viene fortemente subordinato alla forma. Infine, come per le altre tenzoni ad accezione di V 700-702, anche per questo scambio non si sono date univoche ipotesi di datazione. Ma si vada con ordine.

In *Se ci avesse, alcun segnor, più campo* (V 882), misurando realisticamente la potenza angioina in termini di forza monetaria Monte Andrea stimola il sodale Pallamidesse a fornirgli una sua interpretazione della *prophetia Merlini*:

> Se ci avesse, älcun segnor, più campo
> che speri di volere essere al campo
> con que' c'à il giglio ne l'azurro campo,
> quanto li piace e vuol, prenda del campo
> e, là ove più li agrada, tenda il campo,
> e lo fornisca auro più c'agua c'à 'n·Po:
> di sé né di sua gente non fia campo,
> se non come contro a leon can pò.
> Tal frutto rende e renderà suo campo
> chi fa sementa per che non dice i· campo.
> Ma sempr'e' ver' li suoi nemici à cor-so,
> e già no stanca, né riman nel corso:
> lo ver cernisce, com' ciascuno è corso!
> Pallamidesse che al "Merlin" dài corso,
> s'altro ne speri che quello c'or so,
> cernisci 'l me, ché già non so l'acorso.[93]

Il sonetto giocato su sole due rime equivoche, spezzate e per l'occhio – *corso* tornerà nei primi due sonetti della tenzone con Schiatta (§ 3.5), – è così parafrasabile: «Se ci fosse qualcuno in grado di combattere (*avere campo*, come il moderno 'avere campo libero') e scendere nel campo di battaglia (*essere al campo*) con quello il cui stemma è il giglio dorato in campo azzurro, prenda pure tutto lo spazio che vuole e pianti pure le tende dove più gli aggrada; poi, fornisca l'esercito di più denaro di quanta acqua c'è nel Po: tanto non avrà scampo, né lui ne i suoi, così come un leone contro un cane. La sua semina (*campo*, inteso come 'orto', qui con funzione metonimica) renderà un frutto inadeguato.

[93] Differenze rispetto all'edizione Minetti: v.1 «Se» («S'e'» *Min.*), «più campo» («più ['n] campo», *Min.*); v. 3 «campo,» («campo;» *Min.*); v. 7 «non fia campo,» («non fia campo,!», *Min.*); v. 8 «se non come» («se non com'e'», *Min.*); v. 11 «Ma sempr'e'» («Ma'sempr' e'*», Min.*), v. 16 «cernisci 'l me, ché» («cernisci-l-me! Ch'e'» *Min.*).

Ma lui (Carlo) non smette mai di stare sull'attenti, non si stanca mai, né la sua opera resta a metà. Pallamidesse, che divulghi la profezia del Merlino, se speri cose diverse rispetto a ciò che si sa, fammi sapere, perché io le ignoro».

Se ci avesse si innerva sul solito tono provocatorio montiano. Non c'è alcun dubbio, infatti, che l'intera fronte è pervasa da ironia: che i nemici di Carlo scelgano pure il luogo dove vogliono combattere, lui li batterà; che i nemici di Carlo spendano pure tutti i soldi che vogliono per la guerra (anzi, tanti soldi quanti ha l'acqua del Po, stesso luogo ricordato nella corrispondenza proprio con Pallamidesse; il riferimento possibile è alle truppe mercenarie dell'esercito ghibellino), lui li batterà; così come un leone – il leone di *Se convien, Carlo* 7 – contro un cane (variante altrettanto dispregiativa della capra, degrado di Agnello nella corrispondenza con Schiatta), lui li batterà. E se il v. 12, come vorrebbe Minetti, è un riferimento non troppo velato alle sconfitte preterite di Corradino e Manfredi, la sequenza discorsiva si rivelerebbe identica, ancora, a quella di *Se convien, Carlo* (immagine animalesca di degrado + rinnovamento mnemonico per i nemici del recente passato di sconfitta).

L'insieme delle affermazioni della fronte si svolge secondo quel formulario predeterminato che abbiamo ormai conosciuto, troppo generico per poterne derivare dati esatti. Poco si può arguire anche della profezia del Merlino con cui si chiude il testo, almeno finché non si trova la fonte esatta del riferimento.

La storiografia, la propaganda, la predicazione di metà Duecento, infatti, ricorrevano spesso al sugello della profezia per ammantare di divina o magica autorità le proprie e diverse dichiarazioni ideologicamente orientate; l'incidenza del fenomeno era così ampia da non permetterci, almeno in questo stato di conoscenze, di dire di più: Merlino, la Sibilla e tanti altri costituivano spesso *auctoritates* da piegare alle esigenze propagandistiche di una realtà cangiante nel tempo e nello spazio, scheletri da riempire all'occorrenza, utilizzati in discorsi confezionati e diffusi tanto presso ambienti colti (con una diffusione scritta) quanto presso ambienti popolari (con diffusione orale), con intermittenze tra i due poli. L'*habitus*, che subìsce un'impennata negli anni di Federico II, ma che contava già una discreta applicazione, si fa ancora più capillare nell'Italia settentrionale e centrale delle lotte politiche di guelfi e ghibellini; nella seconda metà del XIII secolo la profezia del Merlino è conforto di vittoria per i secondi e paura dell'Anticristo svevo per i primi.[94]

[94] DANIEL 2009. Imprescindibile resta ZUMTHOR 1943.

Al di là delle implicazioni politiche della figura di Merlino, inoltre, va riconsciuto che questa figura letteraria nella cultura dei poeti duecenteschi – e soprattutto in quelli di V – indica spesso il saggio per antonomasia: in questa veste si ritrova menzionato, ad esempio, nella lunghissima tenzone di argomento metaletterario e d'impianto schiettamente comico tra Monte Andrea e Schiatta di Messer Albizzo Pallavillani, (V 646-V 669) insieme a personaggi storici quali Aristotele o Seneca.[95]

Che il legame tra la profezia e il nome di Pallamidesse insinuasse una condivisa conoscenza dei romanzi francesi tutt'altro che superficiale tra i poeti in questione non fa che confermare quanto già è testimoniato dalle vie della tradizione di quei testi (e dalla tipologia di libri al centro di molte compravendite bolognesi dell'epoca). La metafora della fruttificazione dei vv. 9-10, tipica infine dei contesti politici, è analoga a quella utilizzata da Arrigo di Castiglia in *Allegramente e con grande baldanza* [*PSS* III 50.8] 39-40 «e mèmbriti com' face male frutto / chi mal contiva terra ch'àe a mano» e potrebbe essere utilizzata qui in senso polemico, come nota Minetti.[96]

Le diverse proposte interpretative restano perciò sul generico: si può trattare tanto della profezia antimperiale che a Merlino mette in bocca la *Chronica minor* di Salimbene da Adam, quanto de *Le prophecies de Merlin* di Richard d'Irlande, composte a Venezia tra il 1274 e il 1279, anch'esse fortemente avverse all'impero.[97] C'è inoltre chi fa riferimento ad un'imprecisata e oscura profezia locale da situarsi dopo Montaperti «secondo la quale l'astrologo di Federico II, Michele Scoto, aveva predetto che il fiore di Firenze si sarebbe dissecato; ma altri seppero contrapporle profezie del mago Merlino che aveva proclamato che il giglio (cioè Firenze) sarebbe stato piegato in battaglia da Siena, ma in nuove vittorie sarebbe tornato a fiorire più bello di prima».[98]

A fronte del silenzio di Pallamidesse – secondo alcuni critici il titolo 'tenzone xvij' ricorregge un 'tenzone xviij' proprio perché la risposta del rimatore sollecitato «fu omessa»[99] – V trascrive cinque risposte di cui le prime due evitano del tutto di ripetere lo

[95] Monte Andrea, *Chi di me conoscente è, a ragione* (V 649) 2-4 «più c'à Ristotol, senno lui consento; / o ch'è 'n Merlino, o ch'è 'n Salamone / (non credo sia 'n alcun tal, se nno mento!)» e la risposta di Schiatta: «*Eo non sono Aristotol né Platone*, / né di Merlin, non ò lo 'ntendimento, / né lo saver nonn-ò di Salamone, / né Senaca non diede a me convento» (V 651, 1-4). Per la fortuna del saggio-Merlino nella letteratura italiana predantesca si veda in generale CAPELLI 2014: 132-140 e, relativamente ai temi misogini, MAFFIA SCARIATI 2010: 127-168.

[96] MINETTI 1979: 247 *ad loc.*

[97] Si veda la voce *Mirlino* in MINETTI 1979: 293. Le *prophecies de Merlin* in PATON 1926.

[98] DAVIDSOHN 1956-1968 II: 696; MAFFIA SCARIATI 2010: 198 n. 15. Ma la profezia di Merlino poteva talvolta essere favorevole a Federico II, come suggerisce DELLE DONNE 2005: 29 n. 4.

[99] LAZZERI 1940: 582. Per MASSÈRA 1940²: 327 la risposta di Pallamidesse andò smarrita.

schema metrico e le rime. Il sonetto di 'sSer Cione notaio', ormai identificabile senza dubbio con Cione di Baglione notaio (§ 1.3.5) è il primo della serie:

A quel signor, cui dài tal nominanza
che non credi nel mondo trovi pare,
credo ti porti, più che senno, erranza.
Or si par[r]à s'e' potrà contastare
a que' che, de la Magna, sua possanza
presentemente la viene a mostrare!
Vedrem mò se, com' di', Carlo di Franza
l'atenderà col suo folle orgogliare!
Che se l'atende sì com'ài contato,
da tutti i suoi peccati penitenza
averà, e questo ci è profetezato:
ché molti sag[g]i loro sperïenza
n'àn fatta, che così hanno trovato.
Ma Carlo fugerà per la temenza.

Nonostante sia strutturato secondo uno schema ABAB ABAB CDCDCD che non replica alcuna rima della proposta, *Se ci avesse* risponde chiaramente alla sollecitazione montiana, presentandosi come una sintesi di luoghi comuni della propaganda antiangioina.[100]

Innanzitutto Monte viene accusato di essere in errore (*erranza* del v. 3, immediatamente contrapposto a *senno*), accusa che si ripercuoterà nel sonetti di ser Beroardo notaio, di Federigo Gualterotti, di Lambertuccio Frescobaldi. Cione ritiene che: a) le lodi di Carlo esternate in *Se ci avesse* sono fuori luogo. Segno, forse, che l'oppressiva mano della reggenza angioina iniziava ad essere percepita negativamente in alcuni ambienti fiorentini – come del resto accade intorno agli anni '70 – oppure, semplicemente, che Cione era ostile all'operato della casa francese per convinzione; b) che uno scontro si attende, anche se *ora parrà*, *presentemente*, *vedrem mo'*, più che riferimenti concreti ad un prossimo confronto sembrano da intendersi come fatismi e segnali di strutturazione del discorso tipici del parlato, perciò semanticamente deboli; c) la profezia direbbe piuttosto che Carlo sconterà *con la penitenza i suoi peccati*: è, questa, dichiarazione che consapevolmente rovescia un luogo comune della propaganda filocarlista, quella dove il *campion San Pero* è tratteggiato come braccio armato della volontà divina, la cui azione è di estirpazione e purificazione del male imperiale sostanzialmente eretico. In soldoni, Carlo passa dall'essere colui che fa espiare ai *ghibellini i suoi peccati* a colui che dovrà espiare i

[100] Eccessiva l'opinione di SANTANGELO 1928: 14, per cui il sonetto di Cione e quello di ser Beroardo «non furono scambiati fra i detti autori, entrambi di spiriti ghibellini, né forse con alcuno degli altri tenzonanti, ma servirono probabilmente di risposta a uno o due sonetti che mancavano».

propri;[101] d) la profezia cui allude Cione può essere o non essere quella medesima riferita da Monte in *Se ci avesse* 14-16, poiché, generalmente, la previsione sul suo futuro si limita ad essere *profetezata* (v. 9). È altamente probabile, in ogni caso, che le profezie al centro del dibattito derivassero da una fonte squisitamente letteraria, visto che *molti saggi, che ne hanno fatto esperienza*, hanno potuto profetizzare e *poetare* (*ànno trovato*) in senso contrario a Carlo. In definitiva le possibilità sono due: o Cione fornisce la sua interpretazione dell'enigma oppure alla profezia di cui parla Monte sta opponendo un'altra profezia, di diversa paternità.

Ser Beroardo, di cui è in forse l'identificazione col più noto Guglielmo Beroardi (§ 1.3.4), applica lo stesso schema del precedente, rivolgendosi direttamente a Monte:

> D'acorgimento prode siete e sag[g]io
> in molte cose ma di questo errate
> che Carlo sia di sì franco coraggio
> c'ad ogni uom doni ciò che ne contate.
> Or si parrà! Ch'entrato è nel vïaggio
> segnor che mena e dà tal libertate,
> ch'e' conver[r]à che pur li facc[i]a omag[g]io
> colluï ä cui tanto pregio date.
> E' par[r]à se le spade tedeschine
> averan forza contro a' quadreletti,
> come tu die, amico, ch'e' sian fine!
> Le bataglie non son come sonetti,
> ché pungono li ferri più che spine:
> però non son sentenze li tuoi detti.

Per quanto apparentemente paia ripetere con scarsa variazione, soprattutto nella quartina iniziale, il dettato di *A quel segnor* – la dicotomia *prode e saggio* e il verbo *errate* riprendono quasi alla lettera il v. 3 del sonetto di Cione – il secondo distico rivela un lessico abbastanza ricercato, fin dall'ambiguo sintagma *franco coraggio* del v. 3, che si ritrova utilizzato spesso nella lirica amorosa ad indicare il cuore nobile dell'amata; in quest'ottica *coraggio* sarebbe francesismo per 'cuore', *franco* aggettivo che indica la 'nobiltà'.[102] La nobile franchezza, che si declina anche in un atteggiamento liberale, è quella legata al *dono* del verso seguente, che rovescia ironicamente l'elenco dei favori sciorinato da Monte in *Se ci avesse*, ma che allo stesso tempo si aggancia ad un motivo tradizionale della propaganda anticarlista, che è quello dell'avarizia e della scarsa larghezza dell'angioino, rimproveratagli

[101] BARBERO 1981-1982: 178-180.
[102] Si vedano i due esempi raccolti in *TLIO* s. v. *franco*[1] § 2, cioè Giacomino Pugliese, *Morte perché m'hai fatta sì gran guerra* [*PSS* 17.1] vv. 29-30 «E lo tuo *franco cor*, chi mi l'ha priso, / madonna mia?» e Guittone d'Arezzo *Tutto mi strugge in pensiero e in pianto* 13 (in elenco descrittivo delle qualità dell'amata analogo a quello di Giacomo).

soprattutto dai poeti provenzali.[103] *Franco*, in aggiunta, significa 'francese' e *coraggio*, per estensione, ha il significato che gli diamo oggi: l'antitesi ironica è con tutta evidenza ricercata volontariamente da Beroardo. La seconda quartina preconizza poi l'*entrata nel viaggio* di un *signore* liberale, cui Carlo sarà costretto a sottomettersi; che questo nobile signore è tedesco lo afferma poi la prima terzina, dove le *spade tedeschine* vengono esplicitamente contrapposte ai *quadreletti* francesi. Poiché qui si parla di un signore che ha già iniziato la sua discesa verso l'Italia, una gran parte degli interpreti ha pensato si trattasse di Corradino, il quale dalla Germania «si mise in marcia nell'agosto del 1267; il 10 ottobre era a Trento da cui annunziò ai vescovi e ai comuni lombardi il suo prossimo arrivo in Italia; il giorno 20 dello stesso mese era già a Verona; il 17 gennaio a Pavia, donde proseguiva subito la marcia per Roma».[104] Altri, invece, hanno creduto che la menzione metonimica dei tedeschi attraverso le loro spade contro i quadrelletti (frecce da balestra) francesi (si suppone) alluda ai guerrieri di Rodolfo d'Asburgo, altrimenti noto con l'epiteto di *Spadalarga*.[105] Abbondanti anche in questo caso, sono i fatismi, come in *A quel segnor, cui dai tal nominanza.*

Il sonetto si chiude con una curiosa e bella similitudine, che fa esplicitamente riferimento all'armamentario lessicale tipico della satira (*pungere* o mordere)[106] spostando la questione sul motivo metapoetico (e nell'alveo dei precedenti letterari si chiudeva anche il sonetto di Cione): c'è differenza tra una battaglia di spade e una di sonetti, poiché i ferri dell'arma pungono molto di più delle parole (i *detti*, da intendere col Dante della *Vita nova* e con Brunetto, come parole di dire in rima), al confronto solleticanti come spine. Si ribadisce infine che i versi di Monte non hanno alcuna consistenza d'autorità – nonostante, si badi bene, il ricorso all'autorità profetica di *Se ci avesse* – rispetto ai fatti di cronaca di cui si discute.

È la risposta di Federico Gualterotti che, dopo le diversioni di ser Cione e ser Beroardo, riprende lo schema metrico proposto da Monte – senza, ovviamente, l'allungamento di due versi della fronte tipico dei suoi sonetti – anche se non le stesse parole rima, che qui diventano *saggia* e *colta*. A differenza dei precedenti editori,[107] Minetti sostiene che nella sua risposta Federico Gualterotti è l'unico che si mostra

[103] BORSA 2006: 388-390.
[104] PALMIERI 1913: 16.
[105] BORSA 2011: 159.
[106] SUITNER 1983a: 15-24.
[107] Si prenda ad esempio la didascalia di MASSÈRA 1940: 28: «I partigiani di Carlo non ardiscano opporsi all'imperatore».

ideologicamente solidale con Monte Andrea sulla base di «una serie folta di locuzioni e d'immagini d'inequivocabile marca carlista»,[108] tra cui: a) il «sì com' si sa già» del v. 5, «spietatamente allusivo ai precedenti manfredo-corradiniani», che si ritrova, dice lo studioso, già in *Se convien, Carlo* (V 780); b) le «metafora postconviviale» del v. 7, afferente al lessico figurale già esperito in *Non isperate ghibellin* (V 778) vv. 13-14 e poi, di nuovo, in *Se convien Carlo* 11; c) Il riferimento al proverbio del seminatore che ai vv. 9-10 varia i vv. 9-10 di *Se ci avesse*; d) la somiglianza tra la prima quartina del sonetto e il passaggio di una formula di giuramento filocarlista; e) l'uso, da parte del Gualterotti, dello schema metrico con le due rime equivoche proposto in *Se ci avesse* , per cui Monte «in segno di ammiccante gratitudine» riprenderebbe più avanti in *Chi si muove a ragion, follia, non ver s'à* (V 894) la parola-rima *saggio* utilizzata dal Gualterotti nel suo sonetto «che, si badi, è una rima particolare, in quanto basata su di un'alternanza conosonantica, non soltanto quantitativa, ma anche qualitativa (*aggia* : *disagia* > *aggio* : *disagio*)», per cui si ipotizza origine settentrionale; f) il sonetto di Gualterotti è in un punto cruciale della corrispondenza e le complicazioni formali che gradualmente informeranno lo scambio tra Lambertuccio Frescobaldi e Monte prendono ispirazione, secondo Minetti, prorio da *Chi di cercare segnore si saggia*; g) la corrispondenza si sarebbe svolta nella sequenza che vediamo in V, visto che Federico si rivolgerebbe non a Monte (come tutti gli altri), bensi a colui che lo precede immediatamente nel codice, cioè ser Beroardo notaio, «come è dimostrato […] in modo inequivocabile, dal fatto che ne riprende, agonisticamente adattandola, la prima rima (*saggio* > *saggia*). Non altrimenti Lambertuccio, nel suo primo intervento (6), si richiamerà a Cione (2), appropriandosene la rima B e, soprattutto, esemplandone la clausola».

Ma intanto si dica che il punto a) e il punto b) dipendono strettamente dalla soluzione ecdotica che l'editore propone per la rima equivoca *saggia* che, in quanto tale, è suscettibile di diverse conformazioni: va bene dividere le unità lessicali del verso in base a precedenti di *langue* distinguibili, ma si tratta sempre di una soluzione tra le possibili. Non è inoltre escluso che la ripresa di similitudini e metafore – in un insieme in sé, ricordiamolo, angusto – avvenga a scopo contrastivo, come spesso accade nelle corrispondenze. Quello che inoltre potrebbe sembrare un ammiccamento a Carlo rientra perfettamente, a livello grammaticale, nella categoria dei fatismi, essendo un segnale discorsivo di ricapitolazione della voce parlante. È perciò troppo ambiguo per essere

[108] MINETTI 1979: 247; la discussione continua fino alla pagina seguente. Le citazioni elencate, salvo diversa segnalazione, sono tutte esposte nel cappello.

dirimente. Nel caso della metafora conviviale, poi, dovremmo supporre che la solidarietà del Gualterotti si esprime attraverso l'allusione ad altri testi montiani: ma lo stesso Minetti, datando la corrispondenza tra Monte e Schiatta intorno agli anni di Tagliacozzo e la *sonettkampf* intorno al 1278 ammette implicitamente che il riecheggiamento è tra testi lontani forse di dieci anni. Posto ciò sarebbe meglio, forse, parlare di interdiscorsività piuttosto che di intertestualità.

La diffusione della metafora del seminatore (c), per quanto peculiare dei testi politici – se già detto ch'è per lo meno presente nella canzone di Arrigo di Castiglia, mentre in *Sovrana ballata placente* [*PSS* 50.7], scritta per Corradino intorno al 1267, abbiamo versi come questi: «Torna'n dolzor'e conforto / vezendo lo 'mperio venire / zoso con tanto deporto; / *lo mondo fa* rinverdire» (vv.13-16) – non sarà imputabile a mera interdiscorsività, visto che riprende i versi corrispettivi del sonetto montiano. Ma anche qui, a seconda della resa testuale, potrà riferirsi a Carlo come al Tedesco: in un caso sarà perciò solidale, nell'altro completamente oppositiva.

Anche rispetto allo schema metrico (e) non si capisce perché Federico Gualterotti dovrebbe essere solidale con Monte più di Chiaro o Lambertuccio, che pur rispondono, probabilmente per via di una perizia tecnica che gli altri due forse non hanno, o non vogliono dimostrare, seguendo lo stesso schema di *Se ci avesse*. Nell'intelligenza che dell'insieme ha Minetti pare di capire che i testi, anche se si autodichiarano scritti, si susseguirono nella realtà così come li vediamo nel codice: i vari corrispondenti, cioè, non ebbero di fronte il sonetto di Monte a cui risposero indipendentemente dagli altri, ma di volta in volta poterono leggere tutto ciò che li precedeva, anche quando a discorrere rimasero solo in due. Lo stesso sostiene Claudio Giunta, per il quale, nonostante la complessità e la lunghezza dello scambio, «si può almeno sospettare che gli autori abbiano agito a stretto contatto, in quello che ha l'aria di essere un lavoro di gruppo, di un'opera a più voci, piuttosto che di un'ordinata corrispondenza in versi».[109]

[109] GIUNTA 2002b: 25. Interessante che immediatamente dopo lo studioso ammetta che non si può escludere a priori, magari «limitatamente a determinate epoche, aree registri (per esempio quello burlesco), l'ipotesi delll'improvvisazione, quindi della compartecipazione dei poeti a un macrotesto che "si fa" di fronte a un pubblico cortigiano o borghese: anche se né dai testi né dalle rubriche che li introducono sembra di poter ricavare indizi che portino con assoluta certezza in questa direzione». Ma, di fronte a una corrispondenza come questa o come quella tra Schiatta e Monte (§ 3.6) siamo così lontani dal burlesco? E ancora, come conciliare l'idea dell'improvvisazione – o forse meglio, dell'esecuzione – con la strategia di 'poetica visuale' che Storey identifica soprattutto in relazione a questa tenzone e che presuppone innanzitutto lo sfruttamento del mezzo scritto? Le questioni sono a questo punto troppo complesse per trovare spazio in questa sede, dove ci si accontenta di mettere in luce diverse possibilità di lettura.

Ma ammettiamo che così sono andate le cose. Dovremmo anche ammettere che per produrre una tenzone tanto lunga e complessa ci volesse del tempo, oltre che dello spazio (il missivo di Monte essendo arrivato, come vedremo, *per iscritta porta*) e allora l'ipotesi perde parte del suo fascino. Potremmo forse pensare a una dinamica di scambio diversa, in cui i vari poeti in un primo tempo risposero insieme a *Se ci avesse*, forse indipendentemente o forse no, mentre in un secondo momento Monte continuò la sua tenzone personale con Lambertuccio. Per il fatto che la risposta a *Se ci avesse* è collettiva e perché in sostanza quello che viene richiesto è lo scioglimento di un enigma, non ci sentiamo così lontani da altri e ben più celebri casi di scambi a più voci avviati da un 'sonetto aperto', come quelli del genere dell' "*interpretatio somnni*", sperimentato, tra gli altri, da Dante Alighieri e da Dante da Maiano (come proponenti) e, tra i poeti qui annoverati, almeno da Cione Baglioni e Chiaro Davanzati (che al Maianese risposero). Il fatto, però, che il primo missivo di Monte paia nascere come avvio di un dialogo privato – per via della richiesta a Pallamidesse – porta Giunta a classificarlo come una sorta di via di mezzo tra quel tipo di scambi, appena ricordati, che in qualche modo esternano il modello del provenzale *torneyamen* (in questa categoria intermedia rientrerebbero anche gli accodamenti seriori a testi di corrisponendenza preesistenti, come quello di Maestro Rinuccino alla prima tenzone tra Chiaro e Monte. § 1.3.10) e i testi di corrispondenza fin dal principio confezionati per raggiungere indipendentemente due corrispondenti determinati.[110] Poste così le cose, anche gli elementi relativi alla presunta centralità formale (f) del sonetto del Gualterotti si indeboliscono. A favore della compattezza dell'insieme, però, si stagliano tutta la serie di riprese formali evidenziate da Minetti, rimarcate da una certa circolarità complessiva, se l'ultimo, complicatissimo sonetto di Monte, *Coralmente à me stesso in ira c'appo* sceglie *cappo* come parola-rima, che riecheggia a distanza, in quasi-rima, proprio il *campo* utilizzato nel primo sonetto e ad inizio assoluto di tenzone.

Tornando al sonetto del Gualterotti, l'unica prova veramente rilevante per la sua solidarietà con Monte è la quasi perfetta sovrapponibilità tra il «Nullum auxilium vel consilium eis dabo *sine consensu Vicariii*, vel non recipiam aliquam in… imperatorem romanorum, qui sit electus in *discordiam*» del giuramento ricordato da Minetti[111] e i primi due versi del sonetto, che cito intanto secondo la sua edizione:

> Chi di cercare segnore si sag[g]ia
> co lo gigliato contastea non s'ag[g]ia
> de la maestà imperïera sag[g]ia

[110] Ivi: 28-30.
[111] MINETTI 1979: 246.

> come di graz[i]e e di valore e' saggia!
> poder forzoso (sì come si sa già),
> ragion ch'el mena naturale e sag[g]ia,
> se col contraro quel c'avanzi s'ag[g]ia,
> trovat'ò bene: or (ferm'ò) il disagia!
> Ch'e' di semente qual'à fatta, cólta
> averà tal: che più non ter[r]à colta
> poi soz[z]'er[r]anza di tal guis'àcolt'à
> nostro sire vuole pur che sia colta!
> Sentenza ['n] rima tua nonn-ag[g]io colta,
> perch'e' per certo or l'aquil'à colta.

Così parafrasa l'editore:

> Chi si cimenta nella ricerca di un signore, eviti di mettersi in contrasto col Gigliato a proposito dell'opportunità di conferire a costui il titolo imperiale, per quanto dotato e meritevole egli possa essere. Se, infatti, questo eventuale sopravvissutto della genìa dei candidati deliba (lui, fornito del contrario) la ben sperimentata forza travolgente di Carlo, nonché l'illuminato diritto che lo guida, non si scappa: si mette, all'istante in un bel guaio (infelice sarcasmo, ampiamente rinfacciato da Lambertuccio: *disferà* vs. sparra **6** 11-14, conven sia *di*giunto-*di*spunto **8** 3-13 vs. farà … *dis*paro **10** 6, il *dis*erra **12** 5). Giacché, dalla seminagione fatta, trarrà un raccolto che gli farà passare la voglia di tenere ulteriori colture. Il nostro *sire* (fr. vs. segnore 1), visto che ha accumulato tanti turpi errori, vuole, infatti, che costui ne paghi il fio. Nel tuo intervento non trovo nemmeno una parola sensata; giacché, mentre stiamo parlando, il leone (**1** 8 e *75* 7) ha bell'e ghermito l'aquila!
> (MINETTI 1979: 250-251)

Ora, considerando la difficoltà del testo di Federico, a una tale intelligenza interpretativa non si può che rendere indiscutibile merito (un merito che va esteso all'intera operazione ecdotica sulla tenzone, che sfiora limiti di insostenibilità tecnica). Qualche problema tuttavia riamane, non tanto perché si deve supporre, in stridore con gli altri sonetti – di cui questo riprende la concatenazione dei motivi nonostante applichi ben altro armamentario retorico –, che l'apostrofato degli ultimi due versi non risulta essere Monte, ma anche perché, sciogliendo l'immagine dell'aquila in sfavore alla parte imperiale, è necessario capire chi *à colta* l'aquila, integrando perciò la figura con un elemento zoomorfo diverso altrimenti taciuto (anzi, alluso), che è quello del leone.

Lasciamo per un attimo la questione interpretativa, per capire perché è rilevante mettere in forse la fedeltà di Federico a Monte: non si tratta di un pregiudizio che vuole confermare la solitudine ostinata del poeta rispetto ai sodali. Si tratta d'altro, che in parte trascende la lettura di questi specifici versi. Da *Chi di cercare segnore* si è infatti dedotto che Federico Gualterotti fosse un guelfo convinto, respingendo quella che, dati documentari

alla mano, è ad ora la più ragionevole delle identificazioni che si può ricostruire: solo che il Gualterotti dei documenti è ghibellino (§ 1.3.6). Ora, è vero che non possiamo piegare i testi a diverse interpretazioni a seconda delle ipotesi che vogliamo sostenere: sarebbe disonesto, oltre che metodologicamente discutibile, poiché vorrebbe dire porre in secondo piano i testi medesimi, da cui pur deve partire ogni nostra ipotesi. Ma considerate, nell'insieme, la complessità della dinamica di questo scambio specifico e la possibilità, che forse il futuro editore metterà meglio in evidenza, di segmentare altrimenti il testo, ci sentiamo di dire che, almeno per quanto riguarda la ricostruzione biografica di Federico Gualterotti, questo sonetto non può avere statuto di prova inconfutabile. Atteniamoci intanto all'interpretazione complessiva di Minetti, distinguendo il Gualterotti dagli altri risponditori quanto a tendenze partigiane (specifiche), ma facciamolo con beneficio d'inventario.

Non lascia molti dubbi sul suo schieramento nella discussione Chiaro Davanzati, il cui responsivo segue abbastanza da vicino la proposta dell'amico, pur distanziandosene nella sostanza. Intanto, apprendiamo che il mezzo con cui ha ricevuto il messaggio è quello scritto: «Con adimanda, magna scienza porta / m'avete, amico, per [i]scritta porta / di que' che ne l'azzurro giglio porta» (vv. 1-3). E c'è già una prima e leggera discrepanza di motivi, se il sonetto d'esordio non era rivolto principalmente a Chiaro, ma a Pallamidesse.[112] Il resto è, a differenza di qualche altro intervento (come, mettiamo, quello di Cione), molto ben circostanziato, poiché il poeta dichiara esplicitamente di sciogliere la profezia del Merlino di cui parlava Monte Andrea:

> venut'è al campo signor che lo sporta,
> ché lo profeta Merlin ne rapporta:
> vermiglio il campo, l'agulia i su porta
> ad oro, que' c'à aperta già la porta,
> e de la 'mpresa, molto si diporta.
> E dice che ver[r]à di qua da Po,
> ed ancor più che ne dimostra, pò;
> ver' lui nessuno contastar no pò,
> concede il Papa e l'altro non dispò,
> per forza frange sì che Carlo po'
> del campo poco tener per suo po'.
> (vv. 4-14)

Del *segnor* – quello della proposta montiana innanzitutto – che, realizzando le provocazioni di *Se ci avesse* 4-5 e le implicite speranze di *D'accorgimento siete* 6, pare essersi

[112] MINETTI 1979: 251 risolve interpretando il *mi* come un «*dativus iudicantis*».

già mosso contro Carlo, per 'toglierlo di mezzo'[113] è Merlino che stesso che ne rendiconta. Dall'insegna dell'aquila d'oro su campo vermiglio, non riusiamo invece a ricavare precisi riferimenti. L'aquila è infatti simbolo imperiale, che poteva essere concesso per privilegio a qualche famiglia particolarmente meritevole, affinché lo riportasse sullo stemma; l'aquila bicipite d'oro su campo vermiglio è, a partire dal basso Medioevo, simbolo dell'Impero bizantino, e non di quello occidentale. Qui, per gli anni he ci interessano, simbolo araldico dell'Impero è l'aquila nera in campo d'oro – non vermiglio – che pare essere stato assunto dagli Hohenstaufen almeno a partire dal regno di Federico II.[114] L'aquila nera in campo bianco fu invece adottata da Manfredi. La descrizione simbolica non indica direttamente neppure l'altro candidato possibile, Rodolfo d'Asburgo. Perciò, passando per la rassegna mitica del Villani (*Cronica* L 2 cap. 3), per il quale «il campo vermiglio e l'aquila ad oro» apparivano nelle armi di Giulio Cesare, ci si dovrà accontentare per il momento d'interpretare l'immagine come un generico riferimento alla parte imperiale.[115]

Con molta meno spericolatezza che nella tenzone tra Pallamidesse e Monte Andrea (V 688-V689), Chiaro sceglie di utilizzare, come seconda rima, la parola *po*, marcandola fin da subito come toponimo, quel fiume che il nuovo signore ha affermato di varcare (l'utilizzo del futuro, in contrapposizione alle parole di Ser Beorardo, indica avvenimento venturo più che contemporaneo). Il tedesco – non direttamente nominato – non solo è più potente di quanto possa sembrare, ma gode pure dell'appoggio papale; colui che non gli si può opporre (*che non dispò*, secondo il testo) è generalmente riconosciuto in Carlo d'Angiò, poi direttamente nominato al verso successivo, ma in linea generale, se è corretto datare gli avvenimenti a ridosso dell'elezione di Rodolfo, potrebbe pure trattarsi di Alfonso X, che non aveva ancora sedato le sue mire sull'impero. Nonostante l'allusività di cui parla Minetti a proposito della menzione dei vari personaggi in campo è un dato di fatto che l'unico chiamato col proprio nome, senza perifrasi o allusioni di sorta è, in tutti gli scambi, proprio Carlo d'Angiò: Manfredi – che poi sarà ben presente alla memoria dantesca – e Corradino sono nomi del tutto assenti in queste poesie; che la censura sia stata politica prima che letteraria non è difficile da immaginare. Il riferimento all'appoggio papale è risultato decisivo, tra le altre cose, per identificare nel

[113] «(*Sportare* = ex-portare = portar via)» (PELLEGRINI 1914: 2). Su questa rima equivoca, di lentiniana ascendenza, si veda la nota di MINETTI 1979: 251 *ad loc.* e *CLPIO*: CCVIIb.
[114] Lo stemma degli Svevi è altrimenti d'oro ai tre leoni neri passanti disposti in palo o di rosso ai tre leoni neri passanti disposti in palo.
[115] Va inoltre tenuto presente che l'aquila d'oro su torsello bianco in campo vermiglio è il simbolo dell'Arte di Calimala.

signore in discesa verso l'Italia Rodolfo d'Asburgo: l'imperatore, nel 1275, deve infatti incontrarsi con Gregorio X – il quale, come abbiamo detto, ne appoggiò l'elezione – per discutere della Romagna e di altri affari relativi all'Italia, vedendosi nel frattempo prestare omaggio da alcuni comuni della penisola.

Molto vicino dal punto di vista stilistico al sonetto davanzatiano è infine l'ultima risposta a *Se ci avesse*, quella di Lambertuccio Frescobaldi:

> Vostro adimando secondo c'apare
> per vostra scritta di grand'erro pare!
> creder dovete bene ch'egli à pare
> que' che, nel campo azurro, giglio pare!
> Ma s'io non erro, öpo gli è il campare
> alla sua gente e llui; poi, veg[g]io, spare;
> poi ven vermiglio il campo, i[n]su com' pare
> l'aguilia ad oro che sovr'ogne pare.
> E non ve paia mia risposta fera:
> profetezando com'e' 'n agua fera!
> Tant'à s'isforzo che chi vuol disferà!
> E segnor non trova che contro li fera:
> ver' la v'è lui, com' fa selvag[g]ia fera,
> Carlo spar[r]à, che ver lui non s'ofera.

A questo punto Monte ribatte, ma non si sa, esattamente *a cui*, poiché non c'è un *tu* o un *voi* a cui si riferisce. Possibile che l'attacco sia rivolto a tutti coloro i quali lo hanno osteggiato – dell'eventuale solidarietà del Gualterotti non paiono esserci rinvenimenti di sorta – perché, dopo una dichiarazione d'intenti preliminare, l'accusa vera e propria non è tanto politica in senso stretto quanto di mala interpretazione della profezia:

> Eo saccio ben che volontà di parte
> a me non punge il core in mala parte,
> sì che giamai per me fossoro sparte
> parole di menzogna, chi ben comparte.
> E' però miri, la cui sentenza parte,
> in ciascun causo, di ciò che 'l ver parte,
> che da li saggi si divide e parte,
> sì che biasmar si può in ciascuna parte.
> (*Eo saccio ben* [V 888], vv. 1-8).

Insomma, chi ha interpretato l'enigma non ha ben compreso cosa i *saggi* – quelli richiamati da ser Cione – intendessero veramente; il sonetto non risponde nel merito, ma ribadisce che chiunque vuole farsi avanti non ha *chance* e che la migliore lettura degli eventi è quella fornita dallo stesso Monte:

> Ed ancor dico ch'è ben largo il passo,
> sì che si può venir via più c'al passo;
> ma chi ver[r]à, s'el[l]o dicesse: «I' 'l passo!»,
> son certo fia del terzo colpo passo,
> perché non troverà lo «gioglio» passo.

Di mia sentenza ciascun «dottor» passo.
(*Eo saccio ben* [V 888], vv. 11-16).

Eo saccio ben continua sullo schema a due rime equivoche proposto nel sonetto iniziale e che verrà sfruttato alternativamente dai due tenzonanti per altri cinque sonetti. Ben poco c'è di lucida analisi politica nel primo, diretto responsivo di Lambertuccio, *Fera scïenza* (V 889), che prima controaccusa, in un distico, Monte, reo di non capire la profezia e poi dice la propria sulla questione:

Ch'e' pur conven per forza sia digiunta
la gente·de re Carlo, ed egli a giunta,
per lo segnor che, sovr'ogn'altro, giunta
li suoi nemici, a corsa ed a pie' giunta.
Con seco à tanta e tale gente agiunta,
che Francia sentir farà in ogni giunta.

Un grande esercito e un grande dispiegamento di mezzi per il Tedesco che costringerà il giglio francese ad appassire: «il giglio apasserà, che fia dispunto» (v. 12).

Giocato su equivoche e derivative della rima *porto*, tutta la fronte di *Quale nochiere vuol essere a porto* (V 890) non fa che sviluppare la metafora, in genere amorosa (ma nel caso montiano anche economica), della *stella maris*: mentre quella, in cielo, indica al marinaio la strada da seguire per giungere a casa, Carlo, in terra, è stella e nocchiero (variante di *campione*) verso porti altrettanto sicuri, ma motivo di naufragio per chi si oppone:

Così la stella e lo nocchier ci è porto
in terra, che ne guidi a buono porto:
e quelli è Carlo! Chi dett'à: «No·l comporto!»,
prefondo è gito; tal sentenz'à porto.
(vv. 7-10).

Così, alle allusioni quantitative di Lambertuccio, Monte oppone il suo sarcasmo, anche se non diretto a lui personalmente – tutti i responsivi di Monte, infatti, restano sul piano del 'si dice', dichiarano massime e non rispondono mai a un destinatario specifico – al solito affidato alla metaforica economica: chi vi si oppone potrà pure avere «gente seco sanza conto» (v. 13), ma Carlo non gli lascerà certo «opo sconto» (v. 14).

Monte, però, a detta di Lambertuccio, continua a trovarsi in errore: l'*error cotal* di *Fera scienza*, 2, si riversa, qui, fin nell'*incipit* «Con vana er[r]anza fate voi riparo / infra gli erranti marinari a paro, / dicendo Carlo sia del mondo paro' / e tramontana senza alcun riparo» (vv. 1-4). *Tramontana* qui, viene perciò rovesciato di senso, da 'vento che scompiglia' a punto cardinale per la determinazione geografica del movimento discendente del signore:

Di tramontana ven signor che, paro,

farà di Carlo e chi 'l segue disparo;
ed è più certo ch'è d'Alèna Paro
ch'e' fia neiente, constro a chi fa paro.
E quegli à vera tramontana conta,
luce verace chi à llui s'aconta!
Però del ver vostro detto si sconta,
c'ogni profeta saggio ne raconta
ch'è de la Magna chi valor cont'à
con sua trinciante spada snella e conta!
(vv. 5-14)

Qui vale la pena fare almeno due rilievi, al di là del sospetto che, nel rovesciamento della metafora luminosa del sonetto precedente, pare di intuire una trama lessicale e metaforica che avvicina il testo di Lambertuccio ad analoghe epifanie pasquali e cristologiche. Connotati cristologici ha colui che viene sovrapposto, con neppure troppa fantasia se si guarda alla retorica globale dei testi di propaganda, colui che scenderà dalla *Magna*.[116] Primo rilievo: Lambertuccio a differenza di Monte usa il tu; secondo rilievo: poiché colui che scende dalla *Magna* è definito per la sua *trinciante spada snella e conta*, il riferimento è parso tale da non poter che trattarsi di Rodolfo d'Asburgo: col che, cronologicamente, siamo costretti a spostarci in un intervallo storico compreso tra il 1273 e il 1278.

Costa diventa parola-rima del sonetto di Monte *La cui sentenza da ragion si scosta* (V 892) e ci rimanda come minimo a un bacino d'uso comico e vituperoso, se è utilizzata da Monaldo da Sofena (*Ser Mino meo, troppo mi dai in costa*) per rispondere alle accuse del corrispondente Mino da Colle (*Oi ser Monaldo, per contraro avento*). Ed in effetti, come si sarà capito, non c'è motivo per non annettere anche questo testa a testa nel genere del *vituperium* visto che, come vederemo, la reciproca accusa di non aver compreso la profezia diventa man mano sempre più ingombrante, a discapito del discorso politico vero e proprio, che resta in subordine. Chi si allontana (tutti, non solo Lambertuccio) dalla razionalità giudicante – dice Monte – non ha capito niente di quello che affermavano i

[116] Ben altro registro e ben altro contesto è quello dell'*Epistola* VI di Dante Alighieri agli *scelestissimis florentinis intrinsecis*, ma analogo è il formulario, forse in virtù della natura d'invettiva del testo. Qui Arrigo VII è tratteggiato, in un'aura profetica, con sembianze divine (ma Dante, si dica, non fa che applicare una retorica diffusa, e trasversale ai generi e alle arti, della descrizione imperiale): «Verum si merito trepidantes insanisse penitet non dolentes, ut in amaritudine penitenitie [Più volte nei nostri sonetti s'invoca la penitenza come punizione per i miscredenti di parte] metus dolorisque rivuli confluant, vestri animis infligenda supersunt, quod Romane rei baiulus hic divus et triumphator Hernicus, non sua privata sed publica mundi commoda sitiens ardua queque pro nobis agressus est sua sponte penas nostra participans, tanquam ad ipsum, post Christum, digitum prophetie propheta direxerit Ysaias, cum, spiritu Dei revelante, predixit: "Vere languores nostro ipse tulit et dolores nostros ipse portavit." Igitur tempus amarissime penitendi vos temere presuptorum, si dissimulare non vultis, adesse conspicitis. Et sera penitentia hoc a modo venia genetiva non erit, quin potius tempestive animadversionis exordium […]» *Ep.* VI 6.

saggi. Chi voglia controbbattare su questo punto è proprio disonesto: «e son certo che tal mi dice co 'sta / c'a la celata mi fere per costa» (vv. 5-6). E se la prima metà del sonetto serve a ribadire le proprie cognizioni, alla seconda è invece serbata la solita manfrina, che ribadisce la morte dei nemici per mano angioina, tutt'altro che cattiva pagatrice quando si tratta di punire:

> che già non var[r]à lor ripa né costa,
> ché de lo scampol no rimar[r]à costa.
> E vegna pur chi à la spada larga!
> Ché 'l pagamento usato già no larga
> Carlo co lla sua gente, tant'e' larga!
> Avegna ch'egli stea così da larga,
> in un punto ne dà sentenza larga:
> ed or fia tal, poi staremo a la larga!
> (vv. 9-16).

Il ragionamento di Monte, che pur non si dichiara lontano da *ragione*, non si distingue – formalmente e sostanzialmente – da quanto poi confluirà nella tenzone con Schiatta (§ 3.6). E anche qui, immaginando intervalli temporali sostanziosi tra i testi, dobbiamo ammettere che la cosiddetta 'memoria interna' è ben penetrata in Monte, se i versi saranno addirittura prelevati da un contesto all'altro.

Con *Forte mi meraviglio perché s'erra* siamo per l'ultima volta di fronte a un sonetto di schema metrico AAAAAAAA(AA) BBBBBB privo di complicazioni interne, per quanto giocato sulla rima equivoca contraffatta: l'unico vezzo che si concede Lambertuccio è infatti la rima interna abbastanza del v. 4:

> Forte mi maraviglio perché s'erra
> vostro saver, che tanto ingegno serra;
> dicendo sol sia Carlo que' che serra
> la terra e 'l mar, sì come nave s'erra.
> Ché segnor viene che per forza il diserra:
> di questo so che la mia mente non s'er[r]a!
> E se Carlo s'aduce a quella serra,
> di sua gente e di llui mai non si s'erra;
> ché la tedesca spada vien con segna:
> per suo colpire, n'è mostra la 'nsegna
> perché 'l papa la benedice e segna!
> E se mi dite, amico, che mi 'nsegna
> tal che vi parla e poi vi fere a segna,
> nego, ché sol mio'ngengno mi disegna.

Il sonetto in questione, oltre a rivelare capacità poetiche in Lambertuccio tutt'altro che superficiali, si può considerare uno dei punti cruciali della corrispondenza. Innanzitutto si osservi l'inizio: si tratta ancora di un'accusa di stoltezza, come quelle che davano avvio al discorso di Ser Cione (*A quel signor cui dài tal nominanza… credo ti porti, più*

che senno, er[r]anza), di ser Beroardo (*D'accorgimento prode siete… ma di questo errate*), dello stesso Lambertuccio (*Vostro dimando … di grand'erro pare*; *Fera scïenza* ...; *Con vana erranza* …)[117] e che si protrarrà, come vedremo, anche nei sonetti finali. In secondo luogo, dopo la denigrazione di Carlo – presentato in termini tali che hanno fatto pensare a Maffia Scariati a delle tangenze innegabili con i versi del *Tesoretto* in cui si dispiega la dedica all'innominato signore, per la studiosa identificabile con l'angioino[118] – si comprende finalmente che Lambertuccio non è ghibellino, bensì filo-papale. È infatti evidente che la spada benedetta dal papa non può che essere quella di Rodolfo d'Asburgo, appoggiato, come abbiamo avuto modo di vedere, tanto da Gregorio X (il cui pontificato termina nel gennaio del 1276), quanto, dopo la parentesi dei tre papi dal breve regno (Innocenzo IV, Adriano V e Giovanni XXI), da Niccolò III, che costrinse Carlo d'Angiò a dimettersi, nel 1278, dalla sua carica di vicario imperiale in Toscana, acquisendo contestualmente la signoria sulle vecchie terre dell'Esercato. È per via di questi versi che Minetti si spinge a spostare a quest'estremo cronologico la tenzone. L'espressione *con segna* è infatti interepretata dall'autore come 'miracolosamente' – il conforto viene da analogo uso jacoponiano – e il miracolo viene identificato nella sconfitta definitiva che Rodolfo infligge ad Ottokar di Boemia il 26 agosto 1278.[119] Ma *segna*, potrebbe, più semplicemente, significare 'vessillo militare', sicché non ci sarebbe bisogno di supporre un riferimento trascendentale che ha come conseguenza l'estensione della cronologia degli eventi. Lambertuccio si svincola infine da qualunque autorità: non è qualcuno che vuole ferire Monte a dettargli chiavi interpretative contrastanti, ma solo il suo *ingegno*.

Si assiste adesso ad un'impennata della complicazione formale dovuta ad iniziativa montiana, perché *Chi si move a ragion, follia, non ver s'à* (V 894) è un sonetto rinterzato,[120] che continua a svilupparsi su due rime, equivoche, equivoche contraffatte e per l'occhio (questa volta *versa* e *saggio*). Anche questo sonetto inizia con una constatazione di tipo metapoetico:

> Chi si move, a ragion, follia, non ver, s'à!
> Ma può ciascun suo versa
> laudare assai, se con saver conversa.
> E però guardi ben, chi fa gran versa
> Di riprension diversa,
> di razional raz[i]on che'·llui aver sa!
> (vv. 1-6)

[117] Vedi anche MINETTI 1979: 260.
[118] MAFFIA SCARIATI 2010: 43-45.
[119] MINETTI 1979: 27 n. 8.
[120] Per le definizioni di metri e rime si rimanda a BELTRAMI 2002⁴.

Come abbiamo visto, una rivendicazione di autonoma abilità – anzi, *ingegno* – chiuideva il sonetto di Lambertuccio: a tale rivendicazione si appiglia antifrasticamente Monte, per il quale chi si allontana dalla ragione è un folle; invece, chi rima saggiamente (motivo che ricorre tangenzialmente in molte corrispondenze montiane di diverso argomento) può pure vantarsi della sua produzione poetica: ma quanto c'è di razionale in colui che redarguisce impropriamente gli altri? Indubitabile è invece la verità della *sentenza* montiana, non fosse perché è supportata dai fatti, ancora una volta collocati in un passato prossimo:

> Ché la franzese casa, ov'atraversa,
> fa ben mutar le versa
> (di tale guisa i suo' contrar' riversa!);
> e l'Apostolico per lungo e per traversa
> sede sì che non versa
> bontà di Carlo con sua spada perversa.
> (vv. 10-15)

La Chiesa, anziché opporsi a Carlo, lo sosterrà, perché Carlo è messaggero di Dio in terra e saprà mostrare bene la sua forza – di cui i suoi detrattori hanno già avuto esperienza – a chiunque abbia voglia di scendere in campo: «So per fermo tal pagherà il passag[g]io / co la sua gente. Sag[g]i'ò / data sentenza: c'or la chiosa fi' al sag[g]io!» (vv. 23-25).

Tutta la fronte del sonetto successivo di Lambertuccio Frescobaldi, *Poi che volgete e rivogete fac[c]ia* (V 895) è interamente speso a giustificare il fare poetico del rimatore, che rivendica la propria condotta denigrando quella dell'avversario (che pur non si rivolgeva solo a lui, come invece qui accade). Notevolissima la struttura metrica del componimento: Lambertuccio riprende lo schema del sonetto rinterzato proprosto dal sodale, costruendolo su due sole rime – *faccia* e *laccia* – che a loro volta sono quasi-rime e complicando ulteriormente il gioco attraverso l'inserzione, negli endecasillabi, di rime interne, diverse rispetto a quelle *standard* reiterate rispettivamente alla fine dell'ottava rinterzata e alla fine del sestetto rinterzato (il che fa salire a quindici le parole-rima complessivamente equivocate):

> Poi che volgete e rivolgete fac[c]ia
> non di ragion a fac[c]ia,
> seguirag[g]io (perch'al corag[g]io sfacc[i]a),
> perché mio torto a torto sodisfac[c]ia,
> ch'i' parmi [sì non] fac[c]ia;
> che, senza pare pare mè' confac[c]ia,
> a luminosa e numinosa fac[c]ia,

dura di tòrre faccia.
(vv. 1-8)

Insomma, poiché Monte cambia e ricambia atteggiamento – o *volge e rivolge* gli schemi metrici? – in maniera irrazionale, Lambertuccio non lo seguirà: solo per riparare al torto delle accuse mossegli continuerà a rispondere a tono.[121] La seconda parte del sonetto è parimenti ammirevole, perché condensa, in un gioco espressivo oltranzistico, tutte le sfumature di un abbraccio letale qual è quello che chi viene dalla Germania destinerà all'oppositore:

Ma non disdico: dico che le bra[c]ia
ciascun giorno disbracc[i]a
quel de la Magna, [a] magna forza abrac[ci]a!
Non fia cerchio di bracc[i]a,
s'e' trova posta: po' sta che lo sbracc[i]a.
E, se l'atende o tende in campo lacc[i]a,
Carlo, che sian de l'acc[i]a,
per certo, vi racerto, mal s'alacc[i]a:
ché nullo ma' 'l dilacc[i]a,
sì 'l menerà e smenerà [a] lacc[i]a!
(vv. 14-22)

Come c'era da aspettarsi Monte raccoglie la sfida: anche il suo sonetto rinterzato, costruito principalmente sulle parole-rima *volta* e *spera* – ma l'equivocità si estende, come nel caso precedente, alle rime interne da queste svincolate, creando dentro il sonetto ben venticinque coppie equivoche oltre le sedici di *volta* e le nove di *spera*) – mostra le medesime arditezze formali. Poco si differenzia anche nella bipartizione del discorso, identica rispetto a *Poi che volgete e rivolgete faccia*: nella fronte del sonetto si snoda infatti la solita accusa-difesa tipica del vituperio, mentre nella sirma si ribadisce la *luminosità* (motivo preso di peso dal v. 7 del sonetto di Lambertuccio e variazione rispetto all'intero *Qual nocchiero vuol essere a porto*: non è un caso che la coppia equivoca dell'ultimo verso sia costruito proprio su questa parola) di Carlo, *spera* 'stella' che luce nel mondo, unico e solo motivo di *speranza*. Anche qui le meraviglie formali messe in campo da Monte vengono valorizzate al massimo dalla soluzione editoriale di Minetti.

Innanzitutto è più che opportuna la scelta di personificare gli enti che entrano in scena all'inizio del componimento: Avvedutezza, Coscienza, Scienza e Drittura,

[121] Così parafrasa i primi versi MINETTI 1979: 261 «Visto che persistete a carteggiare irragionevolmente (litote di **10** 11, **11** 1 e **13** 1), seguiterò a scrivervi anch'io, sebbene non s'addica (negativo di *confaccia* 6) al mio temperamento (ed ancor meno a quello di Monte: **17** 3 e *55* 1-2), per poteri risarcire […] del torto he mi fate, infliggendovene altrettanto: linea di condotta che non mi pare di aver gin qui seguito. Giacché, in simili circostanze, risulta, senza confronto, più espediente, a chi, di suo, ha una faccia bonaria come quella di un nume, assumere un'espressione risoluta».

quest'ultime due rispettivamente *sconvolta* e *messa in volta* dall'atteggiamento di chi va contro Carlo. E si dica di 'chi va contro Carlo' e non di Lambertuccio, perché anche in questo caso il diretto apostrofato resta nell'indeterminatezza del *cui*, che ricorda ben altra e più famosa indeterminatezza del destinatario, anch'essa implicata nell'allegoria di una virtù morente.[122] Monte ha ferma intenzione di tarpare la ali a questi detrattori (un volo d'ali icaresco che è folle e che verrà ripreso almeno in *Omo disvarëato*: § 3.2), riponendo, come solo i vincenti sanno fare, la sua fiducia in Carlo:

> Diraggio (c'a dir ag[g]io questa volta!)
> c'Aveggio, veggio a volta
> Coscienza, Scienza di guisa sconvolta,
> che Drit[t]ura si tura e mess'è in volta
> per tale, tale volta,
> che svia di via d'om, che sen no svolt'à;
> ond'io vòlo suo vòlo metere in volta,
> ch[i] e' sia a[h], sì a convolta
> sentenza e'ntenza sua, mai non sia svolta.[123]
> Di cu i' parlo (cui par l'ò?) il ve· rivolta:
> chi contr'à, contra e volta.
> […]
> Ché certo (äc[c]erto chi'n Carlo spera)
> sua luce luc'e spera
> più che 'l sol: e' sol è del mondo spera!
> Che, s'è che se ·n dispera,
> di llui voglia [lo]'nvoglia, s'è che spera
> (di vita [no] lo svita e disispera!);
> chi (be[n] n'è!) in be[n] ne spera,
> e vol leale portar le ale e non si spera,
> fa e rifa sua spera.
> E' porto c[i]ò c'à porto in dritta spera.
> (vv. 1-11; 16-25)

Il gioco è evidentemente al rincaro – termine peraltro che qui rimanda chiaramente alla prassi del *trobar ric*[124] – se Lambertuccio, nella sua risposta, un'altra volta moltiplica: lo schema del sonetto raddoppiato resta inalterato ma le rime interne all'endecasillabo adesso sono tre e due quelle interne al settenario. «La rima di rima plusora», così definita da Lambertuccio nel suo stesso componimento, implica l'utilizzo di due parole-rima fisse, a fine verso (*ora* nell'ottetto e *sente* nel sestetto, entrambi ovviamente rinterzati), e di altre ventidue parole-rima utilizzate per le rime interne, che complessivamente ammontano a cinquantotto. Non stupisce perciò che la questione

[122] Mi riferisco al Dante Alighieri di *Poscia c'Amor del tutto m'ha lasciato*, che deve definire cos'è in realtà la leggiadria, ma che non sa a chi rivolgersi, poiché il mondo è ormai privo di un pubblico che possa sentire tale verità: «non tacerò di lei, ché villania / far mi parria / sì ria, ch'a' suoi nemici sarei giunto: / per che da questo punto / con rima più sottile / tratterò il ver di lei, ma non so cui» (vv. 64-69).
[123] Riprende quasi alla lettera Federico Gualterotti, *Chi di cercar* 13-14 (da cui anche la parola-rima) volta.
[124] CAPOVILLA 2009: 27-28.

relativa a Carlo passi completamente in secondo piano, perché quello che conta è, in questo sfacciato *gap*, provocare direttamente e violentemente l'avvesario sul piano letterario e stimolarlo a risolvere il gioco enigmistico; solo gli ultimi due versi, infatti, ricorderanno, di passaggio, la questione politica:

> Com' fort'è forte ë traforte, l'ora,
> di', Monte mò 'n te ad ora,
> di punto spunto e punto che disora
> di guasta ài guasta con guasta ïnnora?
> Lo bono in bono innora!
> Comincio qui ciò. Trincio ciò c'onor'à
> per rima: rima di rima plusora,[125]
> volle e rivolle öra,
> se 'tenza di sentenza a ttenza dora!
> […]
> Dunque s'[un] unque, qualunqu'è ne sente,
> resïa sia consente
> ch'e' vede e rivede, e non vede ciò che sente
> lo cò, in ta· loco, asente,
> ch'el fa-llo a fallo, in fallo di *sentè*.
> Però äverò ë ter[r]ò a mente
> (non pèra impera mente
> per sonetti netti, detti, a mente):
> Carlo (non car l'ò smente)
> move e rimove ov'e' maï non mente!
> (vv. 1-9; 13-22)

Di tutto il complesso tessuto, oltre le sferzanti provocazioni iniziali, particolarmente rilevanti visto che Lambertuccio, fiducioso della sua scelta tecnica, si burla di Monte, ormai messo con le spalle al muro da una scelta retorica che moltiplica le rime triturando il verso, qualche nota ulteriore meritano i vv. 13-20, in cui il rimatore fa riferimento ai *sonetti netti detti a mente*, che non possono che riferirsi a quanto si sta svolgendo, perché sono, in sostanza, un autocommento. Per ben 17 versi, infatti, Lambertuccio ha insistito sul *gap*, mettendo da parte il nucleo della questione iniziale, ovvero lo scontro tra Carlo e *quel de la Magna* – la profezia e l'enigma a questi connessi paiono di fatto essersi persi per strada –, ma ecco che alla fine deve giustificarsi: nonostante il suo interesse sia ormai principalmente volto al dibattito specifico non dimenticherà di dire la sua sull'angioino, perché distratto *dai sonetti netti detti a mente*: ma cosa vorrà dire quest'espressione? Minetti parafrasa:

[125] Per i vv. 5-6 la lezione di V è 'comincio quicio trincio cio conora· p(er) rima larima dirima plusora· volle erivolle ora'. Nella consapevolezza che le combinazioni possibili per risolvere la segmentazione delle equivoche in questi tipi di testi sono diverse e parimenti valide (vd. *CLPIO*: CCLVI-CLVII) si sceglie una soluzione alternativa a quella di MINETTI 1979: 263-264 («Comincio – qui[n]c'io – trincio; – ciò c'ò 'nora / per rima – rima – di rima – plusora, / volle – e rivolle – öra / se'ntenza – di sentenza – a ttenza – dóra») e *CLPIO*: 535, che a quello si attiene.

> Comunque, se qualcuno, non importa chi (traduce **15** 8), ci è stato a sentire, avrà certo concluso sul non-senso della nostra dispiuta; giacché, guarda e riguarda, non sarà riuscito a cogliere il sugo di quel che sentiva. In tali circostanze si può anche assentire meccanicamente; ma lo si fa 'al buio', in mancanza d'una qualsiasi traccia logica percorribile. Perciò mi sembra igienico ripetermi, perché non s'estingua, a causa di quattro sonetti destitiuti di senso, l'entusiasmo filo imperiale, quanto segue: Carlo (mi dispiace che tu sia uscito di senno! […] si agita e basta […], laddove Lui, quello che dice, mantiene!
> (MINETTI 1979: 264-265)

E aggiunge in nota, a proposito dei *sonetti netti*: «surroga (magari ad analizzare *amentes*: "a tota *mente* submoti" Ernout-Meillet s.v. *mens*) il segnacaso di VI 102 e X 43 (inverti almeno mentalmente, *detti netti*; o leggi, pericolosamente *De' tt'ì!*, cioè *Dieu t'aït*) su **13** 1, VIII 10, IX 171 e *Sondaggi* 97».[126] *Netto* andrebbe perciò parafrasato con 'privo' e *detti* come 'senso dei detti', cioè 'significato'. Ma il sonetto, a guardar bene, potrebbe essere *netto* perché ridotto all'osso dalla macchina trituratrice della segmentazione operata dal Frescobaldi.

Non è escluso, infatti, che questi versi ci diano qualche indicazione su come si possa essere svolto il dibattito. Per la complessità tecnica, ma soprattutto perché, come ha messo bene in evidenza Storey, il sonetto montiano che chiude la questione è strettamente debitore al mezzo scritto, da cui dipende,[127] escludiamo l'improvvisazione dal novero della possibile genesi di un macrotesto di tal fatta. Sulla possibilità, invece, che possano essere legati ad una qualche *performance*, per quanto difficile da dimostrare non si può completamente rigettare.[128] Insomma, gli ascoltatori che sentono il dibattito, che lo giudicano, che possono anche percepirlo come insensato (in virtù appunto della complessità che lo informa) possono anche essere i soli rimatori inizialmente coinvolti a costruire il macrotesto – che a questo punto, per la coesione che mostra l'insieme, si dovrà supporre realmente svolto in un arco di tempo limitato (e con abbastanza carta a disposizione per essere trascritto) – oppure si può trattare di un *audience* che quei poeti include, anche se non esclusviamente. A questi, dopo un lungo *tutoiement* mai corrisposto, si rivolge in chisura Lambertuccio.

---

[126] MINETTI 1979: 265.
[127] STOREY 1993: 71-109.
[128] Rovescia i termini della questione STOREY 1993: 96 per cui la combinazione di codici – scritti e orali – in questo tipo di testi segnano un passaggio «not from oral to written culture but from performance to written comunicatives acts. While by the middle of the thiteenth century the efficacy of the written document seems welle stablished, we must still remember that even with Dante we are at a transitional point in the movement from primarly voiced composition to a literary product which has taken, literally, material shape».

La soluzione irreversibile attuata da Monte per sigillare definitivamente la sua vittoria sull'avversario è perciò superba: dal momento che è quasi impossibile sminuzzare ulteriormente il verso moltiplicando le rime, pena il monosillabismo e quindi l'incomprensione, il poeta esce completamente fuori dallo spazio versuale per creare rime spezzate, anzi in tmesi, che scavalcano il limite per completarsi semanticamente nel verso successivo. Quello che ne viene fuori è un sonetto rinterzato di difficile intelligenza, ma di suprema maestria, *Coralment'ò me stesso'n ira, ca ppo-* (V 898), che inizia proprio su uno dei *topoi* più sfruttati nelle tenzoni a carattere vituperoso: la rabbia di uno dei contendenti per essersi lasciato trascinare in una diatriba da cui non potrà ricavare niente, data l'inanità di chi lo ha provocato (come direbbe Cino da Pistoia, «sì grande è la vettoria come 'l vinto», *Picciol dagli atti* 9).

Coralment'ò me stesso'n ira, ca ppo-
rgo a tal, mio dire, ca ppo-
co mi sarïa morte, s'i' ne cappo!
Ché svarïato è tutto ciò c'appo-
rta, e ancor tuto ciò c'à '·ppo-
dere: vera sentenza non v'acappo!
Fòr di ragione le quistioni c'appo-
ne so[n] cor[r]ette: ca ppo-
nisce se stesso, tal[e] fa ïncappo!
Ancor del suo maestro, dico, ca ppò
fare ch'e' segue c'à ppo-
rto menzogne tali ove no à scappo?
Ché lo dire di tali, dico c'à ppo-
s[s]anza i[n] loco ca ppò
gire con ciascun folle, s'òn-ne cappo!
[…]
Ma li colpi mortali fiaro, a[h], qua-
ndo giungerà [ä] qua
la gente ch'è contra Carlo fera; a' qua'
tor[r]à la vita! La qua-
ntità sia asai, ch'e' dice «Pur da' qua!».

Anche se sotto il sigillo di Carlo, com'era iniziata, si chiude la tenzone, di fatto da un pezzo era sparito il contesto ed era sparita la storia, anche se un ammicamento alla profezia è forse qui da intravedere nei riferimenti, poco chiari, al maestro (tra *i saggi che àn trovato per esperienza?*) che suggerirebbe le fasulle interpretazioni di Lambertuccio.Quello che è rimasto, in ogni caso, è il gioco retorico tra esperti della parola, mercanti, notai, giudici, che non sono soldati di professione – e che probabilmente non combattono personalmente se non in casi estremi – che trasferiscono sulla pagina, e nella letteratura, la vivacità dialettica (*in fatti ed in detti*) tipica del contesto in cui operarono.

1.1.2.6. Conclusioni

L'aspetto formale in tutte le corrispondenze che si sono elencate, pare sovrastare quello contenutistico, sia nel senso della retorica adottata all'interno del verso, sia, soprattutto, in quella del sottogenere, poiché tutte le tenzoni hanno degli aspetti particolari che le distinguono nel panorama delle tenzoni coeve.

Delle cinque tenzoni viste solo due si possono ricondurre alla più classica delle dinamiche di scambio, con alternanza di un sonetto per interlocutore e ripresa di schemi metrici e rime: la tenzone con l'Anonimo (V 700-V 702) e quella con Puccio Bellondi (V 801-V 802). La tenzone in tre momenti con Schiatta Pallavillani replica questa dinamica, ma solo se ci fermiamo alle corrispondenze formali – relative, cioè, allo schema metrico e alle rime – tra *Non isperate, ghebellin* (V 778) e *Non val savere* (V 779). Non solo qui pare applicarsi il modello delle *coblas tensonadas*, che come abbiamo detto è affatto raro, ma i due sonetti si legano a loro volta a un terzo sonetto montiano, semplice, che varia poco quanto già affermato nei due testi precedenti. Testi, si dica, dove conta raffigurare una battaglia di parole e una battaglia di sonetti, dove sono l'insulto e il vituperio – e quindi il registro basso, comico – a farla da padrone, e dove poco spazio è lasciato ad un reale sviluppo del discorso. Sembra indimostrabile, per ora, anche la reale sussistenza della tenzone tra Monte e Cione Baglioni. Qualora si accettasse che V ha omesso, nel punto specifico, la rubrica 'tenzone iij' ,si dovrebbe almeno ammettere che quello di Cione Baglioni è un sonetto che vuole inaugurare un *joc partit*, molto simile a *Oi tu, che sei errante cavaliero* di Orlanduccio Orafo (non a caso il tessuto testuale dei due componimenti è in lunga parte sovrapponibile) e che Monte risponde attraverso un sonetto dialogato che, in sostanza, non accoglierebbe l'invito: se *I baron' de la Magna* fosse un sonetto veramente scritto a quattro mani da Cione e da Monte si dovrebbe capire perché Cione nel suo missivo dà avvio ad un *joc*, per poi auto-rispondersi, insieme allo sfidante, con un altro tipo di testo. Il maggiore sperimentalismo è ovviamente, infine, quello ravvisabile nella corrispondenza di diciassette sonetti – che in ogni caso non è la più lunga riscontrabile nel *corpus* di Monte Andrea, se ben ventiquattro costituiranno quella, non meno comica, con Schiatta Pallavillani (V 646-V 669) – poiché la prima parte sembra rispondere alla dinamica del sonetto aperto di natura enigmatica, di cui la letteratura ci dà altri esempi (pur se tutti afferenti a quesiti amorosi), mentre la seconda parte è uno scambio di complessità progressiva in cui la ricerca di complicazione tecnica va a detrimento della chiarezza del messaggio (che però i tenzonanti intendono bene). D'altra parte la coesione formale dell'insieme è tale da far pensare che la sua composizione si sia svolta all'insegna

della collaborazione contestuale di più mani. A risultare particolarmente evidente è che, alla fine, la questione metapoetica si rivelerà tanto e più importante quella politica.

Nell'insieme, anche il registro adottato e il ricercatissimo lessico – frequenti gli *hapax* che non provengono certo dalla sola penna montiana – costituiscono un ulteriore problema interpretativo, perché bisognerà chiedersi se tale scelta dipenda dalla generale propensione di questi poeti per lo stile *ric* e *car*, ed allora bisognerà svincolarla da qualunque intenzionalità comica, o se piuttosto, data la dimensione fortemente mimetica dei versi, il ricorso a formule condivise con testi tradizionalmente afferenti al comico, il predominio del sarcasmo e del dileggio sul ragionamento (qual è, mettiamo, quella di un Meo Abbracciavacca che discute di questioni teologiche con Dotto Reali), siano voluti di proposito. Bisogna chiedersi insomma se non facciano parte di un rituale condiviso che preferiva sfidarsi coi versi, quanto pubblicamente non lo sappiamo, piuttosto che con la spada (e quel *le battaglie non son come sonetti* di Beroardo la dice a tal proposito molto lunga).

Varrà la pena notare che, al di là della differenza del sottogenere metrico eletto e nonostante i differenti personaggi di volta in volta supposti in campo, tutti i testi presentano delle impressionanti somiglianze formali, trasversali, appunto, sia al sottogenere eletto che all'eventuale oggetto di discussione. Notiamo, ad esempio che:

> la *corona* è al centro del dibattito in V 700 «ca re di Spagna voglia la corona» (Monte), quindi in V 701 «intendon ne la corona», «re di Spagna 'n la corona intende» (An), in V 863 «corona de lo 'mperiato» (ser Cione). Si parla di un'elezione non specificata in V 778 [voce guelfa] «alezion fatta ne la Magna» (Monte), V 864 «convien 'n effetto vegna l'alezione» (Ser Cione). La *discesa* o *venuta* di un determinato signore dalla Germania è evocata in V 700 «venir ragiona», «di lor venuta» (Monte), V 884 «entrat'è nel viaggio» (Ser Beroardo, riferito al signore tedesco), V 886 «verrà di qua da Po» (Chiaro Davanzati, riferito al signore tedesco). Carlo è chiamato semplicemente col proprio nome in V 701 (An.), V 883 (ser Cione), 884 (Ser Beroardo), V 896, V 890, V 896 (Monte), V 895, V 887, V 891, V 893 (Lambertuccio Frescobaldi); campione della Chiesa in V 700 «campion San Pero» (Monte), V 802 «campion» (Monte), V 864 «de la chiesa lo campione» (Monte), V 894 «Carlo messaggio di Dio in terra», «potente e saggio»: l'espressione è esclusivamente montiana; V 702 «re Carlo», «de lo 'mperiato guardatore», «nobele segnore», «maggio sovr'ogne segnore» (Monte), V 780 «Carlo segnore» (Monte), V 889 «re Carlo», «Francia» (Lambertuccio Frescobaldi), V 882 «quel c'à il giglio ne l'azzurro campo» (Monte), V 885 «gigliato» (Federico Gualterotti), V 886 «quel che ne l'azurro giglio porta» (Chiaro Davanzati), V 887 «quel che nel campo azzurro giglio pare» (Lambertuccio Frescobaldi), V 883 «Carlo di Franza» (Cione Baglioni), V 863 «franzese», «lo spuntone» (Ser Cione), V 884 «quadreletti» (Ser Beroardo), 888

«giglio non passo» (Monte), «Carlo paro e tramontana», «vera tramontana» «luce verace» (Lambertuccio Frescobaldi, ironico).
Nessun papa è mai evocato direttamente, ma si parla di volta in volta di V 702 «de la Romana chiesa il suo pastore». «l'Apostolico» (Monte); V 886 «il papa» (Chiaro Davanzati), V 864 «la Chiesa» (Monte), V 894 «l'Apostolico» (Monte). Gli unici avversari di Carlo chiamati col loro nome sono V 700 «Ricciardo re», (Monte), V 701 «Re Ricciardo», (An.); V 700 «Federigo di Stuffo» (Monte), V 701 «Federigo il terzo» (An.); V 778 «ghibellin», «'mpero» (Monte); V 700 «re di Buem», «re di Spagna» (Monte); V 701 «re di Buem», «re di Spagna» (An.), V 883 «quel che de la Magna» (Ser Cione); con metonimia toponomastica: V 778 [voce guelfa] «Ispagna» (Monte), V 779 [voce ghibellina] «Spagna»; V 863 «tedesco» (Cione), V 889 «Francia» (Lambertuccio); con altre metonimie: V 863 «spada larga» (Cione), V 884 «spade tedeschine» (Ser Beroardo), V 885 «maestà imperiera» (Federico Gualterotti),V 886 «vermiglio campo, agulia in su porta» (Chiaro Davanzati), V V 887 «aguilia ad oro» (Lambertuccio Frescobaldi), V 891 «ch'è de la Magna chi valor cont'à / con sua trinciante spada snella e conta» (Lambertuccio Frescobaldi), V 893 «la tedesca spada» (Lambertuccio Frescobaldi); V 895 «quel de la Magna magna forza abbraccia» (Lambertuccio Frescobaldi), V 864 «i baron de la Magna» (Monte).
Le metafore economiche implicate con Carlo d'Angiò sono invece pressoché esclusive della penna di Monte Andrea. Nei due casi a lui non attribuibili si tratta comunque di responsivi ai suoi testi: V 700 «farà radoppiar l'offerta» (Monte), V 701 «che si credesse aver con lui baratto» (An., è ironico, poiché Carlo non potrà barattare niente con Alfonso X); V 778 [voce guelfa] «Or non sapete come Carlo paga?», [voce ghibellina] «di cui avem danno fia pagato a doppio» (Monte); V 780 «suo tesoro», «lo pagamento usato Carlo serba» (Monte); V 882 «lo fornisca auro più agua ca 'n Pò» (Monte); V 884 «doni» (Ser Beroardo, ironico, relativo ai danni che Carlo dovrà 'donare' ai nemici); V 892 «Ché 'l pagamento usato già no larga» (Monte, ironico); V 894 «So per fermo tal pagherà il passag[g]io» (Monte, ironico, riferito ai nemici). V 864 «con lui vegna a mercato!» (Monte, ironico, sui nemici).

Sulla base dei rilievi fatti si ritiene opportune, infine, limitare tra il 1266-1267 e il 1275 l'arco temporale di riferimento per i fatti riportati. La concitazione dei tenzonanti da un lato e il prevalere di tempi presenti e futuri nel dibattito dall'altro, fanno propendere per l'idea che la discrepanza di tempo tra gli eventi narrati e il momento della composizione non sia stata sensibile.

Per concludere, torniamo perciò alla domanda iniziale: i versi ci possono dire in maniera inequivocabile che Monte è un filocarlista sfegatato? Se rispondiamo secondo la lettera, non possiamo dire che sì, dal momento che, l'abbiamo visto, l'autore non fa altro che diffondere proclami favorevoli all'angioino, anche quando tali proclami non

sembrano essere direttamente sollecitati: è almeno il caso del responsivo a Puccio o di *De la romana Chiesa* (V 700), che risponde all'anonimo di *Se Federigo il terzo* (V 702). Non ci sono, al momento, motivi per credere che Monte non sia sincero: altrimenti si arriverebbe al paradosso di dover mettere in forse tutte le corrispondenze. Allo stesso tempo, però, va considerato che il suo, se letto nell'insieme, è un atto di propaganda iperbolico – come iperbolico, del resto, è tutto ciò che poeticamente lo riguarda – esternato unicamente in tenzoni dalla sospetta natura comica, di cui non è ancora chiara la dinamica d'esecuzione (se pur delle *performance* ci siano state).

1.2. Apporti documentari e ipotesi d'identificazione

A partire dall' indizio della provenienza geografica, due sono state le ipotesi proposte nel corso dei secoli – condensate precipuamente intorno al lavoro della Scuola Storica – per tentare di dare un'identità al nome tràdito dai manoscritti. I documenti sono parzialmente complementari quanto ai periodi che coprono (1259; 1268-69, 1280 in un caso; l'intervallo 1267-1274 nell'altro), si distribuiscono tra Firenze e Bologna e sembrano inconciliabili perché fanno riferimento rispettivamente a un Monte Andrea ghibellino di cui si conosce il cognome e a un non meglio specificato Monteandrea da Firenze, che appare con continuità in diversi atti notarili trascritti nei Memoriali bolognesi. Quest'ultima ipotesi è naturalmente quella che ha riscosso i più ampi consensi, per via di una serie di vantaggi che non hanno solamente a che fare con la mera giustapposizione del credo politico veicolato dall'opera del rimatore e di quello che l'uomo attivamente si suppone abbia perseguito.

A queste due congetture ne va poi accostata una terza che considera significativa ai fini dell'identificazione la differenziazione onomastica presentata dalle rubriche che trasmette la tradizione, dove Monte o Monte Andrea è forma che appare accanto al vezzeggiativo Montuccio (§ 1.1.1). La debolezza dell'ipotesi e la complicazione antieconomica che deriverebbe dal conseguente sdoppiamento di Monte da un lato e Ser Montuccio dall'altro[129] l'ha comunque fatta passare quasi del tutto inosservata. Ad essa bisogna in ogni caso fare un cenno, almeno nella misura in cui testimonia in che modo si possa procedere nella ricerca di un'identità storicamente documentata che si attagli bene

[129] Già MARGUERON 1966: 240 n. 209, sulla scorta di certa bibliografia pregressa, si chiedeva se Montuccio e Monte non dovessero essere due diverse persone ovvero due diversi rimatori; la fragilità dell'appunto è però tale da non lasciare traccia in MARGUERON 1990: 36-37, dove non si fa più menzione della presunta differenza tra Montuccio e il Monte di V.

alla figura di un rimatore spudoratamente guelfo quale pare essere il Monte Andrea delle tenzoni politiche.

Senza ricorrere allo separazione di persona tra Monte e Ser Montuccio, Storey considera significativa ai fini dell'identificazione l'alternanza onomastica visibile nelle rubriche della tradizione.[130] Poiché la medesima alternanza tra nome al grado neutro e nome al vezzeggiativo – che si dovrà probabilmente a un qualche fattore meccanico della tradizione – si riscontra per un personaggio attestato nel *Libro di Montaperti* come 'Montuccio f(ilius) domini Teglari Buondelmontis'[131] e poi nel *Libro Extimationum* come 'Monte d(omini) Teglari Bondelmontis'[132] lo studioso ha creduto che nel Buondelmonti, fiorentino di comprovabile fede guelfa, fosse da identificare il rimatore Monte Andrea da Firenze. Storey supporta la sua ipotesi da un lato evidenziando che nei due documenti in questione (ovvero il *Libro di Montaperti* e il libro degli estimi) sono annoverati altri sodali del rimatore, come Maestro Rinuccino o Monaldo da Sofena (e ciò costituirebbe prova documentaria dei loro rapporti); dall'altro che la registrazione nel *Liber Extimationum* testimonierebbe la «reasonably high socio-economic stature»[133] del poeta, condizione che si sposa coll'ipotesi – anch'essa non dimostrata da documenti specifici – della sua professione di banchiere, della bancarotta che dovette subire (§ 1.2.5) e, ovviamente, della sua appartenenza alla fazione guelfa fiorentina.

Non sembra superficiale accantonare fin da ora l'ipotesi di Storey, per almeno tre ragioni:

a) non c'è perfetta aderenza onomastica tra il semplice Monte dei documenti, figlio di Tegghiaio, e il Monte Andrea dei manoscritti, per il quale si deve supporre che così come si trova il nome faccia riferimento o al nome proprio composto o, più probabilmente date le rubriche di V, al nome più il patronimico. C'è da aggiungere inoltre che accettando l'identificazione col Buondelmonti si mette da parte la rubrica di L – dove il nome per esteso risulta essere 'Monte Andrea' – a tutto vantaggio del solo V, la cui laconicità in rubrica è con altissima probabilità dovuta alla familiarità con il rimatore;

b) tanto per il Monte di Ugo Medici quanto per il Monteandrea da Firenze delle altre ipotesi (vedi *infra*) esistono documenti esterni che testimoniano di relazioni possibili coi diversi corrispondenti del rimatore così come sono attestati dai codici; non c'è

[130] STOREY 1983: 9-10.
[131] PAOLI 1889: 109.
[132] BRATTÖ 1956: 59.
[133] STOREY 1983: 10.

pertanto ragione di privilegiare l'ipotesi del Buondelmonti a partire da quest'aspetto, non esclusivo per la documentazione che a lui afferisce;[134]

c) l'alternanza nelle rubriche delle forme Monte/Montuccio non si trova mai dentro un solo manoscritto ma caratterizza piuttosto la tradizione accomunando, rispetto al fattore rubrica, C^1 e T sia contro L che contro V (ma si veda quanto detto a § 1.1.1). Soprattutto le postille del Colocci a quest'ultimo testimone – che nello specifico necessitano di un approfondimento – potrebbero dimostrare che il vezzeggiativo è un'alternativa che a un certo punto s'inserì nella tradizione, e la cui fortuna potrebbe o meno essere dipesa dall'*incipit* del sonetto dell'autorevole Guittone, *A te, Montuccio, ed agli altri a cui nomo*, anche se la scarsissima fortuna manoscritta del sonetto dell'aretino, di fatto limitata al solo V, indebolisce tale congettura.

Non improbabile appare peraltro uno scenario dove i primi lettori di queste liriche, propensi alla pratica filologica, siano stati sfiorati dal dubbio che la discrepanza nelle rubriche (che leggevano in diversi testimoni, come nel perduto *Libro Reale*) potesse significare differenzazione di individui o oscillazione onomastica reale: lettura tutt'altro che debole se s'è protratta fino a Torraca ed ha condotto Storey, trent'anni fa, all'identificazione col Buondelmonti.

1.2.1. Monte Andrea di Ugo Medici

Nella più antica delle ipotesi discusse si è proposta l'identificazione del rimatore con un Monte Andrea di Ugo Medici, il cui nome si legge in una delle liste di proscrizione di ghibellini fiorentini del 1268-69, poi confluita nel cosiddetto *Libro del chiodo*,[135] il registro che – tra le altre cose – contiene la copia delle sentenze emanate dal governo guelfo in carica contro i ghibellini e i bianchi nel 1302, nonché la provvisione del 1311, dove si assolvono alcune delle precedenti condanne e se ne confermano contestualmente altre.[136]

---

[134] Basti considerare che Schiatta di Messer Albizzo Pallavillani – anch'egli ghibellino – compare nei due soli documenti fiorentini che attestano Monte Andrea di Ugo Medici (§ 1.3.2).

[135] Ha messo in luce e discusso i limiti, soprattutto filologici, dell'edizione critica che dell'intero registro dà RICCIARDELLI 1998 l'analisi di CAMPANELLI 2003, che ridisegna il quadro della situazione testuale considerando soprattutto il rapporto tra il contenuto del *Libro del Chiodo* – «certamente il più noto testimone delle liste del 1268-69, il più fortunato negli studi, […] conservato presso l'Archivio di Stato di Firenze con la segnatura *Capitani di Parte Guelfa, Numeri Rossi*, 20» (PINCELLI 2006: 283) – e gli altri due manoscritti che contengono gli atti del 1268-1269. Le riflessioni metodologiche di Campanelli sono poi state approfondite da PINCELLI 2006, a cui si deve una nuova edizione delle liste del 1268-1269 che qui ci interessano (a tale edizione si fa qui riferimento). Per una contestualizzazione storiografica più ampia è utile anche il rimando a MILANI 2003: pp. 172-178.

[136] Quest'ultime imposte soprattutto dalla volontà di censurare qualsiasi atteggiamento filo-imperiale implicitamente polemico verso il regime guelfo al potere nell'epoca in cui molti degli esuli del 1301-1302 appoggiarono l'impresa di Arrigo VII (e basta ricordarsi delle vicende di Dante Alighieri, escluso da ogni

Qualche mese dopo la battaglia di Tagliacozzo – di cui conseguenza immediata, almeno limitatamente al particolare fiorentino, fu il rafforzamento del regime guelfo e una prima ondata d'espulsione di ghibellini – sulla base delle deliberazioni del dicembre del 1268, «Monte et Neri frates, filii Andree Ughi Medici»[137] del Sesto di Santa Maria sopr'Arno sono annoverati tra i ghibellini banditi.[138] Il documento non solo c'informa che il Medici faceva parte della fazione filo-sveva della città del fiore ma che, peraltro, non doveva essere tra i più discreti, dal momento che si trova a scontare la massima delle pene riservata ai ghibellini dal governo guelfo-angioino appena istallatosi.[139]

La gravità della posizione del Medici rispetto al governo di parte guelfa sembra confermata dal secondo documento, del gennaio del 1280 (1279 st. fior.): in un lodo che precede di un mese la stipula di quella che è passata alla storia come la pace del cardinal Latino,[140] 'Monte Andree Ughonis Medice' *de sextu Ultrarni* è stavolta trascritto nell'elenco dei ghibellini «qui autem ad confinia ire debent».[141] Per la prima volta è inoltre possibile ricordare un documento in cui appare il padre dei due, cioè Andrea di Ugo Medici, che fa parte del consiglio fiorentino in occasione dell'affidamento della pacificazione tra Firenze e Orvieto da un lato e Siena e Poggibonsi dall'altro a frate Guglielmo dell'ordine dei minori. L'atto, che risale al 26 novembre del 1234, permette di annoverare il Medici tra i

pacificazione attuata successivamente alla morte di Arrigo dai suoi concittadini, per comprendere a quali fatti storici qui si faccia riferimento). Nelle parole del suo curatore – come di quelle di quasi tutti gli storici che ne hanno parlato – il *Libro del Chiodo* rappresenta una sorta di *memorandum*, per le famiglie fiorentine rimaste a governare in città dalla fine Duecento, dei nemici da considerare irriducibili (RICCIARDELLI 1998: X).

137 Minuscolo nell'edizione Pincelli, la quale, a meno che non si tratti di refuso, non pare interpretarlo come un cognome.

138 PINCELLI 2006: 366.

139 Monte Andrea di Ugo Medici è infatti tra i sottoposti al bando, ovvero alla pena più grave. Il resto dei confinati, invece, si divideva in tre categorie: «i confinati fuori dal contado (*extra civitatem et comitatum*), i confinati a cui era permesso risiedere dentro il contado (*extra civitatem in comitatum*), i confinati dentro la città (*qui possunt in civitate morari*)» (PINCELLI 2006: 300). Spina, figlio di un Neri di Santa Maria Sopr'Arno, è citato come fideiussore di Lapo Sinibaldi in un atto in cui il Comune di Firenze gli concede il diritto di rappresaglia in territorio bolognese, per risarcimento di un furto «de libris quatuor millibus» che ha subito nella città felsinea l'anno precedente; l'atto, dell'11 dicembre del 1280, si legge in DEL VECCHIO CASANOVA 1894: 288-294).

140 Il 18 febbraio 1280 dopo diverse trattative dovute soprattutto alla riottosità del partito guelfo, viene finalmente resa nota, nella piazza di Santa Maria Novella, la sentenza di pace confezionata dal legato – nonché nipote – di Niccolò III, Latino Malabranca. Compito del cardinale, sulla scorta dei progetti politici papali volti a impedire l'affermarsi del potere angioino in Toscana e nel centro Italia tutto, consisteva nel sedare le lotte intestine che imperversavano a Firenze tra le due parti (si vedano, per una nozione essenziale del documento e degli eventi ad esso connessi, SANFILIPPO 1980 e LORI SANFILIPPO 1980).

141 LORI SANFILIPPO 1980: 210 e 211. Le pacificazioni del 1280 furono un tentativo, sebbene fallito per certi aspetti, di reintegrare per larga parte i ghibellini banditi tredici anni prima. In qualche caso il reinserimento in città – e nella gestione della cosa pubblica – ebbe esiti positivi, come dimostra quel poco che sappiamo di Schiatta di Messer Albizzo Pallavillani, uno dei corrispondenti di Monte (§ 1.3.2).

personaggi di rilievo sociale in un'epoca in cui negli atti pubblici la fama personale era garanzia addirittura superiore a quella delle istituzioni per conto delle quali si agiva.[142]

La prima ed esplicita connessione tra questi due reperti documentari e il rimatore di V e L sembra potersi considerare l'edizione diplomatica del primo dei due manoscritti data da D'Ancona e Comparetti nel 1888,[143] connessione poi confermata dagli studi del Torraca, il quale aggiunse alla ricostruzione biografica un terzo documento, che merita un'attenzione particolare.[144]

1.2.2. La matricola del 1259

Siamo nel 1259. Nel «Liber continens hominum fraternitatis et societatis Tuscorum, qui reperiuntur Bononie, pro quarteria facta […]», sotto la lista «*De quarterio Porte Steri*» si leggono i nomi di «Neri condam Andree et Monte Andree»: per Torraca si tratta certo del figlio di Ugo Medici e, quindi, del poeta.[145] Il documento viene da allora in poi annesso al *dossier* sul ghibellino.[146]

Da un esame autoptico delle carte, sembra però che 'Monte Andree' sia aggiunto alla lista posteriormente. Lo lasciano pensare l'indebolimento dell'inchiostro, diverso rispetto a quello altrimenti utilizzato per il resto della lista; il fatto che il nome di Monte Andrea non si trova, come ci aspetteremmo, né sotto quello del fratello, né a questo legato tramite la graffa, segno di norma usato nelle carte della matricola che qui ci interessano per legare insieme i parenti prossimi; il fatto che il nome di 'Neri condam Andree' è seguito da un segno di punteggiatura interpretabile come un punto forte con cui il menante chiude il rigo dove è scritto di norma un solo nome.[147] Non appare, infine, il cognome dei due, prova che sarebbe stata determinante per un'analisi opportuna della fonte.

Difficile determinare se questo Monte Andrea è da identificarsi col personaggio attestato a Bologna o con il Medici fiorentino. A favore di quest'ultimo va considerata almeno la coincidenza che così come nella matricola, anche nelle liste di proscrizione del

---

142 Il documento è edito in DIACCIATI 2008: 227-230; 'Andreas Ughi Medici' è menzionato alla p. 228.
143 D'ANCONA-COMPARETTI 1888 III: 226.I due curatori si appoggiarono all'ipotesi di Valeriani che, a sua volta, si era avvalso del solo L per la sua edizione.
144 TORRACA 1902: 161 e soprattutto 226, 228.
145 Ivi: 228.
146 Come nel sempre cauto *PD* II: 447. Ma l'attribuzione del documento al Medici non è poi così sistematica, e ciò non stupisce in quanto, come si vedrà, la scarsa attenzione al dato documentario ha portato confusione negli studi. Devo la gentile segnalazione al collega Michele Piciocco, grazie al quale ho potuto prendere visione del documento in formato fotografico. La menzione in questione si trova in Archivio di Stato di Bologna (da ora ASBo), *Capitano del Popolo*, Società di Popolo, Armi, Busta 1, c. 2v.
147 Quanto osservato non si può notare dalla mera trascrizione che della matricola fornì a suo tempo GAUDENZI 1889: 413-414.

1268-1269 i nomi che compaiono sono quelli di due fratelli, Monte e Neri di Andrea, per l'appunto. Data la presenza della medesima dittologia parrebbe perciò opportuno considerare identica la coppia di fratelli attestata nei due documenti: ciò farebbe del Monte Andrea della matricola il figlio di Andrea di Ugo Medici e, fino alle nuove acquisizioni di Zaccagnini (vedi *infra*), il rimatore del codice Vaticano.

Va segnalato, a corollario, che un certo 'Segna filius Bencivenni', il cui nome nella matricola bolognese della Società dei Toschi precede immediatamente i nomi dei due fratelli figli di Andrea, risulta anch'esso annoverato tra gli *exbanniti* fiorentini del 1268 e, in particolare, sempre per il sesto d'Oltrarno, come residente nel quartiere di Santa Felicita.[148] Un'osservazione ulteriore che potrebbe rafforzare l'identificazione del Monte Andrea del 1259 col ghibellino fiorentino, il quale probabilmente aveva rapporti di lavoro già nella città natìa con il vicino con cui condivideva la fede politica e con cui, a Bologna, si ritrovò inscritto alla medesima compagnia d'armi.

Al momento manca in ogni caso qualsiasi conferma irrevocabile che permetta di dire se il Monte Andree della matricola è il ghibellino fiorentino poi esiliato nel 1268-69 (che ha comunque maggiori probabilità) o il Monteandrea di frequentazioni guelfe apparentemente ben radicato nella realtà felsinea di metà Duecento: l'ambiguità della scritta lascia perplessi e invoca esami più approfonditi.[149]

Dai primi dai primi due atti elencati emergeva chiaramente che Monte Andrea di Ugo Medici fosse un ghibellino convinto, proprio quando essere ghibellino significava l'opposizione al Papa, al re francese e alla politica fiorentina che si svolgeva sotto la protezione di questi due poteri forti. Se quello del 1259è il Medici bisognerà pur credere che lì potesse svolgere i suoi affari – quali, non lo sappiamo – indipendentemente dal colore politico d'appartenenza (il che, per l'epoca, non era insolito): sia che il suo allontanamento da Firenze sia stato causato dall'ostilità del regime cosiddetto di primo popolo (1250-1260) verso i ghibellini,[150] sia che la sua permanenza a Bologna fosse indipendente dalla situazione politica fiorentina, fatto sta che è persino possibile che il bando raggiungesse il Medici in contumacia. Va detto però che si tratta di ricostruzioni

---

148 PINCELLI 2006: 359.

149 Segnalo intanto la presenza di un 'Neri di Iacobi Andree, mercator florentinus de societate Mardolis' o, generalmente, 'mercator florentinus' che agisce per sé e per i soci (in dinamiche di prestito che coinvolgono somme consistenti e nel commercio di libri) in diversi documenti bolognesi (il nome è presente CHARTULARIUM VIII, frequente in CHARTULARIUM XI): sarà probabilmente un congiunto (un nipote) di Neri e Monte? O si tratta piuttosto di un altro Neri, che nulla ha a che vedere con il Medici, ma che, in quanto mercante, potrebbe essere quello della matricola? Gli enigmi non sono pochi.

150 Già nel 1251, ad esempio, una prima ondata di ghibellini venne espulsa dalla città, ma le espulsioni durarono, alternamente, fino al 1258.

prive di supporto diretto, poiché manca una documentazione in grado di fornire con continuità elementi di rilievo per gli anni in questione. Non si può neppure stabilire con certezza se il Monte Andrea di Ugo Medici facesse parte di quella famiglia che poi, nel corso del XV secolo, avrebbe fatto il bello e il cattivo tempo a Firenze, famiglia le cui fortune economiche devono collocarsi già negli anni che precedono e seguono da presso la battaglia di Montaperti, quando il potere derivatole dall'arricchimento per l'attività usuraria diventò la base di un successo economico e sociale misurabile oggi nella frequenza delle attestazioni documentarie che del nome ci sono pervenute proprio a partire da quella fatidica data.[151]

Dato per dimostrato questo fatto, dalle poche tracce a disposizione pare di capire che difficilmente il Medici avrebbe potuto scrivere quei versi così favorevoli a Carlo d'Angiò. Pare pertanto acutissima l'osservazione della Werder che, vista l'incongruenza tra le liriche e i dati desumibili sul Medici si chiedeva: «Wie läßt sich diese unleugbare Tatsache mit der nicht weniger unleugbaren guelfischen Gesinnung, die aus Montes politischen Gedichten spricht, in Einklang bringen?».[152] Non può, verrebbe da dire, parendo più ragionevole credere che due diversi Monte Andrea potessero circolare a Bologna nello stesso arco di tempo. Ma la questione dell'inconciliabilità dei dati provenienti da Firenze e dei dati bolognesi, nonché il loro rapporto con la poesia di Monte Andrea va approfondita il più possibile, per cercare di risolverne le ambiguità.

1.2.3. Documenti bolognesi: Monteandrea de Florentia

La prima ipotesi d'identificazione di cui due dei tre documenti riportati sopra costituiscono i tradizionali indizi – sul documento della matricola le asserzioni del Torraca non erano finora state verificate nel dettaglio – è in realtà durata poco tempo. Un decennio dopo lo studio del Torraca, Guido Zaccagnini, sulla base dell'incongruenza ideologica sollevata dall'identificazione corrente, rifiutò la proposta fornendo un'alternativa: Monte Andrea rimatore andava identificato col Monte Andrea o Monteandreas de Florentia attestato in alcuni atti contenuti nei Memoriali bolognesi distribuiti tra il 1267 e il 1274.[153] A rimpolpare la lista di documenti forniti da Zaccagnini è stato poi un recente

[151] Visto che esponenti della famiglia dei Medici sono presenti come parte attiva tanto in strumenti del 1261 (durante, cioè, il periodo ghibellino) quanto in atti relativi al governo guelfo successivo, Ottokar protendeva per considerarli degli "indifferenti" politici (TARASSI 1978: 149), tutt'altro che rari nella compagine socio-politica fiorentina dei lustri centrali del Duecento.
[152] WERDER 1918: 205.
[153] Da ZACCAGNINI 1912: 139-41; 159-60; 216 a *PD* I: 447 il passo è breve e la soluzione alla questione è rimasta pressoché invariata fino a BERISSO 2012a.

ritrovamento d'archivio di Armando Antonelli, che ha riscontrato il nome di Monteandrea de Florentia in una venticinquina del 1273 relativa al quartiere di Porta Procola.[154]

A questo punto, per stilare un discorso complessivo che estrapoli dalle fonti quante più informazioni possibili – includendo nella discussione anche la prima delle due ipotesi – si ritiene opportuno fornire nel dettaglio gli estremi delle testimonianze bolognesi oggi note. La documentazione felsinea relativa a Monte Andrea da Firenze, secondo l'identificazione oggi comunemente accettata, include: 7 atti notarili in cui Monte Andrea funge da testimone, 2 atti in cui è attore del procedimento registrato e, infine, l'iscrizione alla venticinquina appena accennata. Se ne fornisce un regesto ordinato cronologicamente e, quando non è disponibile perché non acclusa negli studi finora editi, la trascrizione diplomatica:[155]

a) Bologna, 1 Marzo 1267

Nel contratto di affitto, che si trova in ASBo, *Ufficio dei memoriali* vol. 3, c. 91r, (*Memoriale del notaio Bonrecuprus Pasquali*), Matteo del Cambio ha stilato un atto in cui 'Monte Andrea de Florentia' si trovava tra i testimoni. Il documento è trascritto in impeccabile edizione interpretativa da Zaccagnini.[156]

b) Bologna, 2 agosto 1268

Segnatura attuale: ASBo, *Ufficio dei memoriali*, vol. 4, c. 139v, (*Memoriale del notaio Iacobinus q. Paulini fabri*).[157] Descritto parzialmente da Zaccagnini,[158] che ne fornisce il regesto: «Pellegrino del fu Ansaldino del borgo di S. Felice dichiara di aver venduto a Bonagrazia del fu Guido da Savignano un apprezzamento di terra posto nella guardia di

[154] ANTONELLI[1] 2008.

[155] Non si tratta perciò di un'edizione critica, che per essere completamente rigorosa dovrebbe seguire alcuni ortodossi criterî – del resto non sempre rispettati negli studi non strettamente filologici e letterari – molto ben riassunti, tra gli altri, da CAMMAROSANO 2011. Mi limito al momento a: introdurre la punteggiatura, regolarizzare le maiuscole, distinguere graficamente *u* e *v*. Sciolgo i titula ed i compendi restituendoli in *corsivo*; metto tra uncinate le eventuali aggiunte o correzioni, tra asterischi lezioni dubbie o che non ho ben compreso. Tra parentesi quadre indico i salti nella citazione del testo.

[156] ZACCAGNINI 1912: 140.

[157] Segnatura differente da quella riportata da ZACCAGNINI 1912: 140 n. 2. La difformità è in parte spiegabile poiché si tratta di una numerazione precedente, coincidente con quella che lo stesso studioso applica nei passi corrispondenti del CHARTULARIUM. In alcuni casi (non tutti, però; perciò seguiranno precisazioni puntuali ogni volta), sia i CHARTULARIA che ZACCAGNINI 1912 numerano daccapo quando si riferiscono al memoriale di un nuovo notaio, pur se inserito in uno stesso codice, adesso numerato in ordine crescente, dalla prima all'ultima carta.

[158] CHARTULARIUM VII: 131.

Bologna. Consente a quella vendita sua moglie, Aldeberga, che rinunzia ad ogni diritto che per la sua dote poteva avere».

Si fornisce trascrizione dell'intero documento:

> D*ominus* Pellegrinii q*uon*d*am* d*omi*ni Ansaldini de Burgo S*anc*ti Felicis venit dic*en*s se ve*n*did*isse* iure pr*oprio et* ad p*ro*prium d*omi*no Bo*n*agratie q*uondam* d*omi*ni Guido*n*is d*e* Savig*n*ano pretia*m* u*nam terrae* ar*ativam* vineatam *et* buscivam positam i*n* guardia civitat*is* B*ononie* i*n* loco q*ue* dici*tur* *Pigneto* iux*ta* via*m* e*t* pass*antem* hospitali Sa*ncti* Pauli et vinea Bartollomei not*ari* filii Egidi Dargellara et iux*ta* dom*um* Bologni*ni* d*e Bonandis et* iux*ta* Guidone*m* *p(*arte*)* Richalli. *Quod* asseruit dict*us* venditor *esse* duedecim tornaturas et sex tabulas et vigi*n*titres pedes; p*ro* pretio centu*m* sexagintasex l*ibrarum* b*ononinorum et* sudec*i* solid*i* b*ononinorum* in sum*m*a. Et d*omi*na Aldebergha, uxor dicti venditoris, *con*sessit *et* renu*nuntiat* om*n*ia suo iure q*ue* h*abet* in d*icta* vendita, *et* cessit om*n*ia sua iura dic*t*is pretiae occasio*n*e dotium suarum. Ex i*n*stru*men*to scripto ma*n*u Bonagraçie Bone*n*segne not*arii*, hodie fac*t*o in domo ecc*lesie* Sa*nct*i Martini d*e* Landulfis, p*resentibus* d*omino* Rola*n*do q*uondam* d*omi*ni Chaçanimici, d*omino* Mo*n*tandrea d*e* Flore*n*tia, *domino* Parte q*uon*d*am* d*omi*ni Thomaxini de Chaçanimicis, d*omino* Bonaventura de Savig*na*no, d*omino* Petriçolo q*uodam* Martini Rotondelli, Ve*n*tura q*uon*d*am* Meglioris et Arditio*nem* q*uon*d*am* Albertini d*e* Savig*na*no.

c) Bologna, 17 giugno 1269

Il documento in questione è attualmente conservato in ASBo, *Ufficio dei Memoriali*, vol. 9, c. 251r, (*Memoriale del notaio Bondi Petriçoli Bonicurti* "pro quarterio Porta Steri").[159] Anche qui Monte Andrea de Florentia appare tra i testimoni del contratto di mutuo. Regesto ed parziale edizione fornite da Zaccagnini[160]

> D*ominus* D*umeni*cus d*e* Pa*r*ma, Maçuolus cle*r*icus eccl*esiae* Sa*nct*ae Ciciliae d*e* Pa*r*ma, p*ro*cur*atores* d*omin*i Alberti Arodis can*oni*ci veronen*sis*, p*ro*curatori*o* no*min*e p*ro* eo; Guill*elm*us d*omini* Marchi *in* so*lidis* p*ro*mis*erunt* da*re et* solv*ere* d*omini* Venture p*revosti* de Casolus centu*m*vigi*n*tiqui*nquas*[161] l*ibrarum* bo*noninorum* ad sex m*en*ses ex cau*sa* mutuj. Ex i*n*str*umen*to Mathei Ca*m*bii not*arii*, fac*t*o hodie in platea min*ori*, p*resentibus* d*omino* Monte Andrea d*e* Flor*entia*, Ugolino d*omini* Guido*n*is Buche, d*omino* Ricio d*omini* Pepi d*e* Aglino, Ac*cur*sino filio q*uon*d*am* domini Acc*ur*si[162] leg*um* doc*tor*is, Gui*llelm*ino d*omin*i Funj d*e* *Cultris* testibus; et sic dic*ti* c*ontra*hentes vener*un*t *et* scribi feceru*n*t.

[159] Erroneamente il codice ha, secondo l'ultima segnatura, due pagine numerate 251, per poi passare a 253. Il numero della carta corrisponde all'esatto progressivo, il primo.

[160] «Mazuolo, chierico della chiesa di S. Cecilia di Parma, procuratore d'Alberto d'Arode, canonico di Verona, e Guglielmo di Marco prendono a mutuo da Ventura, prevosto di Casole, 120 lire di bolognini» (CHARTULARIUM XI: 190, doc. CDXLIX).

[161] Ma 'centoventi' in CHARTULARIUM XI: 190.

[162] Il nome di è sottolineato a lapis nell'originale.

d) Bologna, 24 aprile 1270

ASBo, *Ufficio dei memoriali*, vol. 12, c. 199v (*Memoriale di Çanibellus Alberti fabri*):[163] Monteandrea – ma senza altra specificazione – è ancora testimone:

> D*ominus* Bo*n*açu*n*ta *et* D*ominus* Bo*n*agra*t*ia fra*t*es filii q*uon*da*m* d*omin*i Guidon*is* d*e* Savignano, d*ominus* Ve*n*tura Melior*is*, d*ominus* A*lb*rixius q*uondam* d*omini* Çaldini, d*ominus* Ba*r*tholo*mei*s q*uon*da*m* d*omin*i Alber*t*i de s*anct*o Joh*ann*e, d*ominus* Bo*n*aven*t*ura d*omini* Tusci i*n* soll*idum* p*ro*mis*erunt* donare d*ominae* Adalaxi*ae*, ux*oris* d*omin*i B*ar*tholomei, fili*ae* q*uondam* d*omin*i Guidon*is* d*e* Sauigna<no> q*uin*quage*n*tas l*ibrarum* bo*noninorum* ad festa*m* s*anct*i Michaeli exeu*ntem* me*nsem*. Ex i*n*s*t*r*ument*o Çagnibelli Alb*er*ti no*tarii* hod*ie* f*act*o in domu*m* p*redic*ti d*omini* B*ar*tholomei; p*raesentibus* d*omino* Joahnne d*e* A*n*cagano, d*omino* Tusco d*e* Savig*na*no, Guidus d*omin*i Jacobi, Guidus Aretula, d*omino* Mo*n*tandrea, Ugolino Bi*r*belli t*estibus*, sic scribi factis […].

e) Non ho trovato quella che in ordine cronologico dovrebbe essere la quinta attestazione allegata da Zaccagnini e relativa al memoriale di Ugulinus de Pallea del 1271.[164] Da uno spoglio della carta citata dallo studioso, anche applicando la numerazione che ipoteticamente poté seguire, non sembra essere presente il nome di Monte. D'altra parte la scrittura del Memoriale in questione, molto difficile da decifrare, richiede una competenza paleografica affinata.

f) Bologna, verosimilmente tra gennaio e febbraio del 1273.[165]

'Dominus Monteandrea de Florentia' è iscritto nella venticinquina relativa alla cappella di Santa Maria della Baroncella, quartiere di Porta Procola, come *pedites*. Per la trascrizione del documento e i risultati di un primo incrocio di dati che coinvolgano Monte Andrea il rimando d'obbligo è al già citato lavoro di Armando Antonelli, che si riprenderà qui puntualmente.[166]

g) Bologna, 6 febbraio 1273.

'Monteandrea d(e) Florentia' è questa volta lo stipulante di un atto (ASBo, *Ufficio dei Memoriali*¸ vol. 22, c. 42r) con cui cede *pure, libere, simpliciter et irremovibilter* a *Johanni filium domini Henrici cunçatoris pellium* i diritti acquisiti contro il sarto bolognese Corvalinum

[163] Bisogna quindi rileggere correttamente la collocazione data da ZACCAGNINI 1912: 140 n. 4.
[164] ZACCAGNINI 1912: 140 n. 5. Ho consultato più volte il memoriale, ma al momento vanamente.
[165] Le venticinquine venivano stilate, di norma, a gennaio, nonostante vi si potessero apporre le *adiciones* nei mesi seguenti. Si vedano, per la descrizione della modalità di predisposizione di questi elenchi, le pagine di PINI-GRECI 1976: 362-367.
[166] ANTONELLI[1] 2008; la trascrizione del doc. alle pp. 319-20.

quondam Raynerii e un non meglio specificato Mino Marzegonis, maturati in seguito a un prestito. L'atto è trascritto quasi per intero da Zaccagnini.[167]

h) Bologna, 2 marzo 1273.

ASBo, *Ufficio dei memoriali*, vol. 21 c. 40v, (*Memoriale di Henrigiptus quondam Feliciani*[168] "pro quarterio porte Sancti Proculi"):

> Spinabellus q*uondam* Petr*i*çoli Spinabelli p*ro*mis*it* d*omino* Nicholao q*uon*d*am* d*omini* Mathei d*e* Rodaldis solv*ere* cent*um* l*ibrarum* bo*noninorum* ex ca*usa* mut*ui* ad sex mens*es*. Ex instr*ument*o Petris q*uon*d*am* d*omini* Ugolini *P...*, hod*ie* fac*t*o i*n* c*astro* *Call...po*, p*resentibus* Phylippo q*uon*d*am* d*omini* Guidonis de Capula, Joh*annes* d*omini* Catthelani, Petriçolo d*omini* Francischini d*e* Ducia, Montandrea de Flor*enti*a, Leone de *T...ella* t*estibus*; et sic d*icti* c*ontra*hent*es* cor*am* me notari dix*er*unt et scribi mandaverunt.

i) Bologna, 4 aprile 1273

ASBo, *Ufficio dei Memoriali*, 22, c. 206r, (*Memoriale di Iacobus Benvenuti*, "pro quarterio porte Sancti Petri").[169] Anche qui Monteandrea de Florentia è annoverato tra i testimoni.

> D*ominus* Hermanni d*e* Radic*ibus*, D*ominus* Franciscus d*omini* Arditoris d*e* Corviis in solid*is* solv*ere* p*ro*mis*erunt* Gerardo d*omini* Gerardi viginti duas l*ibrarum* b*ononinarum et* qui*nquas* sold*is*[170] ad sex me*nses* ex c*ausa* mut*ui*. Ex instr*ument*o *a...* Tomaxini Corvarie not*arii* f*acto* hodie sub porticu pall*atii* com*unis* Bon*onie*, p*raesentibus* d*omino* Exelino q*uondam* Nascintinis, Laur*e*ntio d*omini* Joh*anne*s d*e* Saliceto, d*omino* Bolognino *quondam* d*omini* Alb*e*rtini d*e* Baxacomatris, d*omino* Montandrea d*e* Flor*entia* t*estibus*.
> Eodem die
> D*ominus* Tuçiman*nus* q*uon*d*a*m Tuçiman*ni*, d*ominus* Çandonat*us* d*omini* Alb*e*rti d*e* Malavoltis p*ro*miser*unt* in solid*is* solv*ere* Gerardo Gerardi viginti duas lib*rarum et* qui*nquas* solid*is* bon*oninorum* hic ad sex me*nses* ex ca*usa* mu*tui*. Ex instr*ument*o d*icti* *a…* notari f*act*o hodie in d*ict*o loco e*t* cor*am* d*icti* t*estibus*.
> Eodem die
> D*omi*ni Tuçiman*nus et* Çandonat*us* p*rae*dicti in solid*is* p*ro*miser*unt* solv*ere* d*omino* Hermanno d*e* Radici*bus* et Jacobo d*omini* Francisci d*e* Corvis viginti duas *et* qui*nquas* sol*idis* lib*rarum* bon*oninorum* ad sex me*nses* ex ca*usa* mutui. Ex instr*ument*o d*icti* *a…* notari f*act*o hodie in d*ict*o loco *et* cor*am* d*icti* t*estibus*.[171]

[167] ZACCAGNINI 1912: 140 n.7.
[168] Va pertanto ricorretta la lettura di ZACCAGNINI 1912: 140 n. 6 che lo vuole scritto da Enrichetto di Fabiano (e cfr. CONTINELLI 1988 I: 12).
[169] Ma c. 193 per ZACCAGNINI 1912: 140 n. 6.
[170] '(et) qui(nquas)s sold(is)' aggiunto successivamente sopra il rigo.
[171] Gli atti giuridici e i relativi documenti sono in realtà tre, ma tutti collegati, come si vede agilmente dal testo.

j) Bologna, 31 Marzo 1274.

Nell'azione giuridica registrata in ASBo, *Ufficio dei Memoriali*, vol. 24, c. 165r si riporta che Monte Andrea cede a Tommaso di Giacomo di Crevalcore l'usufrutto dei diritti acquisiti attraverso il prestito presso vari cittadini di Bologna. Cito il testo, anche nella forma, così come lo dà Piciocco,[172] da cui mi discosto solo in punto:

> D(ominus) Mo(n)te Andreas d(e) Flore(n)tia cess(it) ex ca(usa) ve(n)dit(ionis) Thomaxio d(omini) Jacomi d(e) Crevalcore o(mn)ia iura q(ue) ha(beba)t adve(r)sus d(ominum) Corvalinu(m) q(uondam) Ralinerii Paltru(m),[173] sartore(m) (et) Minu(m) Ma(r)zegonis (et) que(m)libet eo(rum) in solid(o), no(m)i(n)e vigi(n)ti triu(m) l(ibrarum) bo(noninorum) no(m)i(n)e sortis (et) ducenta(rum) l(ibrarum) | bo(noninorum) no(m)i(n)e access(orium) expens(arum) usura(rum) et iur(ium) (et cetera), quas s(ibi) dare tenebant(ur) in sol(ido) ex i(n)str(ument)o Rodulphy de Malçe(r)nis not(arii), (et) hoc | pre(tio) duce(n)ta(rum) vigi(n)ti trium l(ibrarum) bo(ninorum) (et) ex i(n)str(ument)o cess(ionis) manus Vinçigue(rre) not(arii) hod(ie) f(a)c(t)o in stat(ione) di(cti) not(arii), p(resentibus) d(omino) Rola(n)do | Gari not(ario), Zuço Raineri, Ubaldino d(e) Stiglatico not(ario), Bonagra(zia) Alb(er)ti Machalde not(ario) et Bartholomeo q(uondam) d(omini) Arpineli not(ario) te(sti)bus, sic | sc(ri)bi fec(erunt) (contra)hentes.

1.2.3.1. Relazioni guelfe

Tra i vari motivi che hanno spinto gli studiosi verso il Montandrea attestato a Bologna c'è la possibilità di ricostruire una rete sociale locale di sicure connotazioni guelfe ed allo stesso tempo, per via dei due documenti di prestito, inferirne la possibile attività feneratizia, che ben si attaglierebbe all'ideologia materialista da lui applicata nell'analisi del fenomeno economico, oggetto di alcune sue canzoni.

I primi due atti elencati, ad esempio, non ci dicono molto sul personaggio, quanto piuttosto sui suoi contatti. Si tratta di un contratto di locazione in un caso (§ 1.2.2. a) e della vendita di una vigna nell'altro (§ 1.2.2. b), che vedono come attanti personaggi di un certo rilievo dentro la società bolognese, i cui nomi paiono del resto ricorrere più di altri nei documenti in questione: *Parte filius Thomasini de Caçanemicis*, ad esempio, è, insieme ai fratelli, uno dei locatori del documento del marzo 1267 (§ 1.2.2. a) nonché testimone, insieme a Monte, dell'atto del 2 agosto 1268 (§ 1.2.2. b), dove appare come *Parte quo(n)dam*

[172] PICIOCCO 2013: 84.

[173] Più che come gentivo plurale ('paltrum' infatti edita Piciocco), che non si capirebbe da dove viene, va sciolto come nel documento citato a § 1.2.2. g, ossia come congnome (Paltri). Il prof. Renzo Bragantini gentilmente mi suggerisce che Paltro è cognome che ancora, sporadicamente, si ritrova nel nord Italia (ma più tra Liguria e Piemonte).

Thomasini de Chaçanimicis. Da quest'ultima menzione si dovrebbe dedurre che il padre fosse morto nell'intervallo trascorso tra il primo e il secondo documento: ma in realtà, come vedremo, risultava defunto già dieci anni prima. Parte è molto probabilmente parente del *Rolando q(uondam) domini Chaçanimicis* anch'esso presente al secondo atto, poiché è prassi abbastanza diffusa all'epoca che i testimoni venissero scelti tra amici, parenti e conoscenti. È del resto possibile identificare i tre fratelli Caccianemici del documento di vendita del *Memoriale* (§ 1.2.2. a) con quelli, citati nello stesso ordine – sebbene qui con l'aggiunta di un quarto fratello assente nell'atto di vendita – nel *Liber Paradisus*, tra i proprietari di servi residenti a Porta Stiera:

> *Domini Petriçoli domini Thomaxini Caçanimici* cum Uberto, *Parte et Lambertino*[174] fratibus suis fuerunt ut repertum est infrascripti servi et ancile.[175]

Questa menzione ci permette di riferire senza dubbio i fratelli citati al ramo maggiore della grande e potente famiglia geremea dei Caccianemici (il minore abbracciava infatti membri di simpatie ghibelline), «guelfi radicali»[176] che avranno un ruolo principale nella cacciata dei Lambertazzi del 1274: fondamentale la figura di Alberto de' Caccianemici,[177] podestà guelfo di diversi comuni negli anni '50 e '60, poi coinvolto, attraverso l'istigazione dei figli resi celebri dalla penna dantesca, nella morte del nipote Guido di Gruamonte, ucciso nel 1268. Proprio Guido di Gruamonte fu uno degli otto fondatori dell'Ordine dei Frati Gaudenti, cui appartennero alcuni dei rimatori che ebbero relazione con Monte, primo tra tutti, notoriamente, Guittone d'Arezzo.

I tre fratelli Caccianemici sono poi annoverati tra i numerosi cittadini bolognesi che tra il 21 e il 23 febbraio del 1258, di fronte al giudice fiorentino Guasco Bonfiglioli, sindaco di Firenze, rinunciano a ogni diritto di rappresaglia nei confronti del Comune toscano e dei suoi cittadini, diritto precedentemente riconosciuto dal Comune di Bologna per via di «ruberie, rappresaglie e danni, patiti dai cittadini bolognesi da parte di cittadini

---

[174] L'alternanza della scritta *Lambertino* e *Rambertino* è molto probabilmente dovuta ad assimiliazione consonantica nella seconda forma. Del resto la varietà di forme cui uno stesso nome è sottoposto da un documento all'altro è una costate di questo tipo di fonti, variegate per provenienza, per destinazione, per patina linguistica.

[175] Il testo è citato da ANTONELLI[1] 2007c: 78, alla cui introduzione si rimanda per una storia del Memoriale conosciuto col nome di *Liber Paradisus* e delle trattative che dall'estate 1256 al giugno del 1257 portarono «all'affrancazione collettiva dei servi bolognesi» (ivi: XIX) poi fissata in quel documento. Il possesso di servi si può forse spiegare perché quella dei Caccianemici era una famiglia del contado che fece la sua fortuna in città nel periodo podestarile, all'inizio del sec. XIII.

[176] Così GIANSANTE 2008: 208.

[177] Per cui si veda almeno VASINA 1972.

fiorentini».[178] I tre vi appaiono come «dominus Petrizolus et Parte fratres filii qd. et heredes domini Thomasini Cazanimici, pro eis et Lambertino eorum fratre et filio qd. et herede dicti domini Thomasini et tamquam heredes ipsius domini Thomasini».[179] Ora, sappiamo che la regolamentazione delle rappresaglie era uno dei punti fondamentali a sostegno del commercio tra le varie città, poiché «la grandissima diffusione del diritto per i creditori di rifarsi di un debito insoluto sui cittadini del debitore rappresentava […] un grande ostacolo alla prosperità dei commerci».[180] Questi patti bilaterali impedivano perciò che si applicasse una consuetudine lesiva per i rapporti economici. Il documento in questione dimostra che i fratelli Caccianemici hanno intessuto relazioni di carattere economico con cittadini fiorentini.

La presenza di diversi esponenti della famiglia dei da Savignano negli atti riguardanti Monteandrea conferma del resto la ricostruzione di questo ambiente, già in parte discussa da Antonelli, che nel suo studio sulla venticinquina, pur segnalando solo l'atto del 1270 (§ 1.2.2. d), ha messo in luce la continuità che dovette sussistere nei rapporti tra Monte Andrea e Bonaventura da Savignano, il *doctor legum* di parte guelfa ascritto altrettanto precocemente alla *militia* dei cavalieri gaudenti,[181] primo *milex* registrato nella venticinquina dove compare anche Monte (§ 1.2.2. f). In particolare, Antonelli segnala l'atto dell'aprile 1270 (§ 1.2.2. d) sia perché «fa parte di un mazzetto di scritture riguardanti le proprietà poste nelle cappella di Santa Maria della Baroncella, condivise in proprietà da diversi membri appartenenti alla famiglia dei *de Savignano*»[182] (ovvero nella stessa cappella cui la venticinquina di tre anni dopo afferisce), sia perché vi si ritrova elencato Ventura Melioris, «notaio da identificare con l'omonimo censito nella lista militare del 1273, il quale compare, tra il 1266 e il 1268, in numerosi atti riguardanti Bonaventura e i beni posseduti *pro indiviso* con i familiari della cappella di Sant'Arcangelo, circoscrizione contermine a

[178] SANTINI 1952: 233, citazione dal regesto di uno dei documenti legati al caso. L'atto di quietanza è alle pp. 239-42.
[179] Ivi: 239. Consultare una fonte come i Memoriali richiede perciò attenzione. In quest'atto del 1258 Tommasino appare chiaramente morto, fatto che sfugge a chi si voglia attenere alla menzione dei fratelli Caccianemici del marzo 1267 (§ 1.2.2. a).
[180] GIANSANTE 2008: 50.
[181] Per una traccia biografica di Bonaventura da Savignano il rimando è a CAPRIOLI 1969. Va tenuto conto che Guittone d'Arezzo, corrispondente di Monte in almeno due occasioni che lasciano presagire – se non bastasse la pratica poetica tutta del fiorentino, così vicina a quella dell'altro – un contatto non certo fortuito tra i due, entra nell'Ordine della *Militiae Mariae Gloriosae* intorno al 1265. I rapporti tra Guittone d'Arezzo, il notaio fiorentino Martino Roselli che vergò diverse carte per i de Savignano e fu vicino al padre del poeta Guido Guinizzelli (e cioè Guinizzello del Magnano) durante la sua podesteria a Narni nel 1266, nonché la vicinanza dei due confratelli Bonaventura e Guittone sono segnalate in ANTONELLI[1] 2007a e ANTONELLI[1] 2008: 314-315.
[182] ANTONELLI[1] 2008: 314.

quella di Santa Maria della Baroncella».[183] Ventura compare anche, dentro questo biennio, in un altro documento non citato da Antonelli e che è, per l'appunto, la vendita dell'agosto 1268 dove sono presenti Parte e Rolando de Caccianemici (§ 1.2.2. b) e dove Bonagrazia de Savignano (lo stesso di § 1.2.2. d), fratello del solito Bonaventura, risulta l'acquirente del lotto di terra di Pellegrino del fu Ansaldo di Borgo San Felice *positam in guardia citivatis Bononiae*; Montandrea da Firenze, *Ventura quondam Melioris* e Bonaventura de Savignano medesimo fanno da testimoni all'atto. Possiamo quindi affermare che il rapporto tra quello che si suppone il rimatore, i da Savignano e Ventura Melioris sussisteva almeno fin dal 1268 (o anche dall'anno precedente, probabilmente: Parte de' Caccianemici non può e non deve considerarsi un tramite per la loro amicizia, ma è significativo il fatto che compaia, insieme a Monteandrea, tanto nel documento del 1267 che lo interessa direttamente, quanto in quello del 1268 di cui si sta discutendo, e dove per l'appunto sono attori i da Savignano). Si aggiunga inoltre, a segnalare ormai una coesione sociale ineludibile, che *Bartholomeus quondam Alberti de Sancto Johanne*, tra gli attanti della donazione del 1270 (§ 1.2.3.d) insieme ai personaggi citati, si trova anche lui nella Venticinquina (§ 1.2.3. f).[184]

È interessante, inoltre, segnalare che uno dei numerosissimi documenti che menzionano Bonaventura da Savignano, ne assicurano la relazione con Aldovrandesco Bellondi, padre del poeta Puccio (§1.3.3) e ben noto per la sua fervida attività di prestatore tra Firenze e Bologna: i due compaiono infatti come testimoni di un atto del 9 gennaio del 1265, che però non ha niente a che vedere con il lucro.[185] Un altro nome notevole che i documenti permettono di associare a Monte è quello di Accursino figlio del celebre Accursio, fratello di quel Francesco Accursio che fu professore di diritto, tra gli altri, di Cino da Pistoia.

La venticinquina (§ 1.2.2 f) è forse il documento più rilevante per la biografia che si vuole ricostruire perché funge da collante per le sparse informazioni già desumibili dai Memoriali e perché permette di fare alcune illazioni che vanno al di là della semplice constatazione della residenza del rimatore,[186] cosa di per sé già importantissima in quanto

[183] Ibid.
[184] Si legga in ANTONELLI[1] 2008: 320, che non segnala la tangenza.
[185] Per il documento cfr. CHARTULARIUM V: 177 (n. 382). Si tratta infatti della richiesta, da parte di Iacopo Leca del fu Cambio, di chiudere una strada pubblica, condivisa con altri.
[186] Le venticinquine venivano infatti redatte per cappelle, o sottocircoscrizioni di cappelle, secondo la divisione amministrativa cui è sottoposta Bologna a partire dal triennio 1217-1219. Questa partizione diviene, intorno agli anni cinquanta, quella su cui si basa anche il reclutamento delle forze adatte a rimpolpare l'esercito cittadino in caso di mobilitazione generale. Il quartiere, in ogni caso, rimase il nucleo fondamentale dell'ordinamento (GRECI 2007: 503): nel caso in cui, infatti, una cappella facesse capo a due diversi quartieri,

consente di collocarlo in un contesto urbanisticamente – e quindi socialmente – definito. Di questo aspetto s'interessa infatti Antonelli, che fornisce approfondimenti sul casato dei Pavanesi, il più rappresentato nella venticinquina in questione: una famiglia che risulta commercialmente impegnata, schierata politicamente su posizioni guelfe e non del tutto estranea al fervore culturale che si respirava all'epoca nella città felsinea, nonché alla produzione letteraria in volgare lì apprezzabile.[187]

Le venticinquine sono documenti in cui vengono registrati tutti gli «homines civititatis Bononie»[188] atti alle armi, ovvero, di norma, i maschi d'età compresa tra i 18 e i 70 anni: questi erano obbligati a prestare servizio se convocati per una cavalcata e, soprattutto, per una battaglia.[189] Delle regole statutarie apposite soggiacevano alla confezione di questi elenchi,[190] stabilivano chi avesse il dovere di prestare servizio e chi potesse esserne dispensato, nonché chi fosse obbligato a registrarsi ma non a prestare concretamente il servizio militare.[191] La più macroscopica delle dispense è quella che riguarda i *domini legum* e i *magistri gramatice, dialectice e fisice*, che, a differenza degli scolari, registrati nelle venticinquine ma senza l'obbligo di attivarsi in caso di mobilitazione, non dovevano neppure farsi registrare: ne deriviamo che Monteandrea da Firenze non dovette avere dirette relazioni con l'ambiente universitario.

È già stato notato che la presenza di Monte nell'elenco degli obbligati alla leva (§ 1.2.2.f) indica la regolarità della sua permanenza nella città felsinea, come d'altra parte conferma la continuità con cui il suo nome si ritrova nei Memoriali. La legislazione del comune, e in particolare lo Statuto del 1250, prevedeva infatti che tutti i forestieri residenti con continuità a Bologna per più di due anni – fatte salve le eccezioni costituite dagli studenti universitari, ulteriore conferma dell'estraneità di Monteandrea da Firenze allo

per la medesima cappella si stilavano due distinte venticinquine (PINI-GRECI 1976: 340). Si aggiunga, infine, che, analizzando le liste di proscrizione dei lambertazzi espulsi durante il 1274-1277 e incrociando i dati con gli estimi, Milani è in grado di fornire la distribuzione urbana di alcune categorie, tra le quali gli immigrati (spiccano fiorentini, parmensi reggiani); dall'analisi risulta che «la presenza fiorentina si ha nelle cappelle di S. Michele del Mercato, […], Santa Maria della Baroncella, S. Maria dei Carrari, S. Ambrogio, S. Maria della Chiavica» (MILANI 2003: 215).

[187] Notizie illustrate in ANTONELLI[1] 2008: 316-317. È troppo lontano cronologicamente, sebbene abbia valore in quanto testimonianza della circolazione di testi francesi nella Bologna basso medievale (per cui si veda BRUNETTI 2004), e segnatamente presso un esponente del casato dei Pavanesi, il terzo dei documenti lì allegati, risalente al 1311.

[188] Così in FRATI 1869-1884 II: 83.

[189] L'essere soggetto a leva non implicava però che «la generalità dei reclutati venisse regolarmente utilizzata in tutti i casi in cui il comune fosse impegnato in un evento bellico» (PINI-GRECI 1976: 346).

[190] Elencate esaurientemente Ivi: 356-467.

[191] Ad esempio per i Cavalieri della Beata Vergine Maria la possibilità di farsi sostituire nella mobilitazione pur essendo iscritti alle liste di leva divenne reale a partire dal 1288, mentre già quest'eccezione valeva dal 1259 per i *frates de penitentia*.

Studium – erano obbligati «a farsi registrare nelle venticinquine, nelle decine e, dopo tre anni, anche negli estimi. Ma solo dopo dieci anni[192] essi erano ammessi a godere di tutti i diritti della cittadinanza».[193]

In effetti non sembra difficile credere che Monteandrea nel 1273 si trovasse già da due anni nella città felsinea, considerato che le attestazioni che lo riguardano iniziano sei anni prima. Il 1273 è inoltre l'anno per il quale abbiamo una quantità maggiore di documentazione, poiché sono ben quattro i reperti che attestano la sua presenza a Bologna tra gennaio-febbraio ed aprile. Il ricorrere, l'anno successivo, dell'ultimo documento che al momento abbiamo su di lui conforta l'idea di questa continuità, estendibile anche agli anni che precedono il biennio in questione. Per quanto riguarda l'assunto della cittadinanza, però, è molto difficile stabilire con certezza qualcosa, perché, anzitutto, dalle ricerche svolte finora il nome di Montandrea non è saltato fuori dagli Estimi: inutile dire che una scoperta del genere costituirebbe prova inconfutabile della sua cittadinanza bolognese. In secondo luogo la stessa venticinquina ci offre un dato da non sottovalutare, poiché, a differenza di quanto accade per altri nomi che nella lista lo precedono o seguono, di Montandrea non si specifica che è straniero: non vi è apposta, insomma, la dicitura di *forensis*.[194] Anche in questo caso, però, non si dà prassi univoca nello stilare le liste: infatti *di norma* l'estensore apponeva la dicitura che specificava l'origine dell'immigrato, ma niente poteva vietare che questo fosse individuato immediatamente «riportando accanto al nome la città o la regione di provenienza, oppure l'aggettivo corrispondente».[195] Che è, questo secondo caso, quello di Monteandrea da Firenze, magari già conosciuto con questo nome in una città che frequentava da anni e perciò in grado di essere identificato senza ulteriori specificazioni (per quanto il documento potesse essere ufficiale). L'ultimo dato ricavabile dal documento è che Montandrea da Firenze non era un professionista delle armi né tantomeno annoverabile nell'*élite* cittadina, formata dai *milites* in parte eredi dei grandi casati magnatizi ed in parte esponenti della nuova borghesia arricchita coinvolta nella gestione della cosa pubblica durante i regimi di popolo:[196] un profilo sociale che lo accomuna a una parte dei poeti tosco-emiliani della sua generazione.

---

192 Se inizialmente il periodo valido per ottenere la cittadinanza era solo di due anni, la crisi seguente alla carestia del 1256 portò il governo bolognese ad innalzarlo a dieci (PINI 2001: 5).

193 PINI-GRECI 1976: 359.

194 «*Forenses* erano a Bologna sia i Fiorentini o i Siciliani quanto i Boemi o i Catalani» (PINI 2001: 5).

195 PINTO 1988: 24.

196 Per le modifiche della composizione del ceto cavalleresco a Bologna e a Firenze nei secoli XII-XIII si veda TABACCO 1976, mentre per una panoramica sincronica che pone in relazione diverse realtà comunali, tra cui quella felsinea, il rimando è a MAIRE VIGUEUR 2004:492-508. Sono la rubrica 8 e 9 del VII Libro degli

Da questi elementi (registrazione nell'esercito cittadino, rapporti con personaggi relativamente in vista di Bologna, assenza della specificazione *forensis* accanto al nome nell'elenco della venticinquina) è possibile inferire che, per più di un lustro, Monteandrea da Firenze fu immerso in una delle realtà più culturalmente feconde del XIII secolo, portato lì forse dai rivolgimenti politici interni alla sua città d'origine o, molto più probabilmente, dalla sua attività lavorativa. Se sulla sua attività di prestito torneremo più approfonditamente sotto, intanto poniamo l'accento sul fatto che la sua collocazione sociale a Bologna lo mette in relazioni con ambienti guelfi di medio-alto livello, come i da Savignano, che non si limitano a rappresentare la nuova milizia guelfa bolognese che avrà ragione dei nemici interni, ma che ricoprono anche un ruolo di spicco nella vita economica e politica della città. E non è un caso che Bonaventura sarà uno dei fondatori di quell'ordine più laico che religioso in cui il famoso frate aretino, al quale Monte più volte si dimostrerà recalcitrante, s'installerà nella seconda parte della propria vita.

1.2.4. Un esilio non provato

Dalla documentazione appena discussa appare chiaramente come manchi qualsiasi indizio significativo a sostegno dell'idea che la permanenza bolognese di Monteandrea da Firenze fosse dovuta all'esilio dalla sua città natale. Nonostante questa carenza informativa diversi critici hanno sostenuto energicamente il bando del rimatore,[197] pur respingendo l'ipotesi dell'identificazione col Medici: l'unica, di fatto, che permetterebbe un'asserzione certa circa la tanto ventilata espulsione da Firenze. Della confusione scaturitane in sede critica[198] – l'esilio del Medici rifilato al rimatore che si suppone guelfo – diventano purtroppo casi paradigmatici disamine come quella di Ricciardelli.[199] L'analisi in questione

Statuti bolognesi del 1250 che regolano il reclutamento della *militia* censitaria, per la quale non sono previsti i privilegi fiscali concessi alla *militia* tradizionale.

[197] Non tutti naturalmente; va reso merito alla ragionevole cautela di coloro i quali hanno considerato quella dell'esilio solo come un'ipotesi probabile o un'idea incerta, da Margueron a Capovilla e Berisso. Tra i sicuri sostenitori dell'esilio si possono annoverare, perché recenti, Borsa in tutti i suoi studi, Maffia Scariati e lo stesso Armando Antonelli. Qualcun altro, come SALINARI 1968²: 44, nella brevissima sintesi biografica dedicata all'autore ha con più ragionevolezza attribuito la frequentazione della città emiliana a ragioni di tipo economico.

[198] Dove si può incappare in esegesi che assumono incautamente data e motivo di quest'esilio come quando, a proposito della confezione a quattro mani della tenzone Schiatta Pallavillani-Monte (V 778-780), da collocarsi prima della battaglia di Tagliacozzo, Robin stabilisce che essa avvenne con ogni probabilità fuori da Firenze poiché all'epoca Schiatta, «s'il n'est pas déjà banni de Florence [forse la studiosa ignora la presenza del suo nome nel bando del 1268], n'y vit pas plus que Monte qui, lui, est en exil à Bologne *depuis* 1267» (ROBIN 2005: 53).

[199] Purtroppo perché i numerosi abbagli che infestano le due pagine dedicate a Monte Andrea non sono dovute a una mera svista dell'autore, ma a un sistematico travisamento dei dati, che include anche la deformazione della bibliografia citata.

si occupa di determinare i connotati del senso dell'identità civica a partire dai dati ricavabili dalle opere di tre grandi personalità attive nel turbolento periodo della Firenze della seconda metà del Duecento: Brunetto Latini, Remigio de' Girolami e Guido Cavalcanti. L'intento dell'autore è dimostrare che la contingenza dell'esilio mina di fatto la stabilità di quell'idea d'identità. Tra i vari esempi riportati a corollario dei tre maggiori lo studioso annovera anche il caso di Monte Andrea, di cui si riporta la residenza in Santa Maria Sopr'Arno, l'espulsione da Firenze nel 1268 a causa della repressione guelfa, quindi la permanenza a Bologna fino al 1274, che si vuole causata da quella stessa espulsione.[200] A Bologna Monte avrebbe scritto le sue corrispondenze, tra cui «a dialogue between five defenders of different views about the war waged by Carlo d'Angiò, in the course of which the author refers to his circumstances as an exile, unjustly excluded from his own civic environment».[201] Poiché i testi in questione (§ 1.1.2.5) sono di difficile lettura, si sarebbe portati a credere che Ricciardelli ne abbia frainteso il senso, in quanto in essi non si riscontra neppure il più implicito cenno all'esilio (di Monte o dei corrispondenti), né a lontananze di sorta da Firenze. L'autore, del resto, non allega nessun verso a dimostrazione delle sue dichiarazioni, neppure nella nota dove ci si aspetterebbe di trovarlo:[202] l'unico rimando all'edizione di Minetti è impreciso, perché di fatto le pagine allegate in nota non contengono la corrispondenza cui fa riferimento l'aleatorio discorso, bensì il secondo scambio con Schiatta di Messer Albizzo Pallavillani (V 778-V 780), il quale, ironicamente, si chiude con la più clamorosa delle dichiarazioni filo-carliste da parte di Monte Andrea, «Regni sengnor che tanto ben ci fa!» (V 780 *Se convien, Carlo* 14): nessun dubbio che si tratta dell'Angioino.

Nonostante l'argomento politico di quest'ultima corrispondenza, neppure tra Schiatta e Monte corrono parole a proposito di bandi o di esilî, né questo tema è riscontrabile in alcuna lirica che la tradizione attribuisce al guelfo fiorentino. Questa

[200] RICCIARDELLI 2004: 14 n. 41 dichiara di aver prelevato queste informazioni biografiche dalla voce relativa a Monte Andrea in *LIE. Gli autori. Dizionario bio-bibliografico e Indici* II: 1271. La verifica del passo però smentisce questa dichiarazione perché, come c'era d'aspettarsi, vi si legge: il rimatore «è un guelfo, andrà identificato col banchiere "Monteandreas de Florentia" ricordato nei *Memoriali bolognesi* fra gli anni 1267 e '74» (la vecchia ipotesi del Medici non è neppure menzionata). Anche l'unico altro riferimento bibliografico riportato da Ricciardelli risulta incomprensibilmente travisato una volta verificato nel luogo preciso: «[…] Monte Andrea da Firenze […] fu, stando ai suoi sonetti politici, un guelfo arrabbiato: diversissimo quindi da quel Monte d'Andrea di Ugo Medici, ghibellino militante, *ecc*…» (MASSÈRA 1940: 325).
[201] RICCIARDELLI 2004: 5.
[202] Ivi: 14 n. 42.

carenza impedisce pertanto di supportare l'ipotesi del bando attraverso il ricorso alla produzione letteraria.[203]

Dal caso appena citato si evince quanto l'imprecisione nell'interpretazione dei dati o la mancata verifica documentaria possa determinare macroscopici strafalcioni. Ma è anche un'altra la pecca – caratterizzante la maggior parte degli studi di letteratura medievale novecenteschi dimentichi del dato fattuale, cui solo recentemente si sta mettendo un freno[204] – che ha potuto contribuire alla reiterata asserzione – asserzione, ma non dimostrazione: mai nessuno s'è azzardato ad avanzarne una a proposito, cosa di per sé già eloquente – dell'esilio di Monte Andrea: la scarsa considerazione per il fatto storico (e per le fonti documentarie, forse sbrigativamente confinati, fatti e fonti, nell'eredità acquisita in blocco della Scuola Storica). Dall'incongruenza storica che solleva la dichiarazione dell'esilio del guelfo Monte Andrea a Bologna proprio nell'arco di tempo di cui i Memoriali ci danno testimonianza a volte la più recente critica sembra essersi dimenticata.[205] Ma se ricapitoliamo, ciò che abbiamo di fronte è un rimatore dalle cui poesie politiche appare indiscutibile l'adesione – idealmente spalmata per almeno una decade – alla causa di Carlo d'Angiò e che può essere ragionevolmente identificato con l'omonimo personaggio che, a Bologna, tra il 1267 e il 1274 ha frequenti contatti con cittadini bolognesi di analoghe simpatie partigiane.

---

[203] I casi di esilio desunto dalle opere letterarie, ma mai avallate dal supporto del documento storico non sono estranee alla storiografia medievale. Sul tema dell'esilio e della scrittura nell'Italia medievale si possono vedere gli interessanti saggi – sviluppati da diversi punti di vista, che abbracciano lo storico, il letterario, il filosofico, il teologico (con intarsi dell'uno nell'altro) – raccolti nei nn. 16-17 della rivista «Arzanà», *Écritures de l'exil dans l'Italie médiévale*, 2013, dove però la questione della legittimità di questa prassi interpretativa non è al centro di alcun intervento (al limite si può segnalare il saggio di ZANNI 2013, che indaga le canzoni d'esilio contenute in V svolte attraverso il ricorso alle immagini e al lessico della poesia amorosa, dove l'allontanamento dalla città diviene tutt'uno con l'allontanamento dalla donna amata e solo di quest'ultimo si ha il rendiconto sul piano della lettera. Si arriva perciò a un'identificazione città-donna che comporta soluzioni specifiche dal punto di vista retorico).

[204] L'esigenza di allargare il campo a una ragionata contestualizzazione storica di testi e letterati è stata incanalata in diversi studi: da BERISSO 2005: 17, secondo il quale agli archivisti, più che ai critici e ai filologi spetterebbe la risoluzione di casi complessi, a APPLAUSO 2014, che, dopo una giustificazione metodologica inseribile nella prospettiva in questione, affianca alla lettura dei sonetti di Cecco Angiolieri un approfondimento delle fonti storiche in grado di contribuire all'interpretazione dei testi, passando, per quanto riguarda la critica letteraria, attraverso le buone analisi di MAFFIA SCARIATI 2010 già citate. Non stona in bocca ad uno storico, poi, il rimpianto per la perdita di «quell'abitudine alla fruttuosa invasione di campo tra storici e filologi che appare così evidente leggendo le pagine di Michele Barbi» (MILANI 2013b: 38) e che purtroppo conta sporadiche realizzazioni: tant'è vero che recensendo la validissima premessa di CAPOVILLA 2009, MARCHESANI 2010: 113 sottolinea ancora i «tanti, troppi interrogativi che caratterizzano gli studi intorno alla poesia duecentesca» e la «mancanza, di fatto, di edizioni moderne surrogate da una solida pratica archivistica». Per quanto riguarda il caso dantesco uno studio di ampio respiro modellato sulla massima contestualizzazione storica, seppur con altra impostazione metodologica rispetto a quella qui adottata, è quello del compianto CARPI 2004, mentre si è già citato il lavoro intrapreso col *Codice Diplomatico Dantesco*.

[205] Ad eccezione della perplessità di MILANI 2013b: 39 n. 8, che esprime concisamente i suoi dubbi anche rispetto al saggio di CAROCCI 2010.

Quanto può essere fondato in questo caso credere che un fedelissimo dell'angioino sia espulso dalla città del Fiore proprio quando, dopo Benevento, è aperta la strada alla restaurazione di un brevissimo governo misto guelfo-ghibellino prima e poi definitivamente guelfo, sotto la guida della classe dirigente ritornata in patria dopo le espulsioni seguite a Montaperti e ora pronta a rivendicare i diritti perduti mentre Carlo d'Angiò stabilisce definitivamente il suo potere sopra la città e, entro il 1268, su quasi tutta la Toscana? Com'è possibile che un individuo sia espulso dalla propria città d'origine proprio nel momento in cui la storia si dipana conformemente alle più alte aspirazioni agognabili dal suo viscerale credo politico (poetico)?

Che nell'intervallo 1267-1274 la critica possa collocare l'esilio di Monte lo dimostra, oltre a dichiarazioni di cui s'è dato esempio, anche il saggio di Carocci raccolto nell'*ALI* appena citato. Nella panoramica sui letterati in esilio il fiorentino è annoverato tra i rimatori – insieme, tra gli altri, al suo corrispondente Federico Gualterotti (§ 1.3.6) – per i quali l'esilio è solo un'ipotesi, ma altamente probabile.[206] Fin qui, considerati la vivace mobilità e i continui rivolgimenti politici dell'epoca che quella mobilità causavano, niente di azzardato, in linea di principio. Il discorso critico viene però accompagnato, con non perfetta coerenza, da tre tabelle (come spesso accade per i saggi dell'*ALI*), che riportano graficamente: *tabella 1*) il periodo storico in cui un rimatore si trova in esilio: per Monte stabilito per l'appunto tra il 1267 e il 1274;[207] *tabella 2*) i luoghi da cui i letterati si allontanano: tra i banditi da Firenze c'è naturalmente il nostro rimatore; *tabella 3)* i luoghi di arrivo dei letterati itineranti: per Monte, la sola Bologna.[208] Sommando pertanto le indicazioni delle tre tabelle ne vien fuori che Monte Andrea rimatore va in esilio da Firenze a Bologna tra il 1267 e il 1274 (o per lo meno che questi sono gli anni in cui tale presenza, giustificata con l'esilio, è attestata).

Ma sulla base dei dati fin qui elencati, la documentazione bolognese relativa a Monteandrea da Firenze non afferma né smentisce l'ipotesi dell'esilio perché, semplicemente, nessuno di questi reperti ne costituisce testimonianza diretta. V'è poi una lacuna che rende ancora più arduo stabilire il ruolo – e quindi la partigianeria – di Monte fiorentino. Infatti non si hanno attestazioni, ad esempio, di un suo coinvolgimento nella gestione della cosa pubblica durante il governo di "primo popolo" (1250-1260) come

[206] CAROCCI 2010: 73.
[207] Ivi: 69.
[208] Ivi: 70.

accade per Brunetto Latini o Guglielmo Beroardi;[209] si potrebbe comunque ipotizzare che il poeta si trovasse nella sua città natale finché l'esclusione dei guelfi che seguì la sconfitta di Montaperti (5-11 settembre 1260) non lo costrinse ad allontanarsi (se non si trovava già fuori per motivi, mettiamo, di lavoro), ma anche in questo caso si tratta di una congettura che non si può provare, data l'assenza di questo nome tanto nel *Libro di Montaperti*, quanto nel *Liber Extimationum* o in documenti fiorentini relativi a quegli eventi. L'ipotesi si sposerebbe con la dinamica di migrazione che realmente interessò quelli che abbandonarono Firenze nel settembre del 1260, molti dei quali inizialmente si rifugiarono nella guelfa Lucca per poi spostarsi a Bologna quando il 14 agosto del 1264 la città cadde in mano alla Lega ghibellina.

Bisogna comunque rassegnarsi. Si tratta in ogni caso di una congettura priva di supporto documentario, ma di certo preferibile a quella che colloca l'esilio di Monte Andrea a partire dal 1267. Se l'esilio ci fu, e se veramente è legittimo attribuirlo, insieme ai testi tràditi da V, al personaggio attestato nei Memoriali – si dica, una volta per tutte, senza raffronti poetici o documentari certi – questo andrà per lo meno anticipato idealmente di sette anni o al limite di tre. Un altro rilievo di non secondario aspetto, finora mai considerato, sarà inoltre da evidenziare. Se Monteandrea è quello dei Memoriali non solo non ritornò nella città natale, poi, per diversi anni dopo la conquista del potere da parte dei guelfi, ma molto probabilmente non partecipò a battaglie cruciali per la Firenze filo-angioina quale fu quella di Tagliacozzo, svoltasi il 23 agosto del 1268. Il 2 agosto dello stesso anno, infatti, la sua presenza è attestata a Bologna, come dimostra il documento citato al § 1.2.2.b. Ciò significa che, nonostante nei suoi versi si dichiarasse bramoso di vedere i suoi nemici distrutti nel campo (V 778 *Non isperate* 22-24 «Me par mill'anni pur ch'e' siano al campo! / Ché bene avrete, ghebellin, ta·s-coppio, / giamai d'alcun non si ranod[r]à pez[z]o»), difficilmente imbracciò le armi contro di loro. Si direbbe, anzi – e l'iscrizione alla *venticinquina* spingerebbe le ipotesi in tal senso – che a Bologna questo Monteandrea si fosse molto ben ambientato, tanto da preferire quella città alla sua Firenze ritornata guelfa. O forse, semplicemente, l'attrazione per l'ambiente felsineo aveva ben altre ragioni che niente avevano a che fare con un esilio – volontario o meno – causato dalle lotte di parte.[210]

---

[209] Per il primo si può consultare la voce di INGLESE 2005, mentre per il Beroardi si veda sotto § 1.3.4.

[210] Il *mito dell'esilio* è nel complesso una costruzione dura a morire. Un altro caso famoso di esilio attribuito, ma mai provato è quello relativo al Burchiello, per il quale, infine, l'allontanamento da Firenze (del resto prospettato solamente sulla lettura di alcune rime) fu molto probabilmente dovuto a ragioni personali (vedi l'ottima ricostruzione di BOSCHETTO 2002, in part. alle pp. 47-49.

1.2.5. Banchiere fallito?

Difficile determinare cosa ci sia di afferente alla realtà fattuale quando nei suoi versi un poeta si lamenta in tono monocorde e continuo dello stato sfortunato in cui è piombato, sfruttando formule diffuse e una retorica fissa. I versi, da soli, non ci danno alcun riferimento chiaro per poter sostenere l'ipotesi che il rimatore Monte Andrea del Vaticano 3793, identificato per via di una serie di positive coincidenze col personaggio attestato nei Memoriali, sia stato un banchiere o un cambiatore. Poiché però, anche in questo caso, una congettura inizialmente avanzata come ipotesi si è trasformata in un dato di fatto, occorrerà vedere cosa l'ha potuta rendere così pervicace e se vale la pena accettarla per buona sulla base dei soli dati interni.

1.2.5.1. Dai reperti documentarî

A partire da due documenti che lo riguardano (§ 1.2.2 g e § 1.2.2 j) Zaccagnini ha avanzato l'ipotesi che il Monteandrea dei Memoriali (e quindi il poeta) potesse essere un cambiatore oppure un banchiere.[211] Questi due documenti meritano uno studio più dettagliato, finora non intrapreso, perché su di essi poggia una delle ipotesi più note che riguardano Monte e che hanno un peso significativo anche nell'interpretazione della sua poetica.

I due contratti registrati nel Memoriale in cui Monte figura come attante sono entrambi *cessiones iurium*, ovvero atti di cessione di diritti che suppongono una precedente azione finanziaria da cui questi si sarebbero originati.[212] Nel primo, risalente al 6 febbraio del 1273, Monteandreas de Florentia cede *ex causa donacionis pure libere simpliciter et irremovibiliter inter vivos* a Giovanni, figlio del conciatore di pelli Enrico, *ommia iura et actiones*, derivati o derivabili dal prestito concesso a Mino Merzegoni e a Corvalino del fu Ranieri Paltro, sarto. La cifra minima a partire dalla quale gli statuti imponevano la registrazione delle transazioni negli Uffici dei Memoriali è venti libre: ciò significa che l'entità di denaro oggetto del prestito la superano di un soffio. Il valore di venti libre non è del resto

[211] ZACCAGNINI 1912: 140-141.

[212] A questo proposito vale la pena spendere due parole sul tipo di fonte che si sta considerando. I Memoriali furono istituiti nel 1265 per iniziativa dei Frati Gaudenti, allo scopo di garantire la corretta esercitazione del diritto da parte dei cittadini e di evitare falsificazioni e imbrogli sui movimenti di denaro. Le trascrizioni degli atti originali, che i Memoriali non pretesero mai di sostituire, si limitavano perciò a riportare solo le informazioni essenziali alla loro validità. Tale stringatezza costituisce, insieme ad altre ragioni meccaniche connaturate alla fonte (cambio di scrittura dei notai, cambio di formule e abbreviazioni ecc...), una delle tante difficoltà per la corretta lettura degli atti giuridici riportati, che si ripercuotono anche nel caso montiano.

eccessivo anche se consistente, poiché corrisponde all'incirca al prezzo di una coppia di buoi oppure a una tornatura di vigneto.[213] Dell'atto di mutuo (*instrumentum debiti*) che testimonia del prestito di Monte a Mino e Corvalino conosciamo solo il nome del notaio che lo ha rogato, Rudulphi de Malçernis (ovvero, nella trascrizione di Zaccagnini, Rodolfo Malgerini), mentre l'atto di cessione dei diritti a Giovanni di Enrico è stato rogato da un secondo notaio, Bernardo Bondi. Non si fa esplicito riferimento all'eventuale tasso d'interesse del prestito, né al periodo di tempo che i due avrebbero dovuto impiegare per restituirlo: sappiamo solo che Monte cede i diritti delle ventitré libre inizialmente prestate, ma di più non si può dire. Infine, è fondamentale sottolineare che nel documento l'azione di lucro viene nascosta dietro la formula, eticamente più accettabile, della donazione: Monte cede i suoi diritti *pure libere sempliciter et irremobibiliter ex causa donacionis*.

La *donatio inter vivos*, almeno da un punto di vista nominale, si configura infatti come un atto di liberalità che, in quanto tale, non dovrebbe rientrare nei contratti onerosi: la donazione non implica, nella teoria, la resa di alcun corrispettivo al donatore da parte del beneficiario. Formule del genere, però, non sono completamente innocenti poiché spesso venivano utilizzate per celare operazioni di usura. Tale consuetudine ha profonde ragioni.

Il Duecento è infatti un secolo durante il quale le attività feneratizie assumono gradualmente un valore sempre più importante nelle dinamiche delle realtà politiche europee, tanto da richiedere, in sede speculativa, soluzioni che in qualche modo ne legittimino la pratica senza contravvenire ai princìpi cristiani. Fin dalla fine del XII secolo infatti, canonisti e teologi devono impegnarsi a conciliare l'etica religiosa con una realtà in cui vendite a termine, mutui, affitti, prestiti sono ormai capillari ed anzi intrinseci all'organizzazione sociale e alle relative dinamiche di potere, da cui la dimensione economica è ormai inestricabile.

La gratuità del dono che, sulla scorta dell'insegnamento evangelico,[214] non può essere sostituita dal lucro – basti pensare che l'usura prima del basso medioevo è attività lasciata quasi in esclusiva agli ebrei – deve, almeno nelle apparenze, rimanere salda. Trasformando il prestito in dono e il tasso di interesse in *antidora*[215] – contraccambio anch'esso gratuitamente versato dal beneficiario al prestatore – il formulario giuridico tenta di camuffare l'essenza non caritatevole (nel senso della cristiana *charitas*) della

[213] TAMBA 1998: 229.
[214] *Mt.* 6, 24; *Mt.* 19, 23-24; *Lc.* 12, 13-22; *Lc.* 16, 19-32.
[215] Sul concetto si veda almeno CLAVERO 1991.

cessione di denaro al fine di ricevere un premeditato guadagno in cambio. L'emergenza di trovare uno statuto moralmente accettabile alla liceità del profitto è diretta conseguenza del rilievo sempre più strutturale che le operazioni di credito assumono nell'attività mercantile in forte ascesa durante il XIII secolo: un'attività rilevante tanto a livello locale quanto a livello internazionale.[216]

La formula presente nel documento relativo a Monte non è perciò univocamente interpretabile: è possibile che si tratti del dono reale di una somma di denaro – del resto tutt'altro che rilevante – ma è ancor più facile che, come prassi coeva insegna, la donazione celi in realtà un prestito camuffato. La stessa consolatoria di Finfo a Monte (§ 1.2.5.4), interamente intramata del lessico ambiguo dell'economia – ormai penetrato anche nella predicazione,[217] settore il cui bacino di utenza era sempre più nutrito di mercanti e cambiatori.[218] – dimostra come le questioni nominali relative alle nuove transazioni finanziarie fossero particolarmente note tra questi poeti.

Il secondo atto è analogo, quanto a tipologia, al precedente. Questa volta i diritti vengono ceduti *ex causa venditionis* e non più *ex causa donacionis* e cambia anche l'acquirente-donatario: non più Giovanni figlio del conciatore Enrico, ma Tommaso di Giacomo di Crevalcore. Altri dati parrebbero suggerire che sussiste una relazione tra i due atti, perché gli *iura*, donati nel primo caso e venduti nel secondo, sembrano essere gli stessi, derivati dalla medesima operazione di prestito, quella registrata nell'atto rogato da Rodulphy de Malçernis (che ovviamente non abbiamo): ventitré bolognini (§ 1.2.2. g *ex causa mutui*, § 1.2.2. j *nomine sortis*) a Mino Marzegoni e a Corvalino di Ranieri Paltri in moneta (*ex solido*). Se non fosse che gli *instrumenta cessionis* cui si fa riferimento, quelli cioè che attestano rispettivamente la donazione e la vendita dei diritti, non sono ovviamente gli stessi, poiché il primo, quello del 1273, risulta rogato da Bernardo di Bondi, mentre quello del 1274 è rogato dal notaio Vinciguerra. Diversi notai per diversi beneficiari.

---

[216] Particolarmente affettata dal fenomeno fu la realtà italiana (ma diremmo dell'Italia centro-settentrionale), per via della sua enorme espansione, anche su scala internazionale: l'accumulo di nuove ed ingenti ricchezze, oltre a modificare gli assetti sociali interni alle società, allentò il contrasto che la religione poteva avere sull'economia, poiché il bilancio tra il beneficio pubblico e i vizi privati spesso pendeva più dal primo dei due lati (JONES 1974: 1780). Sconfinata è la bibliografia che si occupa di questi fenomeni, per cui ci si limita a rimandare alle monografie di LE GOFF 1986 e LE GOFF 2012, di agile lettura anche per i non addetti ai lavori. Per una più complessa carrellata sulla speculazione di teologi e canonisti nel basso Medioevo intorno alla questione economica si può vedere CAPITANI 1974.

[217] Sulla predicazione nel medioevo vedi RUSCONI 1981, RUSCONI 1994 e soprattutto DEL CORNO 1975.

[218] Per un inquadramento del problema, introduttivo ad un'analisi giocoforza parziale dei suoi riflessi nella letteratura duecentesca mi permetto di rimandare a TRAINA *i. c. s.*ª: 232-253.

In questo secondo atto compare però una variabile di non poco conto, assente in quello del 1273, cioè la somma totale degli interessi cresciuti sul prestito: ben duecento bolognini, in un arco di tempo purtroppo non esplicitamente espresso. Come interpretare, a questo punto, la relazione tra i due documenti?

Ipotesi uno: i prestiti a Mino Marzegoni e a Corvalino di Ranieri Paltri cui ci si riferisce in § 1.2.2. g e § 1.2.2. j sono due prestiti diversi, nonostante l'identità del notaio rogante l'atto e la coincidenza della somma prestata. Essendo due diversi prestiti Monte ha potuto giostrarne i proventi come credeva opportuno: nel 1273 donandoli a Giovanni conciatore di pelli, l'anno successivo vendendo a Tommaso di Giacomo di Crevalcore i notevoli interessi dell'altro.

Ipotesi due: il prestito a Mino Marzegoni e Corvalino di Ranieri Paltri cui fanno riferimento i documenti del 1273 e del 1274 è il medesimo, ma diventa oggetto di due diverse operazioni finanziarie nell'arco di un anno. L'interpretazione non è da escludere, ma se così fosse il quadro si complicherebbe per l'insorgere di alcune contraddizioni: come sarebbe possibile che Monte presti, doni o venda i *medesimi* diritti nel giro di un anno a due diverse persone? Bisognerebbe ammettere per qualche ragione che il patto stipulato con il conciatore Giovanni avesse perso di validità o che Monte Andrea non abbia agito in maniera moralmente (o legalmente) irreprensibile.

Un secondo elemento da considerare se si ammettesse che il prestito dei due documenti è lo stesso, sarebbe l'esorbitante differenza della cifra che Mino e Corvalino devono a Monte nell'arco di un solo anno. Nel documento del 1274 compaiono infatti due cifre: la somma degli interessi e la cifra prestata. Mancando però il dato temporale – dal documento del febbraio del 1273 si ha notizia di un prestito di ventitré bolognini, ma s'ignora quando il prestito in questione sia stato *effettivamente* erogato da Monte – non è possibile stabilire alcunché circa il tasso d'interesse, mettiamo annuale, applicato dal fiorentino sul prestito concesso a Mino e a Corvalino, per poter eventualmente verificare se il fiorentino fosse una sorta di aguzzino.[219] È proprio l'assenza di un'esplicita menzione all'interesse maturato nell'arco di tempo tra il mutuo relativo al prestito a Mino e Corvalino (quello registrato da *Rudolphy de Malçernis*) e l'atto di *donatio inter vivos* del 1273 (§ 1.2.2. g) che impedisce di trarre qualsiasi conclusione certa.

[219] Si aggiunga che la differenza tra banchiere e cambiatore e tra queste due figure e quella dell'usuraio era ancora sfumata essendo al centro di dibattiti filosofici, teologici e soprattutto giuridici che sarebbe oneroso ricapitolare in questa sede.

A questo punto si potrebbe solo ragionare per assurdo, ipotizzando che i diritti ceduti nell'atto del 1273 non fossero di molto superiori alla cifra complessiva prestata, di ventitré bolognini, a cui andrebbe applicato l'interesse di duecento bolognini – una cifra notevole – di cui si fa riferimento nell'atto del 1274. Da un calcolo molto sommario, però, il tasso percentuale annuo di interesse si ritroverebbe ben oltre l'accettabile intervallo del 10-25% tollerato dall'uso e dalla legge, poiché sarebbe un esorbitante (ed irrealistico) 869,6%.[220] Zaccagnini pare inoltre porre in altri termini la questione quando, in modo cursorio, sottolinea che i diritti venduti nel marzo del 1274 erano stati acquisiti da Monte per prestiti fatti a quei bolognesi «in vari tempi».[221]

Dei personaggi coinvolti l'unico su cui, al momento, abbiamo qualche dato in più[222] è Mino Merzegonis, che appare nella nutritissima lista di debitori di *dominus Aulivierus Bondonis de Florentia*, che il 23 dicembre del 1266 vende i suoi diritti di riscossione a *dominus Lotto domini Bozoli de Aglis*,[223] personaggio che, a sua volta, appare nella venticinquina del 1274 insieme a Monte Andrea da Firenze.[224] L'elenco dei crediti concessi da Aulivierus a numerosi cittadini bolognesi, e anche al comune, è tuttavia così corposa da non poterci suggerire altro che il Merzegonis – mai accompagnato dalla particella *dominus* – già otto anni prima risulta coinvolto nella realtà del cambio e del prestito bolognese, o per fini lucrativi o per reali problemi economici personali.[225] Il Merzegoni compare inoltre in un atto che ha qualche in modo a che vedere con il rimatore Paolo Zoppo (§1.3.17). Rapporti incrociati riguardano anche Corvalino. Se lui è il padre di Bartolomea e Rosa che il 27 gennaio del 1268 lasciano una dichiarazione sulla bontà dell'attività del loro curatore, Colino, il fatto che Bonaventura da Savignano facesse da testimone all'atto non dovrebbe

[220] Consideriamo S_P la somma data in prestito, S_D la somma dovuta dopo un anno e R l'interesse percentuale annuo. Queste quantità sono legate dalla formula $S_D = S_P + RS_P$. Isolando R, quantità incognita in questo caso, si ottiene $R = (S_D - S_P) / S_P$, ovvero $R = (223 - 23)/23 \cong 8{,}696$ ovvero un interesse dell'869,6%. Una tasso ragionevole si potrebbe ottenere supponendo che la somma dovuta di 223 bolognini sia maturata in un lustro o un decennio, ma è supposizione che contraddice le pratiche più usuali del tempo.

[221] ZACCAGNINI 1912: 141.

[222] La ricerca prosopografica non ha sempre dato risultati positivi, ma è stata, di fatto, portata avanti per la maggior parte dei personaggi coinvolti negli atti in questione, pur se non completata con sistematicità, data anche la mole di lavoro richiesta, nettamente superiore ai propositi di questa disamina. In ogni caso le osservazioni contenute in questo capitolo vanno intese come punti di partenza per un lavoro più ampio e sistematico, idealmente interdisciplinare, oltre che come proposta di metodo. Infine, va precisato che si sono riportate solo le testimonianze funzionali alla biografia del rimatore strettamente intesa.

[223] ASBo, *Memoriali del comune*, vol. 2, c. 207r.Trascrizione in CHARTULARIUM V: 246-250.

[224] Il nome in ANTONELLI[1] 2008: 320, dove è registrato come «dominus Lotus condam Ugolinis de Aglis».

[225] Il debito, diviso tra *Minus Marzigoni*, *dominus Iacobinus Gardini* e *Dominus Petrizinus Petri Buche* ammonta a cinquantatré libre di bolognini (cito i nomi da CHARTULARIUM V: 249).

passare inosservato, perché ci riporta, ancora, dentro il perimetro sociale al cui centro si staglia la potente famiglia.[226]

Dal primo documento elencato possiamo perciò concludere solamente che Monteandrea da Firenze era probabilmente coinvolto in un giro di prestiti e cambi di qualche tipo, anche se, data l'estrazione sociale dei suoi debitori e la non eccessiva cifra tirata in ballo, non si può dire con certezza né che fosse cambiatore di professione, né che fosse coinvolto in operazioni di alti livelli (ben altre, ad esempio, saranno le cifre con cui si trova ad avere a che fare Lambertuccio Frescobaldi e ben altri i beneficiari dei suoi prestiti). La pratica del prestito privato era infatti troppo diffusa per marchiare definitivamente e riconoscibilmente un individuo come usuraio, e resta perciò un minimo margine di dubbio sull'attività del Monteandrea da Firenze attestato a Bologna.

C'è da aggiungere, però che se i due documenti si riferiscono a diversi epiloghi di una stessa originaria azione giuridica – il prestito a Mino Marzegoni e Corvalino Paltri – alla distanza di tempo di un anno, si avrebbero le basi per credere che Monte fosse un usuraio o un prestatore. In quest'ottica, consolazioni e rimproveri degli amici parrebbero bene incastrarsi tra i pochi schizzi esistenziali che ci è dato immaginare dietro i documenti. Inoltre, come è stato messo in luce, gli interessi sul prestito iniziale sono a dir poco eccessivi. Possiamo perciò dire che Monte è coinvolto in atti di prestito, ma è probabilmente poco preciso, alla luce dei riscontri fatti, affermare che fosse un banchiere o un cambiatore di professione.

1.2.5.2. Le canzoni 'socio-economiche'

Ciò che contraddistingue maggiormente il *corpus* di Monte Andrea dal panorama poetico a lui coevo è la presenza un manipolo di rime – che di fatto, da sole, costituisicono quasi la metà delle canzoni pervenuteci sotto il suo nome – concentrate su un tema che, fuori dalla cerchia guittoniana e con ulteriori riverberi danteschi, non è sviscerato allo stesso modo, né tantomeno trattato da altri con la lucidità materialistica refrattaria ad ogni trascendenza dimostrata dal rimatore. Si tratta del tema economico, che confluisce in canzoni molto lunghe e formalmente impegnative, rivolte sempre a un destinatario in carne ed ossa.

[226] Non è stata presa visione diretta del documento, ma solamente del regesto contenuto in CHARTULARIUM VIII: 12.

Di una lettura di queste canzoni si è recentemente occupato Marco Berisso, etichettandole in maniera calzante come canzoni socio-economiche.[227] Della sua interessante disamina si anticipano intanto tre conclusioni fondamentali: 1) la dimostrazione di un legame specifico tra la canzone *Più sofferir non posso ch'io non dica* e la lettera III di Guittone a Monte; 2) l'idea che il blocco delle canzoni di argomento socio-economico, compattamente trasmesse da V (la sequenza interessata è infatti V 284-289), indichino nel loro articolarsi una progettualità autoriale, poi rispettata nell'ordinamento del manoscritto; 3) l'idea che Monte, nella sua eccentricità ideologica dichiaratamente materialista e provacatoriamente dissonante,[228] voglia inserirsi consapevolmente in un dibattito in cui sono attivamente impegnati anche i sodali: in questo senso si spiegherebbero i congedi *ad personam* delle canzoni.

Prima di affrontare nel particolare questi tre punti è opportuno ripercorrere rapidamente il contenuto delle lunghe e difficili canzoni.

a. Più soferir non posso ch'io non dica (V 284) – *A San Giovanni, a Monte, mia canzone* (V 285) – *Or è nel campo entrato tal campione* (V 286)

Più soferir non posso ch'io non dica (V 284) insinua fin dall'esordio il sospetto che il tema portante della canzone non sia affrontato da Monte per la prima volta: «Più soferir non posso ch'io non dica / lo mio greve e periglioso stato, / avegna *in parte n'ò* già *dimostrato* / *in vista ed in parlare a dritta prova*» (vv. 1-4). La situazione mortale in cui il poeta versa si è così inculcata nella sua esistenza da convertirsi, per *uso*, nella sua ragione naturale, nella sua essenza: «ma tuti mali ritegno ed aparo / che divisar non si porian per omo, / ca per Natura fatto son lor domo / ed anco fonte d'ogni doloroso» (vv. 14-18); le stanze III-IV descrivono perciò, con accenti patetici ed emotivi, la condizione di malessere del poeta, i cui sintomi sono tali da confondersi con quelli tipici della malattia amorosa, come accade anche in alcuni sonetti comici in cui si sviluppa il tema della povertà:[229]

Penisero, pena, angoscia e [gran] rancura,

[227] Si tratta dell'intervento *Le canzoni di Monte Andrea*, che lo studioso ha esposto nel congresso *La poesia in Italia prima di Dante*, svoltosi tra il 10 e il 12 giugno 2015 presso l'Università di Roma Tre. Per gentile concessione di Berisso ho potuto prendere visione in anteprima della bozza che passerà agli atti col titolo *«Secondo il corso del mondo mess'ò 'n rima!». Le canzoni socio-economiche di Monte Andrea* (in bibliografia come BERISSO *i. c. s.*).

[228] Di «dangerously un-transcendent materialism» parla STEINBERG 2007: 147 a proposito delle canzoni montiane, cui Dante alluderebbe nel suo *Inferno* (in particolare nei canti VII, XVII, XXX) per contraddirne l'ideologia.

[229] Segnalo, a questo proposito il bel saggio di ZINELLI 2015, dove, tra le altre cose, si ritorna sul tema degli indubbi legami contenutistico-formali tra la poesia di Cecco Angiolieri e quella di Monte Andrea, già messi in evidenza da ALFIE 2001. Sul lessico della malinconia in senso medico-scientifico vedi anche TONELLI 2015.

trestiz[i]a, noia, affanno a dismisura,
isconforto e sciagura ò ne lo scudo!
Dolore e spiacer, tutti martiri,
maninconia, pianto, guai e sospiri,
tormento, ïra, mal tuto e travaglio,
ancora son, di ciascun, loro amiraglio:
tale tesoro in mia sagrestia chiudo!
(vv. 26-34)

Pur solo un'ora a me non danno sosta
tuti mali, cercandom'ogni membro:
corpo, core, arma, co loro ïnsembro
son naturati, c'un punto non ne campo.
(vv. 39-42)

Si scopre a questo punto qual è il motivo di tanta disgrazia. Monte è «di ssotto […] confitto ne le rote, / polificato […] d'ogne tesoro / ignudo tuto […] d'argento e d'oro / [e] ancor d'amici, ch'è mag[g]iore scoppio» (vv. 56-59); il termine *tesoro*, forse il più rappresentativo delle canzoni economiche di Monte, è in questa stanza usato in senso proprio mostrando a ritroso il significato paradossale che dello stesso termine viene fatto nel v. 34.

A partire da adesso – siamo a metà della quinta stanza – viene discusso il valore dell'equivalenza tra ricchezza e virtù, imperante nella gerarchia delle vicende terrene:

Ben può ciascun vedere in aperto
che 'l mondo tuto è condotto a tale:
che quanto avere à, l'uomo tanto vale,
se fosse di bontà tutto mendico;
e, senza fallo, posso dir per certo:
fa tesoro rubar chiese e spedali!
D'usura, furto, falsità corali,
di tradimento, di tuto male, dico.[230]
(vv. 69-76)

Si ritroverà pieno di amici e collocato in alto nella scala sociale colui il quale riesce a gestire con sapienza i propri averi – «quello cotale è tenuto idonio, / se 'l suo tesoro, troppo non gli duole» (vv. 77-78) – che va perciò ammaestrato: «Ma sì consiglio c'ogn'uom procacci avere / e, quanto può, mantenerlo a podere: / chi no·l fa, più 'nodiato è che domonio» (vv. 83-85). Al centro della casistica esposta nella VI stanza è infatti «chi 'l suo, per sua sciagura, ismanovisce» (v. 86), e cioè l'impoverito: costui sarà preso da tutti per pazzo e mortificato («chi 'l pur conosce, non par mai che si sazi / di farne, quanto puote, beffe e strazi: / sì come paz[z]ö è per tutti aunito», vv. 87-89), abbondanato dagli amici, impauriti che lo stigma del pubblico disprezzo colpisca anche loro («ciascun lo teme,

[230] «di tradimento, di tuto'· mal dico» (MINETTI 1979: 70).

comm'io dissi di sopra, / no [i] tolla il naso ë la mano e' dito», vv. 92-93),[231] francamente imbelle «Or vedete com'è bel fancelletto / chi si conduce, d'aver, ne lo stremo!», vv. 94-95). In definitiva, vivere senza denaro è come essere morto («può ben sua vita riputar per morta!», v. 99); nessuna virtù può rimediare all'assenza di soldi, poiché non esiste metro di giudizio che non prenda per parametri quelli pecuniari: «Sia n'ommo cortesïa e larghez[z]a, / tuta bontà, senno ë gentilez[z]a / dico ch'è spenta, s'egli è d'aver netto» (vv. 100-102).

Nella settima stanza il poeta torna a parlare di sé e della sua condizione, in termini fortemente espressivi – «Ohimé, ohimé, ognora mille volte! / Di cotai gioie mi notrico e pasco / maravigliomi pur ched io non casco, / a le sentenze sopra sonmi sciolte, / ciaschedun membro, tuto, a pez[z]o a pez[z]o; / ma' (che ciò fosse!) certo so' al da-sez[z]o» (vv. 111-116) – per poi chiudere con tre congedi: il primo di ricapitolazione, con insistenza sul motivo della miracolosa sopravvivenza del poeta in tali avversità (parola chiave è infatti *meraviglia*); il secondo in cui si definisce il sottogenere della canzone e si assicura il valore delle teorie esposte attraverso l'autorità esemplare della propria esperienza («Meo Cordoglio, tu se' di me lo specchio: / miri, miri ben chi più per sé sape», vv. 129-130; «Pensi, ciascuno che si paragona, / c'oro ed argento è de l'omo corona! / Chi 'l vero esempro e vole: ëch'io!», vv. 135-137); il terzo, che costituisce il vero e proprio invio:

> Al gentile ommo e sag[g]io, mio Cordoglio
> te·n va a Fornaìno che lo spiega;
> e, quanto puoi gechitamente, il priega
> che veg[g]ia ben s'io a ragion mi doglio;
> e t'amendi e cor[r]eg[g]a se no gli è pena.
> E s'e' vuol, sïavi l'amic-on da Sofena;
> ché tanto frutta ben vostra semenza,
> non fia c'alogna, poi, ne la sentenza:
> per che m'agrada tal sentenza e voglio.
> (vv 138-146).

Destinatari del lamento e invitati alla compartecipazione sono il poeta aretino Monaldo da Sofena (§ 1.3.14) e un ignoto Fornaino, che non è il caso di identificare con Guittone d'Arezzo, come pur si è tentato di fare, sulla base degli elementi che abbiamo a disposizione.[232] Ma a proposito di Guittone andrà dato il giusto rilievo all'osservazione di Storey, per il quale il secondo congedo riprende e rovescia i concetti che l'aretino esprime

[231] Come ricorda Berisso, la perdita del naso è una mutilazione che toccava ai malfattori.

[232] La proposta era di MARGUERON 1966: 14-16 e 248: lo studioso credeva che *Fornaino* fosse termine che si riferisse a Guittone alludendo al suo luogo di nascita, Santa Firmina. Ma 1) è strano che Monte utilizzasse questo toponimo del genere per alludere all'aretino, fondamentalmente inattestato; 2) per quanto non si conoscano poeti di nome 'Fornaino' l'antroponimo è abbastanza diffuso nella Firenze del Duecento (né è necessario che Fornaino fosse poeta). Altre ragioni a favore della cautela sono esposte in BERISSO *i. c. s.*

nel sonetto di sedici versi – forma montiana forse non casuale – *Miri, miri catuno a cui bisogna*.[233] È possibile – in virtù di quelli che sembrano frequenti ammiccamenti alla sua poesia, e soprattutto per il gioco retorico dei vv. 9-10 – che l'oggetto polemico implicito del sonetto guittoniano sia proprio l'ideologia di Monte Andrea, nonostante il destinatario del sonetto sia un *segnor saggio* difficilmente identificabile col rimatore fiorentino:

> Miri, miri catuno, a cui bisogna,
> e col suo bon saver reggiase dritto,
> e non già prenda, né tegna a rampogna,
> ciò ch'è, de proprio, a sua salute scritto.
> Ami nel drappo suo cardo, e no sugna:
> cardar'è aunto ov'ha palmar trafitto.
> Se losenghieri e auro e amici islogna,
> pregi poi poco lo podere e 'l fitto;
> dico che quanto el di montar più pugna
> maggiormente è nel basso e dietro affitto.
> Ché se poder fa soldo e voler livra,
> perché meno si paga ove più acquista,
> ma' gaude el mondo e Dio chi, segnor saggio,
> che de sua guerra e d'altrui si delivra,
> soi vizi aspegne e sua vertù avvista,
> ha de sé e del suo lo segnoraggio.

Non però di Monaldo o di Fornaino abbiamo delle risposte – o almeno non tali da risultare appaiate alla canzone nella storia della tradizione manoscritta – bensì del concittadino Chiaro Davanzati (§ 1.3.1) il quale, non sollecitato, pensa di ribattere all'esternazioni di Monte Andrea con *A San Giovanni, a Monte, mia canzone* [V 285], pur non riprendendone lo schema metrico (che era ABBC ADDC EFFEGGHHE, un *unicum* nella letteratura dele origini, come fa notare Berisso): questo legame, esplicitato anche dalla rubrica di V a f. 90r 'Chiaro Davanzati rispuose', fa sì che *Più soferir non posso*, *A San Giovanni a Monte* ed *Ora è nel campo entrato tal campione* [V 286] vengano congiunti da Minetti sotto il titolo di 'tenzone' e così pubblicati.[234]

Il conforto di Chiaro si snoda su binari nettamente opposti a quelli montiani, poiché fin dall'inizio il poeta raccomanda all'amico la pazienza della sopportazione, riprendendo uno dei motivi di *Più soferir non posso* e rovesciandolo: Monte dichiarava infatti di essere ormai, *per natura*, ricettacolo di tutti i mali, mentre Chiaro ribatte che l'eccessivo affanno *trasnatura* (cioè, in questo caso, 'sovrasta, snatura') l'equilibrio e la misura richiesti dalla vita degna «Lo savio il dice, ed è ver paragone / omo in sua passïone / membrar lo

[233] STOREY 1983: 72-75.
[234] MINETTI 1979: 62-86. MENICHETTI 1965: 204-213 pubblica sotto la dicitura 'Tenzone con Monte Andrea' solo *A San Giovanni a Monte* ed *Ora è nel campo*.

scampo, come sïa presto: /ché mal per mal no aleggia, ché maggiore / aluma foco e ardore, / e per sovrabondanza trasnatura / senno e misura, reo face peggiore» (*A san Giovanni a Monte* 6-12). Proprio il concetto di misura si rivelerà centrale nell'ideologia dei poeti comunali di metà Duecento, che non rinunciano al loro impegno moralmente orientato, diremmo *engagé*, all'interno della società di cui fanno parte.

«Al 'materialismo' di Monte, Chiaro oppone la convinzione che la vera ricchezza sta nella gioventù, nella salute dello spirito e nella libertà: due di queste doti bastano però alla felicità dell'uomo, che del resto, in quanto vive solo per Dio, non ha motivo di lamentarsi».[235] Nella II stanza di *A San Giovanni*, infatti, Chiaro risemantizza il concetto di *riccore*, legandolo alla giovinezza e alla salute, nonché alla libertà di disporne: «Dunque gli conta che le due prosiede, / perché povertà crede, / se libertà, per sua viltà li manca?» (vv. 25-28). Che il problema sia il passaggio di stato dalla ricchezza alla povertà lo suggerivano già le parole di *Più soferir non posso*, ma Chiaro ne dà conferma quando, nella III stanza afferma: «Isvegli lo gentil bon costumato; / voglia sé non gittare intra li lassi; / spanni sua vita e passi; / lo ben c'à avuto pensi aver sogntato» (vv. 29-31). Il discorso continua fino alla fine dell IV stanza sviscerando il concetto: bisogna cercare di comportarsi bene perché il male non paga; conta solo avere speranza in Dio, fine ultimo cui tende l'esistenza; è necessario pregare Dio perché si muova a pietà; piuttosto Monte prenda esempio, nella sua sofferenza, da Adamo ed Eva i quali, pur nel dolore da loro stessi causato, giunsero alla gioia «metendo'n amendar solo disiri, / obrïando sospiri: / ché Dio l'ave promesso ad onne è cui: / né son ne fui già mai senza consiri» (vv. 61-64).

Troppo usurata è l'immagine della ruota della fortuna per credere che Chiaro la riprenda esplicitamente da *Più soferir non posso* al fine di creare un legame che di fatto, dal punto di vista contenutistico, non è molto stringente, poiché il Davanzati svolge l'argomento su un piano completamene altro rispetto a Monte: questi, infatti, si lamentava dell'insano uso di stabilire socialmente il valore di una persona non sulla base delle virtù immateriali, ma piuttosto sulla richezza, imbastendo un discorso a metà tra il lamento autobiografico e l'analisi pragmatica di una casistica riconoscibile; Chiaro, più religiosamente, raccomanda la pazienza, invoca la bontà divina come lenitivo, si affida ad un sapere tutto sommato comune al solo scopo di consolare («Mentre omo è vivo non si de' 'sperare, / ch'un buono giorno mille mai ristora», *A San Giovanni a Monte* 65-66). È

[235] MENICHETTI 1965: 204.

forse il solo congedo della canzone davanzatiana a rovesciare con precisione alcune dichiarazioni di *Più soferir non posso*:

> Or paia chi già mai fue viguroso
> e non sia neghietoso,
> ché franco cor pote aquistar tesoro
> che non pote oro far lui valoroso:
> però de' l'om far troppo dimoro
> in male o' sta 'l laboro:
> ché quegli è de lo pregio disïoso
> che 'l si fa sposo e non dice: io doloro.
> (vv. 81-88)

Il cuore è *libero* solo se rivolto ad *acquistare il vero tesoro* – che il tesoro di virtù di cui spesso parlerà Guittone nelle sue lettere, e soprattutto nella lettera III a Monte, ma che è il termine-chiave di *Più soferir non posso* – poiché il vero valore (il *pregio* del v. 88)[236] sta nel procacciarsi la gioia attraverso la sofferenza e superare quest'ultima senza lamentarsi. Nel complesso, però, Chiaro pare non aver ben capito il problema così come posto dall'amico, tanto che Berisso suppone una sua reazione «più che a un testo preciso, a informazioni sulla sorte di Monte giuntegli per altre vie».[237]

Il legame formale – ripresa di schema metrico e numero di stanze – e contenutistico tra *A San Giovanni a Monte* (V 285) e *Or è nel campo entrato tal campione* (V 286) è invece tale da risultare inoppugnabile, anche alla luce della rubrica di V f. 90v 'Mon(nte) rispuose'. La dimensione religiosa data da Chiaro al tema viene immediatamente liquidata nell'ironia della lode circostanziata della prima stanza, quando l'unica menzione di Dio è funzionalizzata alla creazione di una perifrasi retoricamente roboante poi rimarcata da una serie di metafore prelevate dal lessico economico, nello stesso stile che caratterizzerà la 'canzon-rosta' di Finfo (§ 1.2.5.4): «E, poi che non m'è dato dal Fatore / che 'n me sia poco o fiore / di sodisfar chi à 'n me fede pura / (Disaventura è di me guidatore!) / a far me' graz[i]e temo ed ò paura, / ché gra[n] paga [e] secura, / tra i servigi, nulla è! Tal Pagator è, / sia amendatore de la mia vita dura!» (*Or è nel campo* 9-16).[238]

---

[236] Il gioco sull'ambivalenza semantica di *pretz* che indica tanto il prezzo di una cosa quanto, in temini di virtù, il suo pregio, è già caratteristico della letteratura provenzale.
[237] BERISSO *i. c. s.*: 9.
[238] Va tenuto presente che la difficoltà della resa è dovuta alla difficile lezione del manoscritto per i vv. 14-16, dove il primo verso risulta ipometro «pero che gra paga sechura» e gli ultimi due di complessa segmentazione «trali seruigi nulla etale pagatore. | sia amendatore dela mia uita dura». In sostanza così si può parafrasare: «E poiché Dio non mi concede la forza di soddisfare chi si affida completamente a me – sono infatti nella mani della Sventura – ho paura di formulare ringraziamente. Perché tra i servi non c'è certo una paga sostanziosa o sicura. "Chi ha saldato il debito d'Adamo, sopperisca alla mia dura condizione" (*Minetti*)».

Con altrettanta stringatezza viene immediatamente fatto fuori anche il secondo argomento addotto da Chiaro, relativo alla libertà della giovinezza: «Diciam c'om sia di tute bontà rede: / sano dal capo al pede, / libero, giovan da sedere in panca; / tuto lo sfranca e, dico, a nulla riede, / s'e' di ricore è fuori; e peg[g]io anch'à! / C'ogne cosa [i] ven manca: / suo affetto e labore è a Mercede, / e sempre sede col Contado a banca» (vv. 25-32). Le altre tre stanze ripetono in sostanza quanto già detto nella canzone precedente, ma si può segnalare la scusa per l'eccessivo lamento, su cui Chiaro aveva polemizzato: «E s'eo lamento äg[g]io fatto plùi, / dico che'· sol non fui / omo che di vanitate s'adiri» (vv. 57-59)[239] e, per il solito conguaglio quantitativo tra il grande dolore e l'abbondanza dei lamenti poetici, la precisazione con cui si chiude la IV stanza: «Conforto non pò avere in me possanza, / che tant'ò d'abondanza / di Contrado! Più ch'io ['n] meo dir non uso!» (vv. 73-75) che rimarca la gravezza dell'esternazione patetica chiudendosi con una perentoria affermazione: «cui era la mia vita soprechianza, / vede ve[n]gianza da sentenziarvi suso!» (vv. 79-80). Inutile dire che nel congedo Monte Andrea si rifiuta di seguire il consiglio di Chiaro, in ossequio, d'altra parte, all'atteggiamento oppositivo che permea tutte le tenzoni che lo vedono protagonista. Il secondo congedo sugella definitivamente la canzone, rimarcando l'incosolabilità del poeta, ormai privo di forze («Or chi mi pote fare ormai socorso? / Nonn-ò un sorso de le vertù contate!», vv. 95-96)

b. *Tanto m'abonda matera, di soperchio* (V 287)

È un trattato morale più che uno sfogo personale «il testo che sarà dei più sfruttati dal Dante comico»[240] quando imbastirà la sua *Commedia* – e gli studiosi propendono più per una consocenza diretta che per una condivisione poligenetica degli stessi *pattern* retorici – e che, per la sua straordinaria testura metrica – tutte stanze di endecasillabi, con fronte e sirma entrambe divise (ABBC ADDC EEFFG HHIIG)[241] – risulta tra le più famose del Duecento lirico predantesco, di cui più volte si riecheggia il programmatico esordio:

> Tanto m'abonda matera, di soperchio;
> tanto costringe, cor, e lingua e boca
> di dire ancora ciò ch'e' sente e toca:
> celar no·m posso ch'io lo cor non segua.

[239] Analogo a Finfo, *Se long'uso* 1-3 «Se long'uso mi mena, / che '· natura converte, / non sono eo '· prim' o'· solo!» per MINETTI 1975: 7.
[240] DEL SAL 1989: 132.
[241] *REMCI* 18.060.

La maraviglia è pur che lo coperchio
e lo vasello, öve il cor dimora,
nonn-è spezzato, tanto si sbatte ognora,
per li colpi mortal che no i dàn triegua.
S'eo, nel meo dire, a dismisura verso,
a ciò ch'io sento non dé parer diverso.
Fò com'agua che vien potente e larga:
conven per forza che si mostri e sparga!
Contradiar no lla pote nulla cosa.
E s'io per molti ripreso ne sono,
non vòi, né cheo, né dimando perdono;
ma prego, cui li piace, faccia amenda;
s'i' ò ragione, se vuol, mi difenda;
ch'io pur dirò, se 'l cor non mi dà posa.
(vv. 1-18)

La lunghezza della canzone è da Monte giustificata – quasi con un passo in avanti rispetto alle analoghe teorizzazioni guittoniane – con la grande abbondanza di dolore,[242] minuziosamente e icasticamente descritta con pennellate che ricordano da presso quelle della fenomenologia d'amore cavalcantiana:[243] la *meraviglia* (termine chiave che abbiamo già visto nelle precedenti canzoni) è giustificata, anche in questo caso, dall'*adynaton* che rappresenta l'essere in vita del poeta, visto che si ritrova il cuore, per i frequenti *colpi* che riceve, completamente scoperchiato.[244] A partire dal conguaglio tra *beni amorosi* e *beni economici*, il poeta si appropia dell'ideologia della *fin' amor*, sostituendola con «un'ideologia che oggi potremmo definire capitalistica e borghese» dove «il rapporto metaforico […] viene oggettivato e invertito in modo tale che sia proprio il potere del denaro a far sussultare il cuore del poeta».[245] Da qui, perciò, deriva la scelta dello stile aspro e del *trobar*

[242] Su quest'aspetto si veda GIUNTA 1998: 207 per il quale, rispetto al caso guittoniano, «nelle 'disperate' di Monte Andrea sottentra un diverso principio di *convenientia*: quanto numerose sono le ragioni di pianto, tanto dovrà essere lunga la canzone […], ma questa esuberanza autobiografica, non sostenuta come nel maestro da propositi di amamestramento morale, presta il fianco a 'riprensioni' e critiche dal quale occorre cautelarsi prima di cominciare» (la discussione segue fino a p. 209; e c'è da dire, in contrario a Giunta, che se non proprio moralmente orientate – almeno non verso la morale comune – le canzoni di Monte sottendono in ogni caso una didassi, che potremmo dire pragmatica); cfr. anche *CLPIO*: LXXXII-LXXXIII e ARDUINI 2003: 117.

[243] Ai 'due Guidi' (il Guinizzelli e il Cavalcanti), rimanda MINETTI 1979: 87 *ad loc.* per il «cardio-tecnema sbattersi», ma in realtà, dal commento di REA 2011, si apprende che l'immagine risale a Re Enzo, *S'eo trovasse Pietanza* [*PSS* 20.2] 49-50 «che 'l natural colore / tutto perdo, tanto'l cor sbatte e lagna». La pulsione violenta è, nella canzone montiana, espressa attraverso il latinismo, anch'esso tecnico, *costringe* (e in Cavalcanti la morte *lo stringe*, appunto).

[244] E qui va almeno ricordato che il sintagma squisitamente montiano *colpi mortali*, che conta diverse ricorrenze nel suo *corpus*, dove si adatta sia al contesto politico che a quello della fenomenologia amorosa, è condiviso nella poesia duecentesca col solo Dante della – non a caso petrosa – *Così nel mio parlar vogli'esser aspro* 9-10 «Ella ancide, e non val c'om si chiuda / né si dilunghi da' colpi mortali».

[245] SANTINI 2005: 376.

car, di cui Monte riconosce l'ideologia, riprendendone nucleo e portati formali, convertiti però ad esprimere la *carestia* pecuniaria.[246]

Il dire poetico è perciò fuori da qualsiasi misura – concetto-chiave, quest'ultimo, anche delle precedenti canzoni – così come senza misura è il sentimento: il *versare* si fa doppiamente significativo, della composizione metrica e dello straripamento verbale, se l'immagine della sovrabbondanza d'acqua è tra le più peculiari delle rime di Monte Andrea (verrà poi rovesciata nella VI stanza, quando la fatica invana di ottonere riconoscimento da parte dell'impoverito si dirà «como 'l molino è che ne va per Arno: / vogliono i più che pur déa ne la pila», vv. 84-85). L'*excusatio non petita* della seconda volta, infine, insinua il solito biasimo corale che pare circodare il rimatore – e prove di questo biasimo, del resto, non mancano – mentre ribadisce la sua altrettanta ostinata volontà di attenersi al proprio credo, anche a costo dell'(auto)isolamento.

Lo schema argomentativo seguito da Monte nelle rimanenti sei stanze si può così riassumere: la verità è che nel mondo l'unico metro con cui si misura socialmente il valore di una persona è il *tesauro*; molte persone sono ricche ma non sanno gestire il proprio patrimonio, essendone soggiogati: nonostante tutto sono ritenuti i migliori dalla società; non serve a niente raccogliere le virtù, perché la ricchezza copre tutti i vizi e le virtù, nella povertà, vengono eclissate; impossibile cercare di recuperare l'onore se si è stati vittima della povertà.

La dichiarazione iniziale della II stanza ha l'aspetto di un proclama e allo stesso tempo si snoda nel movimento tipico dell'apostrofe educativa: «Ora vi dico di cernir lo vero: / com'è Tesauro de l'omo corona! / Com' per esso ciascun si paragona / in vizio od in vertute c'om proseda» (vv. 19-22). Segue l'analisi degli effetti socialmente rilevanti del possesso di moneta, primo tra tutti il riconoscimento sociale che il ricco riceve, ritrovandosi «amici, parenti, serviziali» (v. 24) tanti quanti ne desidera.[247] A meno, però, che non incappi in un errore di gestione: «sed e' nonn-à avarizia e misertà, / onor lo guida: à di sé libertà, / nominanza bona di lui fa frutto. / S'e' vuol, del Pregiö è segnore in tuto, regendo sé con senno e con misura» (vv. 28-32).[248] Spostare la questione sulla gestione del denaro allinea Monte Andrea a quegli intellettuali a lui coevi il cui impegno letterario,

[246] Ibid.

[247] Il motivo della perdita degli amici, insistentemente presentato da Monte in tutte le sue canzoni sulla povertà, è in realtà topico e diffusissimo nei componimenti, serî o giocosi, che trattano del tema (vd. almeno SUITNER 1983a: 92-94, che ne sottoliena le ascendenze goliardiche). *Serviziale* indica il «membro laico di una congregazione religiosa adibito da mansioni di servizio in ospedali e monasteri» (*GDLI s.v.* serviziale[1] n. 2).

[248] I vv. 27-29 sono resi secondo la proposta di SANTINI[1] 2005: 378 n. 9.

spesso accompagnato da una comprovata azione politica, si pone il fine di ammaestrare la società dettandone i valori e orientandone i presupposti etici e morali. Primo tra questi intellettuali, almeno per notorietà, è Brunetto Latini il quale, tanto nel *Tresor* quanto nel *Tesoretto*, dedica specifica attenzione alla determinazione della larghezza e ai consigli pratici per praticarla con razionalità, gestendo il patrimonio in modo tale da non impoverirsi: al di qua della soglia della dignità (l'*onore* di cui parla Monte) c'è infatti l'irrecuperabilità sociale spesso tratteggiata nella poesia comica.

Brunetto fornisce perciò una sorta di *vademecum* per le spese pubblicamente necessarie a mantenere un'immagine impeccabile agli occhi della comunità. È l'ipostatizzata Larghezza che nel *Tesoretto*, in prima persona, parla al *gran cavaliero*, emblematico destinatario degli insegmanenti che il Latini propone al nuovo *cives* del Comune:

«Se tu vuol' esser mio,
di tanto t'afid' io,
che nullo tempo mai
di me mal non avrai,
anzi sarai tuttore
in grandezza e in onore,
ché già om per larghezza
non venne in poverezza.
Ver' è ch'assai persone
dicon ch'a mia cagione
hanno l'aver perduto,
e ch'è loro avenuto
perché son larghi stati;
ma troppo sono errati:
ché, como è largo quelli
che par che s'acapilli
per una poca cosa
ove onor grande posa,
e 'n un'altra bruttezza
farà sì gra·larghezza
che fie dismisuranza?
Ma tu sappie 'n certanza
che null' ora che sia
venir non ti poria
la tua ricchezza meno
se ti tieni al mio freno
nel modo ch'io diraggio:
ché quelli è largo e saggio
che spende lo danaro
per salvar l'ogostaro.
(*Tesoretto*, vv. 1371-1400)

È opportuno, qui, segnalare la giustezza delle osservazioni di Santini sull'inutile complicazione dell'edizione Minetti ai vv. 29-30 che separa, tra l'altro, il sintagma

sicuramente inscindibile *bona nominanza*; infatti, «*libertà* e *nominanza* vanno considerate in serie come qualità che si acquistano con un contegno virtuoso».[249] La questione è tutt'altro che irrilevante se si considera quanto il concetto di pubblica fama fosse impossibile da svincolare, per tutto il Medioevo, dalla riflessione giurisprudenziale: basti pensare che gli stessi prestatori, in certe condizioni, potevano svolgere la loro attività solo sotto l'egida della pubblica fama o che, nelle realtà politiche particolari, quando si dovrà decidere della nobiltà o meno di determinate compagini sociali per determinarne la collocazione a fini fiscali si ricorrerà anche a questo argomento.

La differenza tra usuraio la cui onorabilità sociale (la *bona nominanza* appunto) è garanzia di accettazione presso la società in cui opera e l'usuraio manifesto, oggetto di riprensione comune, è accennata da Giansante quando affronta preliminarmente la questione degli usurai attivi nella Bologna Due-Trecentesca.[250] Gli stessi statuti bolognesi del 1250, per evitare frodi ai danni del Comue nel momento in cui una nuova nobiltà di diversa origine cercava di evocare a sé i diritti della nobiltà cavalleresca di antica schiatta imponeva, tra le altre cose, che

> inviolabiliter observari quod nemo excusetur vel fit inmunis a publicis facionibus sive honeribus comunis Bon. et terre in qua habitant, occasione nobilitatis de qua habent sententiam vel instrumentum, nisi *fuerit nobilis nacione et patre nobili, et de hoc sit publica fama per terram illam in qua habitat et per lias circumstantes, quod sit nobilis ut dicutm est*.[251]

La publica fama è «uno dei due requisiti che, insieme con la dignità cavalleresca, furono stabilmente assunti per provare l'identità magnatizia» anche a Firenze.[252] L'avarizia, in quanto opposto deviato della positiva larghezza, è oggetto di condanna nella poesia civile: basta pensare che, in una serie di sonetti dedicati ai peccati capitali da Frate Guittone un posto spetta anche a questo vizio (*Avarizia, tu meriti affanno*, sonetto particolarmente vicino a certi di Falsembiante nel *Fiore*) o, immediatamente fuori dal nostro perimentro generazionale, all'argomentazione della dantesca *Doglia mi reca ne lo core ardire*. La II stanza di *Tanto m'abonda* si chiude ribadendo che il *Tesauro* copre tutti i vizi, ed anzi finché dura è in grado di dare virtù a chi lo possiede. Va inoltre segnalata – e spiace, qui, non poter dedicare maggiore attenzione all'argomento – la ricercatezza linguistica montiana,

[249] SANTINI 2005: 376 n. 2. MINETTI 1979: 88: «(Onor lo guida!) à di sé libertà: / nominanza bon, a[h], di llui fa frutto!».
[250] GIANSANTE 2008: 16-22 Sul concetto di *pubblica fama* e sulle sue riprecussioni sociali si vedano ATTI ASCOLI 2008.
[251] Libro VI rubr. 9, si legge in TABACCO 1976: 43-44.
[252] ZORZI 2008: 135.

soprattutto in sede di rima: *misertà* (ripreso poi grammaticalmente variato nell'aggettivo corrispondente) pare infatti essere un *unicum* della letteratura poetica duecentesca,[253] ma è l'intera canzone, in realtà, che assurge a emblema del *trobar car*. Analizzando le rime care presenti nel testo di Monte Santini si sente di concludere che queste

> ricorrono nei testi di un gruppo piuttosto limitato di poeti che spesso sono in dibattito fra loro; accanto alle prove più pedissequamente imitative del *trobar car* provenzale, una forte incidenza è data dai componimenti che trattano temi non amorosi, politici ed economici e più genericamente moraleggianti, segno di una tendenza del *trobar car* italiano a specializzarsi dal punto di vista tematico.
> (SANTINI 2005: 385)

Che il problema sia proprio l'avarizia lo dimostra il ricorrere, nella stanza successiva, dell'antinomia scarsezza/larghezza, anch'essa già nota dalla letteratura d'oltralpe:[254]

> Sono, non già pochi, ma, dico, molti
> ch'ànno boce di proseder richezza,
> e sono avari pien' di cupidezza;
> mìsiri, pigri ë nel tuto scarsi!
> Quelli cotali da li ben' son tolti:
> lor cose parno lor nel tutto streme,
> non pote frutto bono aver lor seme,
> né l'animo di tali fior pagarsi!
> E sono e' richi? No! Che nonn-è loro
> (ma sottopost'i son), ch'amassaro, oro!
> E sònne serbatóri e guardiani!
> E poi che sono sì nel tuto strani
> che solo del tesauro n'ànno l'ug[g]e,
> sì truovan molti son di lor seguagi,
> e li vicin' che sono ne' loro agi:
> loro amistà son vaghi e partendo;
> che non aven ch'in bontà è 'n alto grado,
> se no·l segue ricor; c'ogn'omo il fugge.
> (vv. 37-54)

La *pigrizia*, che nel *Tesoretto* 1519-1522 connota gli usurai, ponendosi agli antipodi della larghezza – «già d'usura che dài / nulla grazia non hai / né 'n ciò non ha larghezza, / ma tua gran pigrezza» – è anche qui presentata come opposta alla virtù positiva, insieme alla meschinità e alla pusillanimità. Nonostante qualche studioso abbia sollevato parere

[253] Bisognerà attendere il Trecento inoltrato per incontrare il termine, in senso traslato, nel capitolo in terza rima *Diviso sia per l'universo pace* di Antonio da Ferrara e poi, in prosa, nelle *Trecentonovelle* del Sacchetti.
[254] SANTINI[1] 2005: 378 n. 8.

contrario[255] è evidente che Monte condivide, di fondo, la stessa prospettiva del Latini: solo che, mentre Brunetto nelle sue opere svolge il discorso positivamente, in un tono di neutralità che mira ad ammaestrare, il patetismo montiano si nutre dell'enfasi e della paradossalità: Monte ricapitola infatti, nella fronte della II stanza, quanto in genere è opinione condivisa da quasi tutti i rimatori a lui coevi, per poi rovesciarlo alla fine.

Si può invece giustamente considerare «a popular metaphor of Monte's days»[256] quella dell'avidità come seme vizioso che non rende frutto perché sterile.[257] Non è infatti vera ricchezza quella di chi ammassa il denaro senza pensare ad altro, perché di fatto si trasforma in una servitù – e ancora si pensi al Dante di *Doglia mi reca* – mascherata dall'illusione di essere padroni e custodi d'eccezione. Qui la tangenza è ancora più stringente con i ben noti luoghi brunettiani del *Tesoretto*:

> Amico, or movi guerra,
> e va' per ogne terra
> e va' ventando il mare,
> dona robe e mangiare
> guadagna argento ed oro,
> *amassa gran tesoro*:
> tutto questo che monta?
> (vv. 2507-2513)[258]

A proposito dell'accenno brunettiano alla guerra non possiamo non notare che, nella stanza VI, il disincanto montiano si ferma, deprecandola, sulla relazione apparentemente indissolubile tra *tesauro* e guerra: «Ben sa ciascuno, là dove s'intriga / indelo mondo: guerra e lite e briga / sol è per fare di tesauro aquisto» (*Tanto m'abonda*, 99-101), che riecheggia intatto anche nei testi che affrontano l'argomento politico (e tanto accoramento difficilmente sarà puramente formale). Tornando alla fondamentale III stanza, però, ecco come Monte rovescia le premesse: essere pusillanimi non si traduce nell'ignominia pubblica; i vili, se ricchi, hanno amici, parenti e vicini affettuosi – amici, parenti e vicini, ovvero nei termini dell'organizzazione sociale cittadina di età comunale, i

[255] CANETTIERI 2014: 153 considera «lontanissima» da quella brunettiana la prospettiva «di un Monte Andrea, che in *Tanto m'abonda*, cercando convergenze fra lessico economico e stile della poesia, sosteneva l'importanza del possesso concreto del Tesoro, che è "corona" e "dritta mostra" dell'uomo».
[256] STOREY 1983: 87.
[257] Di biblica ascendenza l'immagine conosce un'ampissima diffusione nella nostra lirica delle Origini. In termini monetari si lega al concetto del 'fruttare', particolarmente consono quando il 'fiore' in questione sia il fiorino, potente simbolo della città toscana (ancora CANETTIERI 2014: 131-132). Per i versi montiani in questione si veda l'ottima lettura di SANTINI[1] 2005: 378 n. 9).
[258] Si veda ancora SANTINI[1] 2005: 377-378, che rimarca l'ascendenza da Arnaut Daniel *Ab gai so cuindet e leri* 43 «Ieu sei Arnautz qu'amas l'aura» del sintagma montiano *ammassar oro*.

pilastri strutturali delle reti civili – «che non aven chi 'n bontà è 'n alto grado, / se no·l segue ricor; c'ogn'omo il fugge» (*Tanto m'abonda* vv. 53-54).

Come la donna per l'innamorato (*Sì come, i marinari, guida la stella* V 620; § 3.2) e come Carlo d'Angiò nello scacchiere politico (*Quale nochiere vuol essere a porto* V 890), anche al *Tesauro* può ben accordarsi la metafora mariana della *Stella maris*, poiché il Riccore «è lume, porto, vïa e ritegno, / e fa ciascuno dritto, puro e degno, / ed anco più: / ché *presta* e tolle vita» (vv. 60-63).[259] Impossibile ottenere un qualche pubblico riconoscimento facendo incettà di libertà, umiltà, gentilezza, larghezza, cortesia, perché a niente vale senza *riccore*: «Divisi quanto vò, l'om e proveggia: / chi di bontà racoglie maggior greggia, / e sia di ricor fuor, tutta è diserta!» (vv. 70-73); il *gregge*, corrispettivo volgare del latino *pecus*, da cui, ovviamente, deriva il termine *pecunia*, sta ad indicare il gruzzolo delle qualità morali che svanisce – *è diserta* – di fronte alla povertà[260] e lo stesso verbo *raccogliere* è specifico del lessico economico.[261]

Il motivo della *raccolta* lega le stanze IV e V, rifrangendosi anche alla fine di quest'ultima: «"S'a povertà ricore fa socorso, / dieci milia per uno è'n questo corso!" / Cui Povertà à ben nel tuto involta, / non pò mai di ricore far ri-colta! / Così li più sotterra ëd avila!» (vv. 86-90). Il *sotterramento* è l'esito inevitabile del *colpo mortale* che afferra «qual è cui Povertà bene accalappia!» (v. 77) e che è descritto in termini crudi – tra quelli che più riecheggeranno nell'*Inferno* dantesco[262] – per tutto il resto di questa stanza («Ché tal colpo sì 'l cor de l'ommo squatra, / dir non si puote ben co' tal latra!», vv. 81-82) e di quella a seguire («Cui fere Povertade de' suoi dardi, / come lo fuoco, quando bene avampa, / così lo spegne; che fior no gli campa / d'i' virtudiosi beni, ov'e' s'apaghi», vv. 91-94). Possibile, come nota Santini, che ai vv. 86-87 Monte faccia riferimento all'usura (ancora), visto che l'analogia con *Tesoretto* 1516-1520 («ché non è bel procaccio / né piacevol convento / di

[259] Semplificazione nella resa e nella punteggiatura rispetto a MINETTI 1979: 89 («e' lum'è, porto, vïa ë ritegno / (e' fa ciascuno dritto, puro e degno!); / ed anco più: ché presta e tolle vita»).

[260] Si decide per questa ragione una diversa soluzione rispetto a MINETTI 1979: 90 («Divisi quanto vò, l'om, e proveggia: / chi di bont racoglie maggior greggia, / e sia di ricor fuor, tut', a[h], e' diserta!»), soprattutto in relazione al secondo emistichio del v. 72, per cui si ritiene opportuno eliminare l'esclamazione congetturata dall'editore, unire *tuta* (aggettivo) e *diserta*, rendere la *e'* come verbo e riferire tutta l'espressione a *maggior greggia*.

[261] Già connotato in questo senso il termine appare nel *Breve di Montieri*, databile intorno alla prima decade del XIII sec.

[262] DEL SAL 1989: 132. A proposito della 'metafora demitizzante' dell'Ecuba che in *Inf.* XXX 20 «forsennata latrò sì come cane», FENZI 2005: 7-8 elenca una serie di precedenti, iniziando da questi versi montiani e ricordando anche il «*Tesoro volgarizzato*, VI 38 (ed. Gaiter, p. 122) l'uomo in preda al furore "fa come il cane che latra" (*Tresor* II 40: "fet autresi comme li chiens ki brait")» e il «Cappellano volgarizzato del Barb. lat. 4086, III 33, 206 (ed. Ruffini, p. 325): non c'è donna che "tutto die non gridasse come cane quando latra" (ibid.: "die tota velut canis latrando non clamaret")».

diece render cento: / già d'usura che dài / nulla grazia non hai») non sembra peregrina (e si può anche pensare che i due rimatori condividano una specifica scelta metaforica, ma probabilmente non è il caso di parlare di poligenesi): «il senso del v. 87 sarebbe 'il rapporto è di diecimila a uno, secondo la quotazione corrente', ossia: al soccorso subentra l'usura. […] La forma *corso* avrebbe quindi prz oprio il senso di 'corso del denaro', ossia 'circolazione', 'quotazione' […]»[263]

Assoulta è l'equivalenza tra potere e denaro (e tra queste due e l'onore); in loro assenza l'uomo è privato di ciò che lo caratterizza in quanto tale e viene ridotto ad uno stato bestiale:

> Qual savio, largo, di bontà compiuto?
> Chi s'à podere, dico ch'è tenuto!
> Chi bestia, chi sgraziato, chi cativ'è?
> Chi scioco, chi'nodiato sempre vive?
> Chi abassa, d'aver secondo il quanto!
> (vv. 104-108)

Il triangolo Ventura-Tesauro-Onore è poi ribadito in chiusa dell'ultima stanza:

> Or vedete com'e' l'omo governa!
> Come di viz[i]o e di virtù fa cerna!
> Com'ornamento è di ciò c'Onor vòle!
> Co' a tute cose dà ricore e tole,
> secondo che richiede è vuol lo mondo!
> Che là o' vertute di richezza è posta,
> e' poi vedete come 'l contrar costa,
> e in che stato Ventura l'omo forma
> in ciascun causo, secondo l'orma:
> dico, Tesauro il pone alto ed a fondo.
> (vv. 117-126)

Pare necessario, rispetto all'edizione Minetti, recuperare per i versi 122-125 la lezione di V («che laoue uertute diricheza eposta. Epoi uedete conel contrado costa. Jnche stato uentura lomō forma. in ciaschuno chauso secondo lorma») con *costa* rimante a v. 123 (al posto del sonorizzato *gosta* di L), perfettamente in linea con il lessico economico in senso traslato utilizzato nel testo e sciogliere i vv. 124-127 secondo il suggerimento di Santini, per via della sovrapponibilità tra questi versi e i vv. 93-97 di *Ancora di dire non fino* (V 288).[264] Ventura, come Dio, forma l'uomo a sua immagine e somiglianza – e si veda, a propsito di concomitanze espressive, il Giordano da Pisa che espone il *Genesi*, «et così tutte le creature però che da Dio son facte et tucte ànno lo ben de la natura di Dio, et

[263] SANTINI 2005: 392.
[264] Ivi: 389-390. Unica divergenza al v. 125 'secondo', che Santini legge, con L, 'segondo'.

ànno ymagine o vero l'orma di Dio»[265] – e poi Tesauro lo dispone nella gerarchia del consorzio umano. Perciò: 'Ora vedete come la Povertà governa l'uomo, come separa vizi e virtù, come dà o priva delle qualità essenziali un individuo, a seconda dei dettami di questo ondo terreno! Perché là dove s'innsesta la virtù della ricchezza, vede bene che costa cara la povertà, in una tale condizione la Fortuna plasma il malcapitato! Perché, a seconda dei casi e delle evenienze è il Tesoro che innalza o fa sprofondare'. Quanto al piano letterale siamo vicini al Guittone della lettera XXV – «ma riccore veramente è paragone in mostrare disvalor d'omo e valore» – ma su quello dell'ideologia siamo agli antipodi.

Dei tre congedi che chiudono la canzone due riprendono lo schema metrico della sirma, l'ultimo solo quello della seconda volta della sirma. Il primo è una dichiarazione di poetica, che ribadisce la coniugazione arnaldiana di stile aspro e materia economica[266] e che fornisce un'istantanea iconica del tema trattato, cioè la diffusissima immagine del salto con la borsa piena di soldi appesa al collo che raffigura, in molta letteratura e pittura medievale, l'usuraio:[267]

> Chi è di povertà nel tuto magro,
> so ch'aspro gli par[r]à mio dire ed agro:
> faccia, chi vuol, di tesauro gra[n] raspo!
> È come chi gran peso colla ad aspo,
> che su' è la fatica: di chi 'l colle;
> e poi che 'l peso è ben collato alto,
> dico'n un punto fa di sotto il salto,
> se 'l tenitor, per sua difalta, i·lascia!
> Miri, ciascun che 'ndei soverchi islascia,
> ove conduce, cui Povèrta tolle!
> (vv. 127-136)

Il salto sarà quindi peggiore per chi, da *tenitore* che era – dopo aver raggiunto a fatica, tra l'altro, la cima – si ritrova *perdente*. I versi finali di richiamo del congedo riecheggiano perfettamente quelli del secondo congedo di *Più soferir non posso*.

Nel secondo congedo si ribadisce il concetto centrale della canzone – «Ma quell'à vita ove non à ritegno, / chi 'n povertà ven di ricor ch'à 'mprima!»,[268] ma soprattutto si afferma con nitidezza che l'analisi portata avanti nella canzone è condotta da una

[265] La predica si cita da IANNELLA 1997.
[266] SANTINI 2005: 386-387.
[267] LE GOFF 2012: XIV-XVI con riferimento a *Inf.* XVII 43-78, dove, come vedremo, si riverbereranno anche i versi di *Ancor di dire non fino, perché* (V 289). L'immagine è anche «nelle rime di Bonagiunta e di Panuccio», nonché nella prosa di Bono Giamboni e Albertano da Brescia ma STOREY 1986 dimostra a sufficienza la possibile influenza dei versi montiani su Dante (per via di rimandi uditivo-visivi precisi).
[268] MINETTI 1979: 92 «m 'prima».

prospettiva esclusivamente materialista che si pone agli antipodi di chi, ad esempio, oppone ha opposto e opporrà a Monte ben altra ideologia:

> Ora, s'alcun la mia canzon corregge,
> da l'una parte la Divina Legge
> ponga,[269] però ched io'n essa non parlo;
> ché, se ciò fosse, poria·, ·'l mio detto, isfarlo:
> secondo il corso del mondo mess'ò ['n] rima!
> (vv. 142-146)

Al terzo congedo è affidata la dedica al destinatario, Pallamidesse di Bellindote:

> Quale metallo al paragon ti frega,
> sua proprietate lo cernisce puro.
> Così son di te, mia canzon, sicuro,
> poi c'a Palamidesse fai vïaggio:
> solo al suo paragon ti saggi, il prega!
> (vv. 147-152)

c. *Ancor di dire non fino perché* (V 288)

Relegata all'inizio e alla fine della canzone la prima persona singolare, il poeta si abbandona per sei lunghissime stanze, di (raro) schema ABbBC ADdDC $Ee_5FFGg_5HIi_5JJKk_5Hh_5K$[270] e seguendo lo stile aspro richiesto dalla materia, all'analisi «di ciò che fa l'omo älto e basso / e come casso / d'ogne vertù e d'i valor' ter[r]eni» (vv. 22-24): il movimento di rotazione appena descritto è quello, ovviamente topico, della ruota di Fortuna, che simboleggia l'instabilità della condizione umana, qualunque campo si prenda in considerazione (amore, politica, denaro) e particolarmente sfruttato per indicare la disgrazia in caso di perdita economica. Fin da subito il motivo lega questa canzone a quella che in V la precede.

Posto nel punto più profondo che tocca il giro della ruota (*sotterrato* era il poeta nella canzone precedente, mentre ora è non smette di « … esser digiunto / dal basso stato e periglioso punto», *Ancora di dire* 4-5), il poeta ha voglia solo di sfogarsi

> come 'l fantin, quand'à contrado e piagna;
> che par, se lagna,
> secondo vist'à, pur assai li giovi;
> ed om, di greve malatïa, truovi,
> parlar pote, ch'alquanto si sodisfa
> (però non disfa
> sua malatïa, ma par lui gli aleni).
> (vv. 11-17).

[269] Lezione di L *vs* MINETTI 1979: 92 «pongar».
[270] *REMCI* 26.02. Si vedano anche le note di MENICHETTI 1966: 13-14.

La prima stanza pone immediatamente la questione in termini filosofici se, sulla scorta di modelli a Monte proabilmente noti, come il proemio allo Statuto dei Cambiatori confezionato nel 1245 da Rolandino de' Passeggeri, il discorso prende avvio da una prospettiva cosmologica, che giustifica l'organizzazione delle cose terrene a partire dalla creazione divina:

> Impero, rege, prencipe ë duca,
> marchese, conte: ciascunö è nomo!
> Lor proprietà è como
> per ragional ragione ongnuno è omo:
> e ciò volle il Fator che fece il primo.
> (vv. 27-31)

L'essenza di imperatori, re, principi, duchi, marchesi, conti – la gerarchia è rigidamente rispettata nell'elenco asindetico – non risiede nel grado che ricoprono, poiché, secondo ragione, risiede nel loro essere semplicemente uomini: così Dio, li ha creati originariamente, fin da Adamo.[271] Concordemente alla quasi totalità delle dottrine filosofiche medievali che risentono dell'influenza neoplatonica, l'uomo è il fine dell'opera di Dio, colui il quale deve gestire il mondo e possederlo.[272] Tuttavia, l'inserzione della Fortuna come realizzatrice della condizione del mondo differenzia nettamente Monte da questi pensatori:

> Vuol che per uommo tutto si conduca
> lo mondo, ë quanto esso prosede
> (di par non si concede!):
> s'alcuno in degnitar mag[g]ior si vede,
> ché rota di Ventura il pone al cimo.
> (vv. 32-36)

Nonostante Monte pare aver derogato, con questi versi iniziali, al rifiuto espresso in chiusa della precedente canzone d'interpretare il mondo secondo una prospettiva religiosa, l'inquadramento scritturale di questa cosmogonia si fonde subito con un elemento eterodosso, che è, come si è detto, il vero protagonista di questa canzone, cioè la Ventura. L'onnipotenza della Fortuna è, insomma, quella che si era già disegnata nella

[271] Nonostante s'ispiri a quello confezionato da Pier Della Vigna per il *Liber Augustalis*, il proemio dello Statuto dei Cambiatori confezionato dall'ancor giovane Rolandino de' Passeggeri nel 1245 se ne distanzia in punti focali; GIANSANTE 2008: 65 pone l'accento sullo «scarto fra l'*homo creatura dignissima*, oggetto dell'autocompiacimento del demiurgo nel *Liber Augustalis*, e il *genus humanum* creato dal *summus condictor* dello statuto bolognese», passaggio che marca l'allontanamento del bolognese dalle teorie bibliche della creazione (e quindi dal tema genetico), «per entrare direttamente nel campo dell'antropologia politica».

[272] Si prenda solo a titolo d'esempio il prosieguo dell'esordio di Rolandino «Illi equidem primi generis eiusdem, per quos ipsum terrarum orbem disposuit deitas gubernandum […] totis viribus dilectionem servabant, loquebantur pacem, fidem et veritatem». L'influenza del platonismo era mediata dalla fortuna medievale del Commentario al *Timeo* di Calcidio.

canzone precedente solo che, mentre in *Tanto m'abonda* (V 287) si discutevano le conseguenze sociali dell'impoverimento, in *Ancor di dire non fino* (V 288) si attribuisce alla Ventura un ruolo catalizzatore nel rivolgimento delle intenzioni divine al momento della creazione, quasi essa stessa divenuta la divinità che presiede alla gerarchizzazione dell'umano consorzio (è come un passaggio, insomma, dal particolare all'universale). È la Ventura che impedisce l'uguaglianza, perché pone gli individui ora in basso ora in alto della ruota. È la Ventura che, contrariamente alla visione religiosa per cui la perfezione edenica è persa a causa del peccato di Adamo (è quella cui alludeva Chiaro in *A San Giovanni a Monte* V 285) e contrariamente alla mitologia pagana che identifica la perdita dell'età dell'oro con il progressivo imperversare dei vizi (a questa si appiglierà ancora un Rolandino de' Passeggeri e probabilmente lo stesso Monte in tenzone con Puccio), decide delle sorti individuali.

In questo instabile contesto, perciò, la *nobiltà* non si lega alla virtù e non si lega al sangue (ancora rievocato invece, come base dell'esenzione fiscale, negli statuti bolognesi del 1250),[273] ma solo ed unicamente alla Fotuna: «L'umana gente discese d'Adamo: / li grandi, li mezzani, li più vili. / Ventura, poi, partìli; / che fa, d'alquanti, dicere: gentili; / ed ànno dignità che par ciò mostra» (vv. 53-57): *degnità* andrà perciò inteso in senso tecnico, come 'titolo onorario'.[274] La Fortuna, inoltre agisce in uno e un solo modo, che è quello che permette il mantenimento di questa dignità, cioè attraverso il *Tesauro*:

> Se lo stato d'alcuno è molto nobile
> con grande mobile,
> poderoso in tutto quanto onor guida,
> abassando d'aver, conven ch'ucida
> sua degnità. E dove il conduce?
> Ch'e' mai no luce!
> (vv. 44-49)

Il *nobile* cui allude Monte in questo caso non sembrerebbe da identificare con il cavaliere che ha ereditato titoli e dignità dai propri antentati – questo verrà ribadito chiaramente nella stanza seguente («E qui non bado / chi proseduto à bene per antico», vv. 64-65) – quanto piuttosto a quella nuova classe di cavalieri che, grazie all'ascesa sociale

[273] Il nobile non è infatti quello che possiede beni, ma colui ce può vantare «nobilis nacione ex parte nobilis». Ciò si traduce nella separazione di due valori prima indissolubili, cioè «larghezza di beni e nobilità», col proposito di «sottrarre la condizione di nobile alle vicende della fortuna, quale forse non è dato prima di incontrare nelle nostre città» (TABACCO 1976: 45-46).

[274] E si veda a questo proposito il Dante di *Conv.* I ix 3 :«E a vituperio di loro dico che non si deono chiamare litterati, però che non acquistano la lettera per lo suo uso, ma quanto *per quella guadagnano denari e dignitate*: sì come non si dee chiamare citarista chi tiene la cetera in casa per prestarla a prezzo, e non per usarla per sonare».

loro garantita dal sucesso economico (*con grande mobile*, appunto), assurgono a nuovi protagonisti della situazione storica e, giusta la concatenazione narrativa del proemio di Rolandino, rappresentano *naturalmente* la nuova classe egemone della politica.[275] L'onore, perciò, è concetto inscindibile da quello del possesso.

Anche per la distribuzione dei mestieri si verifica la stessa dinamica. Ci sono molti e differenti mestieri, dice Monte, pratici e teorici, artigianali e non, e vengono praticati dagli uomini, quale più e quale meno, a seconda delle inclinazioni soggettive («partitamente, ciascuna in su' afetto, / per gli uomini eser possono raccolte, / se'n un più ch'altro desse fan riposo», vv. 83-85). Ma nessuna attività è in grado di dare prestigio se non è accompagnata dal *tesauro* e dall'*avere*, unici metri di ammaestramento; se si nasce al mondo poveri, è come essere morti. Questo stato di cose non è certo tale da limitarsi alla sfera temporale dei regnanti elencati ad inizio discorso; la sfera spirituale è infatti governata dalla stessa ed implacabile legge e non sono certo le virtù immateriali a determinare il successo nella scalata sociale ecclesiastica:

> Parlato, di grado in grado, vene Papa
> perch'ello sapa?
> Sì vertudioso il fa solo Tesoro!
> Bene esser puote uom di tal laboro
> Che'ngenoso vien sanza maestro
> e chi 'l fa destro,
> e mantien e palesa ciò ch'è lui porto:
> ch'e' vaglia à corto,
> se c'ò 'n tesaur, Ventura il mena il destro!
> (vv. 96-104)

Perciò, continua Monte ricapitolando, *Tesauro* è quello che fa i re e i signori, è quello che stabilisce chi è nobile e chi è sapiente, e quello che dà all'uomo tutte le virtù; il potere contrario (l'opposizione lessicale è *Tesauro face* / *Povertà tuto disface*) spetta alla povertà. A questo punto entrano nel discorso tutta una serie di luoghi comuni alle canzoni montiane d'argomento economico, come quello del salto dall'alto in basso – con tonfo proporzionato al salto – e quello del colpo mortale inflitto dalla povertà:

> Qual è più alto, se gli dà lo stoscio,
> òdesi ben lo scroscio,
> sì è mortale il colpo, e ciò conoscio.
> Non v'à rimedio, sì lo spegne tutto.
> (vv. 111-116)

La fortuna di questi versi e della coppia rimica *stoscio* : *scroscio*, ripetuta da Monte nell'unico sonetto di argomento economico giuntoci sotto il suo nome, *Intenda 'ntenda chi*

[275] GIANSANTE 2008: 70-80.

più montat'è alto (V 905), che varia minimamente questa stanza di *Ancor di dire non fino*, sarà tale da costiuire tassello retorico indubitabile per il volo di Gerione in *Inf.* 118-123 (se appunto, tra le varie lezioni, si sceglie per il v. 121 la *difficilior* 'stoscio'):

> Intenda 'ntenda, chi più montat'è alto!
> E pensi ben, ciascun, chent'è lo scroscio,
> facendo di caduta, poi, lo salto!
> Non si trova rimedio in tale stoscio!
> Fa, di colore, chente vuo' lo smalto;
> mategnendolo bene, può dir poscio:
> "Tutt'ò piacere, ë non mai difalto"
> Oro fa om valere (e ciò conoscio)
> se miser core no li fa asalto.
> (vv. 1-9)

> Io sentia già da la man destra il gorgo
> far sotto noi un orribile scroscio,
> per che con li occhi'n giù la testa sporgo.
> Allor fu' io più timido a lo stoscio,
> però ch'i' vidi fuochi e senti' pianti;
> ond'io tremando tutto mi raccoscio.
> (*Inf.* XVII 118-123)

Sul rilievo di Storey poggia l'interessante ipotesi di Steinberg secondo cui il riecheggiamento delle rime montiane (anzi, dati alla mano, esclusivamente montiane) nel luogo della *Commedia* in cui si stanno per raggiungere le sabbie mobili degli usurai potrebbe in realtà essere una delle allusioni a scopo polemico verso il rimatore fiorentino, il cui estremo materialismo ideologico si pone in netta contrapposizione alla ricostruzione storica portata avanti nel poema dantesco.[276]

Altrettanto interessante è la chiusa della stanza, che intima il suicidio a chi incappa nella morsa della povertà: «Ohimè chi t'aspetta, / dolorosa Povèrta, o t'à ['n] riposto, / e no lo uccide Morte, com'e' tosto / no la si prende co le suo man istesso, / ch'è per te messo / in centomila morti giorno e note» (vv. 123-128). Il motivo è condiviso, anche nelle sue sfumature, con la poesia comica, se Cecco Angiolieri poteva scrivere

> In questo mondo chi non ha moneta
> per forza è necessario che si ficchi
> uno spiedo per lo corpo o che s'impicchi,
> se tanto è savio che curi le peta.
> Ma chi lo staio ha pieno o la galleta
> (avegna ch'i' nol posso dir per micchi)
> di ciò trabocca, nïente men che picchi
> per su' argento, che fa l'uom poeta.
> Ancor ci ha altro che detto non abbo:
> che l'ammalato sì fa san venire
> terre tenere, a quel ch'io vi dirabbo,

[276] STOREY 1986; STEINBERG 2007: 156-158.

e'l mercennaro sì fa'ngentilire,
buono, saccente e cortese. S'io gabbo,
sì prego Dio che mi faccia morire.

Ma non solo di *topos* retorico si tratta qui, se un mercante coevo del nostro Monte Andrea, forse il Rucco di Cambio de' Mozzi probabilmente implicato, anche se indirettamente, in un atto che coinvolge il rimatore Puccio Bellondi (§ 1.3.3), suggellerà la chiusa di *Inf.* XIII con le parole che indicano la sua fine in terra (v. 153 «Io feci gibetto a me delle mie case»). Poiché, notoriamente, il suicida fiorentino che nel nome del fiorino (perduto) chiude il canto resta anonimo, vale la pena sottolineare che la sua eventuale identificazione è resa difficile dal fatto «che i fiorentini impiccatisi furono troppi in quel tempo perché si possa da questo solo dato [quello del suicidio] riconoscerne uno».[277] E nelle impiccagioni, purtroppo, c'è poco di retorico. Notevole, infine, che nel discorso di questo suicida dantesco (forse il Mozzi) torni il sistema semiorimico che abbiamo visto esperito in *Tanto m'abonda matera* 83-84:

I' fui de la città che nel Batista
mutò 'l primo padrone; ond'ei per questo
sempre con l'arte sua la farà trista;
e se non fosse che'n sul passo d'Arno
rimane ancor di lui alcuna vista,
que cittadin che poi la rifondarno
sovra 'l cener che d'Attila rimase,
avrebber fatto lavorare indarno.
(*Inf.* XIII 143-150)[278]

Non siamo fuori dal perimetro del comico nella tessitura lessicale della stanza seguente, in cui si dice che «serv'è dei servi chi così si scipa!» (v. 136).[279] La sua volontà si esegue al rovescio (l'inciso immediatamente successivo, «no·l soferia San Pietro!» (v. 138), allude probabilmente alla morte a testa in giù del santo); il suo valore è infimo (con metafora lentiniana e contaminazione biblica, «Diamant'è altrui, ogn'uomo, ä lui, vetro: / valer non po' per lui frutto di querce», vv. 139-140); e, infine, anche il più volgare degli uomini lo schifa («E 'l più carnato, non c'altri, ti schifa!», v. 141).

Direttamente apostrofato da Monte, l'impoverito è martellato da tutti. A raddoppiare il suo supplizio è lo spettacolo che gli passa sotto gli occhi:

[277] CHIAVACCI-LEONARDI 2005²: 418 *ad loc.* Vedi anche CARPI 2004: 193-228.
[278] La coppia semiorimica è però ben altrimenti sfruttata nella *Commedia* (CAPOVILLA 2009: 132), per cui difficilmente si tratterà di un'allusione precisa; piuttosto, di possibile riecheggiamento mnemonico di un modello, quale potrebbe essere quello montiano.
[279] *Scipa*, cioè 'consuma' è altro rimante che si rifrangerà nell'*Inferno* (vedi CAPOVILLA 2009: 117 e relativa bibliografia).

Poi vedi, tuoi pari e minori, adorni,
andar li giorni,
con be' cavalli ed aconci drappi
(vita a lor posta!); tu convien c'arappi
miseramente, ciò che t'abisogna,
con gran vergogna del disinore c'òdine:
quant'è ricrùdine
del disnore che non ti si slugna!
(vv. 148-155)

Ancora una volta la polemica pare rivolgersi ai cavalieri addobbati che acquisiscono la dignità a suon di denaro, a fronte di chi, non per demeriti ma per semplice congiuntura sfavorevole, si ritrova privo di mezzi: «In cui ventura di Tesaur caprà, / giamai non saprà / contradio a sé, se vil cor no lo scorge / (chi ben s'acorge / nel mondo, è uommo in cui Ricchezza s'apra!)» (vv. 178-182).

Dopo la trattazione nel primo congedo, esemplato metricamente sulla sirma come il secondo, il poeta torna a parlare in prima persona, sugellando il proprio discorso con l'autorità della sua personale condizione, convertita *naturalmente* in *Disaventura* a causa della continua frequentazione di uno stato disgraziato. Monte giustifica allo stesso tempo sia il ricorso ad una canzone molto lunga che allo stile aspro:

De la cosa c'ommo àve in sé propia,
può ben dar copia!
I' ciò faccio, poi che Disaventura
m'à convertito tutto in sua natura;
e sì nel basso, che «più-» non posso «-giù»,
mai non fu' giù!
Per che lo stato mio è men che nulla.
Credo c'[a] assai, lor par[r]à meo dir troppo;
ma,'n ciò c'agroppo,
pic[c]iol è il tanto dire, ë non basta.
Ma, se sentenza o rima alcuna ò guasta,
o c'ag[g]ia il vero in alcun loco sconc[i]o,
i' spero in ciò
che da ci vaï, ti pulisca e tolla
via d'ogni solla
puro ne facc[i]a ë drittio racconcio.
(vv. 182-198)

Tale opera di rifnitura e giudizio è infine richesta «Al Chiaro, in cuï Chiarità ciarisce, / là ove aparisce / dubïosa iscuritate älcuna» (vv. 199-201)

d. *Ahimé lasso, perché a figura d'omo* (V 289)

È l'unica canzone priva di una stanza proemiale programmatica, ma è anch'essa lunga e metricamente rilevante (lo schema ABbCcD AEeFfD GGHHI JJKKI,[280] garantisce la lunghezza maggiore della fronte sulla sirma,[281] mentre si snoda su rime equivoche e frante), caratterizzata dal collegamento incipitario tra le stanze, che iniziano tutte con la patetica invocazione *Ahime lasso*. Questa canzone si può ben considerare il contraltare della precedente, almeno nella misura in cui quella taceva, tranne negli estremi, la presenza della voce autobiografica, che qui invece è ubiqua. Qualora si volesse d'autore la sequenza delle canzoni 'socio-economiche' di V, *Ahimé lasso* si presterebbe bene a fare da conclusione, non foss'altro perché, oltre a ergere il poeta sulla vetta dei disgraziati poveri, riepiloga tutti i motivi già affrontati nelle precedenti canzoni.

Nella prima stanza il poeta si lamenta perché, pur essendo in tutto e per tutto un uomo, con le caratteristiche che gli pertengono, non è capace di compiere le operazioni tipicamente umane:

> Ahimé lasso, perché a figura d'omo
> fui fatto, poi in me non si retrova,
> ma sempre a retro va,
> tut'altro efetto c'ommo vero compie?
> Non ma' i[n] me si compie
> Disaventura! In tal loco m'à fermo,
> c'ostale in tuto sono nel meo domo,
> di quanto dir si può ch'all'uomo è contra;
> che qual cui peggio ò contra,
> d'ogne sua volontà l'animo paga.
> Di tal 'tesaur' ò paga,
> che pur sormonto in ciò, non ne disfermo!
> (vv. 1-12)[282]

La sventura impedisce al poeta di agire secondo l'umanità che gli dovrebbe essere propria (più avanti nella prima stanza dirà che «non vita sofer[r]iane salamandra; / né besti', e qual mag[g]ior se n'à la mandra!», vv. 20-21) e il *tesoro*, termine-chiave di tutte le canzoni, è qui invocato sarcasticamente (come del resto accadeva, tanto per dire, in *Più soferir non posso* 34). I punti chiave della fenomenologia amorosa tradizionale sono anche in questo caso piegati a rendicontare la soggiogazione alla disgrazia, visto che gli stessi termini si ritroveranno applicati nel sonetto sulla gentilezza *Qui son fermo, che 'l gentil core e*

[280] Schema prevalentemente trecentesco: cfr. *REMCI* 22.008.
[281] Tale peculiarità metrica è rilevata dal Colocci in V⁴, «che certo aveva in mente il De vulgari II xi 3» (MINETTI 1979: 105).
[282] Differenze di punteggiatura rispetto a MINETTI 1979: 105: al v. 3 si eliminano le parentesi e il punto esclamativo; al v. 9 si eliminano le virgolette sul *cui*; i vv. 11-12 sono così resi da Minetti «(Di tal 'tesaur' ò paga, / che pur sormonto in ciò! Non n'è disfermo» (ma *disfermare* è attestato come verbo: vedi *TLIO* s.v.).

largo (§ 3.8). Da fuori, dice il poeta, è impossibile comprendere la grandezza del dolore «ché 'l dritto diposetaro è lo core, / in cui alberga sempre e fa locore / quanto contradio per om si divisa. / E, poi, lo cor ne dà parte a le membra» (vv. 15-18): varrà la pena notare, almeno, che *diposetaro* è termine tecnico della finanza – indica coloro che raccolgono i beni mobili a nome di un personaggio, un ente, una ditta per farne le veci nelle transazioni finanziarie[283] – che nel Due-Trecento, se si eccettua questa montiana, conta solo occorrenze in testi a carattere pratico: si capirà perciò quanto profondo è il lavoro portato avanti sul lessico economico da Monte Andrea, che ne intrama i propri testi in modo capillare.[284]

Il poeta si trova perciò invischiato «ne la mortal fortuna» (v. 24) – sintagma che non conosce altre occorrenze nella lirica duecentesca – dal momento, dice, «ch'è 'ntra li morti, morto il mio corpo!» (v. 26). La colpa delle disgrazie – contro una Ragione che mostra al poeta la sua misera condizione (vv. 29-32) – è sempre da additare nella Disaventura, i cui colpi (il verbo è *batte*)[285] non si arrestano mai, e il poeta viene vessato «(…) non com'om, ma com'altro animale» (v. 35) e quindi privato della libertà. La II stanza si chiude con un'altra metafora economica:

> Li miei parlar' sono aprovati falsi;
> in ciascuno, ben e' me ['n] nulla falsi,
> ché disire e volònta assai pur ò;
> e là ov'è Pago sónne netto e puro,
> e d'ogni mercato, cotal levo mercé!
> (vv 40-43),

che si rinfrange, con altri termini, anche nella successiva, la III:

> Sì crudele e mortal sentenza só' mm'à,
> che ne' miei mali far non si può somma;
> né mai alcun rimedïo no v'à:
> ché, ciascun giorno, dolor mi si nova,
> perseguitandolo ogni mortal pena.
> (vv. 57-61)

---

[283] In questo senso si ritrova, tra gli altri, nel cosiddetto *Libro guelfo*.

[284] Ho sottoposto a una simile analisi lessicale che tenesse in conto delle metafore economiche i sonetti della Vecchia del *Fiore* che, per la natura stessa del volgarizzamento, implica innanzitutto un confronto costante col *Roman de la Rose*. Dentro una casistica complessa, si rilevano anche i casi di ancoramento alla tradizione (ed è la recente tradizione cui afferisce anche Monte Andrea) e di completa innovazione del parafraste che, attingendo al vocabolario mercantile personale, dimostra soluzioni originali: mi permetto perciò di rimandare a TRAINA *i. c. s.*ª.

[285] Utilizzato in rima con *abatto* da Monte e in contesti apparentabili, nell'Inghilfredi di *Del meo voler dir l'ombra* [*PSS* 47.3] 22-23 «in tai pene che batto / le mani e giù m'abatto», e nel *Detto d'Amore* 85-86 «che ciaschedun s'abatte: / me' ched Amor sa, batte» (vedi la nota di Berisso in *PSS* III: 526 *ad loc.*).

Oltre ad essere additato da tutti come una nave distrutta dalla tempesta (vv. 62-66), il poeta, novello Re Mida, non può neppure toccare ciò che il mondo gli mostra comunque sotto gli occhi («Ahimé, lasso, perché fui mai al mondo, / poi ch'e' prosiede quanto bisogna a vita, / me sì ne porge e 'nvita, / che tocar non ne posso solo punto?», vv. 67-70), mentre persino la Morte non si degna di prenderlo con sé (vv. 77-80), lasciandogli il campo libero nella battaglia immaginaria che dovrebbe intrattenere con lui (vv. 81-85): «ma sì vi dico ch'io son lo sconfitto, / ché ne la cacc[i]a'l cor mi fue confitto / per ch'e' Peg[g]io-che-morte mess'ò in piega!».

Con immagini sempre più espressive ed iperboliche, ma poco variate rispetto a quelle utilizzate nelle precedenti canzoni – spicca tra tutti la chiusa della V stanza, dove il poeta immagina la fine di tutti i propri mali solo nel giorno del giudizio («Ch'e' sì crudele adosso ò lo giudicio, / che credo che, di qui al dìe del Giodicio, / li miei tormenti nonn-averan fine», vv. 106-108) – si arriva alla VI stanza, in cui appare la metafora che ha fatto parlare gli interpreti dell'esistenza di un libro di Monte Andrea – del resto confermato dalla corrispondenza con Terino da Castelfiorentino (§ 3.1) – che raccogliesse la sua produzione (o almeno la sua produzione disforica):

> Ahimé lasso, per molti son ripreso,
> dicendo: "Folle, già ti pur amanti
> di pene e dolor' manti,
> con misertà che ti tiene e porta;
> e sai che non ti porta
> seguendo ciò, che mai fosse dilibro!"
> Rispondo che, cacciando, fui ripreso;
> e chi mi diè di piglio mise dove?
> In quel luogo dov'è
> quanto per uomo si divisa rio
> e sò-lo ch'ène '·rio
> che spense tutte vertù di mio libro!
> È fuor di me quanto sono e vaglio;
> e sì com'aqua si ritiene in vaglio,
> così di me, qual più mi dé aver fede:
> non dir si può lo male che 'n ciò monta!
> (vv.111-127)

Ma accanto a quelli che lo criticano Monte riconosce che vi sono altri che lo consolano, probabilmente in versi (il *conforto* è *in parole*):

> Ahimé lasso, che pur assai mi dànno
> in parole, conforto, dicendo: «Folle,
> perché ti pur afolle?

Se vertute ài alcuna, per te s'atomba
e mostri ch'a la tomba
ti gitti intra li morti, anzi tempo!»
(vv. 133-138)[286]

Se non siamo alla perfetta antitesi delle parole che Chiaro gli rivolgeva nella sua consolatoria (si prendano ad esempio i vv. 65-68, *supra*), poco ci manca, tanto che non sarà un caso se il discorso continua insistendo sul *misunderstanding* di chi propina tali consolazioni, ignaro della portata degli eventi che hanno *spento* (v. 140) la virtù del poeta (non hanno capito il senso delle sue canzoni, del libro stesso?). Non si può scappare dalla Povertà, perché il suo è il solito colpo mortale insanabile e tale irrevocabilità si misura, ancora, sull'esperienza del poeta:

Poi di me' colpo tal punto non fóra,
di me, tapino, ch'esser-, fòr, -à?
Iscampo no! Ch'è sì aspr'è la via,
non mai s'aquista ciò che'n un'or va via:
sì, Povertà, l'uomo morto e spento fa-llo!
(vv. 150-154)

Due sono i congedi, al solito secondo lo schema della sirma, che chiudono *Ahimé, lasso* e quindi la sequenza di tutte le canzoni 'socio-economiche': il primo riassuntivo dei concetti principali espressi nel componimento, interamente focalizzato sulla condizione del poeta, ormai privato della volontà (caratteristica, si badi bene, che altrimenti attanaglia chi è preso da amore amaro) e vero miracolo vivente:

S'io porto dolorosa vita ed empia,
per me' neghienza ë viltate adempia,
labor o discrezion in me no luce.
Per me, ogni vertù spenta par luce!
Cernito il vero, i' n'ò, fòr volontate;
a potersene far maravigl'i aochi!
Da poi, che quanto veggio co' miei ochi,
contra mia volontate, là ov'e' sta.
Di quanto spiace a me, porto la vesta:
di me no ò se non quanto volontà [te']
(vv. 155-164),

il secondo rivolto al destinatario del testo, Monaldo da Sofena, di cui si invoca il giudizio, in perfetta linea con la qualità di *Acusa* che il poeta attribuisce alla propria canzone. Il fatto che Monaldo fosse un notaio e giudice (§ 1.3.14) fa acquisire alla richiesta un senso allusivo ulteriore che è troppo poco spiegare alla luce della retorica:

[286] Si semplifica il dettato di MINETTI 1979: 109 che così rende i versi: «Ahimé, lasso, che pur assai mi dànno, / im parole, conforto; dicendo: «Folle, / perché ti pur afolle? / Se vertute, a[h]i, alcun'à! Per te s'atomba; / e mostri ch'a la tomba, / ti gitti, intra li morti, anzi tempo».

Perfetto savio discreto da Sofena
ser Monaldo, il quale in me so, fé, n'à,
te'nvio a la sua corte mia Acusa;
per fà' llo conto. S'altro in me cusa,
se·m parta, c'ora il vero gl'è dotto.
E prego·l c'ora ben miri e riguardi,
(già'n piacere né'n cortesia non guardi)
del ver cernire quale or è il socorso
o se per certo nel tuto so' corso:
di perfetta sentenza aver non dotto.
(vv. 165-174).[287]

Se la carrellata appena fornita ripercorre il contenuto dei testi ai fini del nostro discorso specifico su Monte Andrea, spiace non poter soffermarsi sull'aspetto più importante di queste poesie, che non si limitano ad apportare novità ideologiche, ma rappresentano, dal punto di vista formale, degli *unica* della letteratura delle origini: lo studio delle loro peculiarità tecniche, in bilico tra la consapevole imitazione dello stile *ric* e *clus* provenzale e l'inserzione in poesia di lessico ed espressioni tipiche dell'economia, aprono anche ulteriori spiragli sul modo di pensare (o ripensare) lo stile comico della letteratura delle Origini. Tanto per fare un esempio, una canzone come *Ahimé lasso, perché a figura d'omo*, tutta intessute di rime equivoche ed equivoche contraffatte, sintesi delle soluzioni formali che arriveranno al Dante della *Commedia* ma che trovano corrispondenze in un bacino ristretto della poesia duecentesca, merita ben altra e più approfondita attenzione. Ma questi argomenti ci porterebbero lontano dal fine primo che ci si è posti intanto questa disamina.

1.2.5.3. La *lettera III* di Guittone

Al «Bono e diletto amico Monte Andrea, Guitton frate, ad onni mancanza pieno restoramento» [§ 1][288] invia una lunga *consolatio* intrisa di citazioni da *auctoritates* scritturali, classiche e patristiche, col chiaro intento di aiutarlo, dal punto di vista soprattutto morale, in un frangente particolarmente negativo. Spinto dall'amore amicale così caro ai poeti

[287] Si riportano i vv. 166-169 secondo la più semplice e consequenziale punteggiatura di *CLPIO*, si elmina, rispetto a MINETTI 1979: 110, la parenetica dei vv. 170-171 e si considera la disgiuntiva del v. 173 come dipendente dal *priego* del v. 170. Da intendere perciò «Al perfetto e saggio misurato ser Monaldo da Sofena, che ben, lo so, ripone in me fiducia, ti invio, mia Accusa, perché tu gli fornisca un resoconto. Se altro si dice di me, se ne discosti, perché ora sa la verità. E lo prego che scruti attentamente le mie parole, non si faccia condizionare dal *politicaly correct*: veda, piuttosto, se mi si possa aiutare o se ormai sono definitivamente finito. Credo che avrò [*non dotto* costruito come il *timeat ne*] un giudizio impeccabile».

[288] Tra quadre si segnala il numero di paragrafo corrispondente della lettera guittoniana secondo l'edizione di MARGUERON 1990.

d'età comunale e da un cipiglio moralizzante non troppo velato, il frate gaudente conclude in questo modo la sua lunga lettera:

> Disio grande e bono, amico mio, che porto voi mettendo in voi aiuto, tanto m'ha fatto dire che forse è troppo. Mercé, per cortesia, siame demesso e piaccia vo' per amore prender salute sopra medicine tante e tali, de tali e tanti medici sommi boni, che tante n'ho porte voi: se non vi porta l'una portivi l'altra, come quello che sementa molto seme, non fallando lui frutto (*Lett.* III § 75).

L'*excusatio non petita* dell'aretino è in questo caso doverosa: pare infatti travalicare l'ossequio alle formule retoriche – e si noti che si tratta di un costume non confinato ai soli luoghi della prosa epistolare poiché per quanto riguarda Guittone e i poeti a lui affini approda anche alla lirica, che riflette sulle sue stesse ragioni e le giustifica di fronte al lettore – dal momento che le medicine propinate dal solerte frate per lenire le pene dell'amico sono quantitativamente strabilianti. E perché il frate aretino, guida morale riconosciuta da molti ma respinta drasticamente da Monte (vedi, *infra*) si profonde in una lettera che somiglia più che altro a un trattato morale, che assume in sé anche i tratti del sermone? Semplicemente perché ne ha ricevuto notizia da Ser Monaldo il quale, come abbiamo visto, è almeno destinatario di due delle canzoni montiane della Disaventura, *Più soferir non posso* (V 284) e *Ahimé lasso, perché* (V 289):

> Dolor mi porse e gioia, diletto mio, ciò che di voi addussemi ser Monaldo. Dolor m'adusse prima, vostro dolore, amico, participando, ché grave è non dolere u' dole amico, e disamoroso e villan certo. Se tutto non degnamente l'amico dole, degno è co·llui dolere, non già di ciò che dole, ma perché dole. E io sì con voi doglio, bel dolce amico, non già de la ragion di vostra doglia, ma di voi che dolete, tutto non degno. (*Lett.* III § 2).

Indipendentemente dai rapporti tra frate Guittone e il destinatario – e tra le due rispettive produzioni – la lettera ha suscitato le attenzioni (numericamente non eccessive) di diversi studiosi, proprio per la sua notevole eccentricità rispetto alle alte: è mediamente molto più lunga del resto, è costruita interamente sull'accumulo di *auctoritates* (accumulo rivendicato più che giustificato in chiusa dall'aretino)[289] e il destinatario viene quasi del tutto eclissato al suo interno, per apparire solo nella *salutatio* iniziale e in quella finale. Su alcune peculiarità della lettera guittoniana ha recentemente fatto il punto Cécile Le Lay, le

[289] «Disio grande e bono, amico mio, che porto voi mettendo in voi aiuto, tanto m'ha fatto dire che forse è troppo. Mercé, per cortesia, siame demesso, e piaccia vo' per amore prender salute sopra medicine tante e tal, de tanli e tanti medici sommi boni, ché tante ne ho porte voi» [§ 75].

cui considerazioni, inserite nel panorama più esteso che qui si abbraccia, si rivelano di notevole interesse.[290]

Il confronto con gli studi sull'epistolografia medievale, con i trattati di *ars dictandi* e, infine, con le *artes praedicandi* permette di contestualizzare in maniera pertinente la *Lettera* III. Punto critico dell'interpretazione è stato spesso, infatti, stabilire la veridicità della lettera, a causa delle peculiarità di cui si è già detto, che hanno fatto pensare a molti studiosi si trattasse di una prova fittizia, esemplata sulla trattastica coeva (in particolare sul lavoro di Guido Faba). Altri, come Mario Marti, invitavano invece a riconoscere l'importanza dell'apostolato guittoniano e delle conseguenze morali implicate nella sua opera letteraria, rigettando perciò l'idea della non veridicità della lettera. L'ultimo editore, infine, assumeva una posizione intermedia, credendo la *Lettera* III troppo accorata per poter essere una variazione sul tema e concludendo che si trattasse del «versante letterario di una autentica tribolazione», che Guittone pubblicò, così elaborata, solo posteriormente ad una prima e più breve redazione.[291]

Sulla scorta degli studi di Giles Constable per l'epistolografia in latino, Le Lay ritiene che è improduttivo applicare all'epistolografia medievale categorie interpretative altrimenti valide ai nostri tempi, come quelle stesse di pubblico e privato, di lungo o breve, di vero o falso; sia perché la lettera nell'antichità e nel medioevo serviva a insegnare, propagandare, moralizzare in modi completamente differenti dagli attuali, sia perché le caratteristiche formali del discorso epistolare erano improntate a regole retoriche ben precise. In quest'ottica

> Nous reviendrons plus loin sur cette conception qui permet de comparer la lettre III à un *sermo absentium* (d'autant plus que, tout comme les poésies, les lettres étaient généralement lues à haute voix devant témoins), mais ce cadre plus général nous permet d'ores et déjà de comprendre pourquoi le fait qu'elle se présente sous forme d'une épître-traité n'avait rien d'incongru et ne constituait donc pas en soi un obstacle à sa réception.
> (LE LAY 2010)

Pur se permeata da una struttura argomentativa che, s'è detto, condivide sia coi trattati morali sia con l'arte della predicazione (e che qui per ragioni contingenti non possiamo ripercorrere), quella di Guittone a Monte Andrea è una lettera che s'inscrive perfettamente nel genere della consolazione e acquisisce una funzione che non risponde

[290] LE LAY 2010.
[291] MARGUERON 1990: 32. La sintesi delle posizioni in LE LAY 2010.

solo alle esigenze di un amore amicale qual è quello esperito nella cerchia che possiamo ricostruire intorno all'aretino, poiché si piega a rispondere alle necessità moralizzatrici di un frate: figura pubblica che, si chiamasse Guittone o meno, utilizzava naturalmente le lettere per mettere in atto il proprio ruolo di direttore delle coscienze.

La struttura della lettera è ben schematizzata da Margueron, che riscontra

> una certa organizzazione delle sentenze […]. 1) La ricchezza è un male e la povertà un bene (§§ 5-20); 2) l'unica effettiva ricchezza è la virtù (§§ 21-39); 3) vi è sempre un senso di amarezza in tutte le grandezze mondane e ricchezze temporali; non così nei beni spirituali (§§ 40-42); 4) la ragione che differenzia l'uomo dall'animale ci dà il mezzo per giungere alla felicità dataci dalla virtù (§§ 43-62); che cosa sia la fortezza d'animo (§§ 63-65); 6) le prove dolorose sono il segno della predilezione divina, mentre l'assenza di castigo su questa terra è per i peccatori l'indizio della collera di Dio (§§ 66-74). 7) Conclusione: un ultimo e breve richiamo al topos dell'umiltà segue l'affermazione che il buon seme, come germoglia nellla buona terra, così si sviluppa nell'anima buona (§§ 75-76).

Lasciando alle note di Margueron e alle precisazioni di Le Lay l'uso guittoniano delle fonti – tra cui spicca, soprattutto nella seconda parte, il *Compendium* dell'*Ethica Nicomachea* conosciuto come *Summa Alexandrinorum* – possiamo ripercorrere brevemente questi paragrafi per capire, eventualmente, se frate Guittone faccia riferimento a qualche componimento particolare della produzione poetica montiana.

Si parta, nella prima sequenza, ovvero dall'Agostino di «"O mattezza grande, vita fuggire e *morte adomandare*, e cherere omo auro e perder Cielo" […]. E anco: "Avaro, de fora pieno e voito dentro, crepa in carne e mendica in core"» [§ 6]: l'invocazione della morte, come abbiamo visto, è una costante delle canzoni di Monte sulla Disgrazia, soprattutto le ultime due, *Ancora di dire non fino* (V 288) 123-128 e *Ahimé lasso* (V 289) 26, 77-78; in *Ahimé lasso* 133-135, addirittura, il riferimento alle *parole* di *consolazione* altrui, che reputano follia il suo sentirsi morto anzitempo, paiono riecheggiare particolarmente in questa massima proposta da Guittone.

Procede invece tutto sommato negli stessi binari di Monte la critica dell'avarizia, vizio connaturato al possesso del denaro – all'*ammassare* il denaro, per dirla con Monte – se non fosse che per Guittone i motivi per allontanarsi dalla tentazione delle ricchezze (*miseriae seculis,* § 6) sono prettamente religiosi e non hanno niente a che vedere con la pragmatica misurata, tutta terrena, cui Monte parrebbe rimandare in *Tanto m'abonda* (V 287). «E Iacomo apostolo dice: "Unde voi battaglia e lite che da vostra cupidità? E Paulo:

"Radice di tutto male è avarizia"» [§ 9]: ma appunto i primi – *gli avari pien di cupidezza* – sono oggetto di polemica, in termini simili, nella II e III stanza di *Tanto m'abonda*, mentre abbiamo citato i vv. 99-100 della stessa canzone, dove si sottolinea come *ogni briga de lo mondo è per fare di tesauro acquisto*. Non a caso, tra le varie autorità bibliche, spicca il ricco/impoverito per eccellenza, Salomone, sempre non a caso legato, nella lettera, alla parola-chiave che serpeggia in tutte le canzoni di Monte sulla povertà:

> Adunque, amico, vedemo che qui male fanno, affannando e tribulando in molte guise; e quello che n'hae più [di ricchezza], ha più d'angostia. E di ciò testimonio è Salamone in molti libri; e dice che nullo re *in tesauro* ebbe quanto lui, avante di lui, inde·regno suo, e tutte cose delettose accolse e fece, e nulla cosa al core né agli occhi suoi vietò piacente, e tutte disse ch'erano vanità e affrizione di spirito.
> [§ 9].

Il termine angostia, poi, ci riporta alle descrizioni 'fisiologiche' del dolore causato dalla povertà che costellano le canzoni montiane, a cui paiono attagliarsi anche le dichiarazioni che seguono immediatamente nella lettera: «Perdere dunque avere perder è angostia e morte al corpo, e a l'alma acquistare vertù e Dio; e sì come filosofi e santi e Dio riccore biasmono, laudando povertà» [§ 10]. Questa prima parte si chiude con una carrellata di autorità evangeliche la cui sostanza del messaggio trova esatta corrispondenza in *A San Giovanni a Monte* e nel consiglio di Chiaro Davanzati di affidarsi a Dio, che vuole per l'uomo la beatitudine in Cielo, raggiungibile solo da chi, in terra, ha abbandonato le divizie. Lo stesso figlio di Dio è sceso in povertà sulla terra ed «è però grande soperchio, grande oltraggio volere vermicello omo mo' esser ricco, per cui Dio maiestate e Segnor magno povero volse sé fare» [§ 20].

La seconda parte ha innanzitutto lo scopo di definire cosa sia la beatitudine, circoscrivendola ovviamente in termini teologici, collocandola nell'aldilà e identificandola col godimento del *sommo bono*, Dio. Scambiare la vera ricchezza per povertà e viceversa, e quindi la vera bontà dalla falsa bontà, questo è l'errore da estirpare: «E riccore adunque, amico, poi tolle Dio, chi bono osalo dire e chi povertà non bona, picciolo procaccia. E anco, amico, dicono sapienti che en esto mondo no nostro bono è riccore» [§ 25]. Ma Monte, di fatto, non accusa mai direttamente Dio dei suoi problemi quanto piuttosto la Fortuna – se eresia c'è è nell'ostentata sostituzione, financo cosmogonica, delle due entità – e perciò questo monito guittoniano pare non rispondere bene alle pur limpide dichiarazioni del rimatore circa il suo interesse per le cose immanenti. Aggiunge poi l'aretino che dice «Boezio: "Non Fortuna tuo fece ciò che natura di cose fa altrui"»: la

massima è clamorosamente contraddetta dal continuo legame tra Natura e Disaventura che Monte instaura nei suoi versi e che verrà ribadita con forza nelle stanze II e III di *Ancora di dire non fino perché*.

C'è un bene, inoltre, che non può essere mai tolto all'uomo: «E qual è dunque esto bono che sempre omo seco porta e che non perdere può alcuno già, se non vole? Dicemo ch'è scienza e vertù» [§ 30], rispetto al valore dei quali l'*auro*, dice il *Libro di Sapienza*, è semplice sabbia. Entriamo qui nel punto di maggiore contrasto tra i due poeti. Il rapporto tra Virtù e Ricchezza è affrontato da Monte in *Tanto m'abonda*, dalla strofa II fino alla ricapitolazione finale del primo congedo – il secondo, ricordiamo, ribadirà che l'analisi del rimatore si svolge al di qua dei limiti della *Divina Legge* –: le virtù, tra le quali la sapienza, dipendono tutte dalla ricchezza, e quindi dalla mutevolezza della Fortuna, a questa legata (*Tanto m'abonda* 19-22, 69-76, 104-108); per Guittone, invece, la virtù è una qualità intriseca dell'uomo, che non dipende da fattori esterni. Come nota Berisso, per cui la lettera III costituisce una diretta risposta a *Tanto m'abonda* «è importante che Guittone, in modo diciamo molto tradizionale, sposti il discorso da una dimensione sociale ad una individuale: la virtù non è infatti qualcosa che prende forma dal riconoscimento di chi ci circonda, ma va perseguita per sé, al di là di ogni riscontro sociale, perché fonte di ogni "gaudio"».[292]

A fronte dei *minori* che vanno in giro *con be' cavalli e con acconci drappi* per le strade cittadine, riconosciuti da tutti come nobili (e questo, infatti, il vero fulcro di *Ancora di dire non fino*, nella cui VI stanza sono elencati), si contrappone «Senaca: "Neente fa all'omo per molti essere salutato, e che 'n letto prezioso s'addorma, e bea coppa bella, ma solo che bon sia"» [§ 33]. Difficile che Guittone riuscisse a convincere Monte con tali citazioni, poché nel quadro di valori del rimatore perfino la bontà è determinata dalla ricchezza, e non viceversa. Con le parole di «Boezio: "Non vertù da dignità, ma dignità da vertù; e vertù da propia dignità"» [§ 36] ci troviamo di fronte a un'accusa diretta ad *Ancora di dire non fino* 55-57. E poiché virtuoso, giusta l'autorità di Macrobio, è solo quello che rende beati, e poiché la massima beatitudine (concetto che ritornerà più avanti) è la letizia della mente e il distacco dalle cose terrene bisogna definire cosa è il gaudio legato alla beatitudine. «E tale e tanto gaudio, bono amico, in grandezze mondane e temporale ricchezze savete bene non già […]» [§ 40]: l'uomo, esule in questa terra, «in istraino paiese e fraile, tra nemici mortali potenti e dotti» non può rallegrarsi «de tante vane cose» [§ 41]:

[292] BERISSO *i.c.s.*: 7.

«Adonque Senaca dice bene: "Fondamento de bona mente è non gaudere de vano"; e "vano è", secondo la sentenza di Salomone, "quanto è sotto il sole."» [§ 42].

Se in *Ahimé lasso, perché a figura d'omo* (V 289) la lamentazione prendeva avvio dalla constatazione che fosse impossibile, per Monte impoverito, esercitare le facoltà proprie dell'uomo, a queste stesse facoltà fa appello Guittone nel prosieguo del discorso: «e però, dolce amico, ragione e discrezione aver dea omo ben da mal cernendo, ché non per neente è ditto animale razionale; ché, como el Filosofo dice, "secondo anima vigitabile participa l'omo a piante, e secondo sensibile, ad animale; atto nel quale non participa nulla ‹altro› lui è atto secondo ragione e discrezione» [§ 43]. Ma la Disaventura è proprio quella che, secondo la canzone, impedisce che a *figura d'omo* corrisponda *operazione d'omo*. Non c'è spazio, nelle canzoni di Monte, per questa grande assente, la Ragione, poiché la dimensione emotiva e psicologica del messaggio, lo straripamento del dolore, la eclissano: non è un caso che la Natura, generalmente opposta alla Ragione nella filosofia medievale, soprattutto scolastica, sia da Monte invocata in proporzionalità inversa rispetto al suo polo antagonista.

Razionale è, inoltre, l'amore che muove Guittone verso Monte Andrea e quindi le sue parole: «gioia addusseme appresso, en la razionale anima mia, razionale amore che porto voi, non già carne ma spirito, non volere ma ragione considerando, ché no ama chi ama d'altra mainera» [§ 3]. Come ha fatto notare Le Lay, al di là della comune opposizione tra carnale e spirituale nell'immaginario medievale, è possibile che l'insistenza su questo termine dipenda dal fatto che il destinatario della lettera è un laico,[293] e neppure dei più propensi ad accogliere messaggi religiosi. A considerazioni simili arriva Berisso, per cui il richiamo alla ragione servirà piuttosto a Guittone per puntare il dito sulla «temperatura altamente emotiva»[294] di *Tanto m'abonda* (ma, potremmo dire, in generale delle canzoni montiane). A metà lettera arriva perciò la seconda apostrofe, interrogativa:

> Unde, carissimo amico, voi, sì come creatura razionale, volete ragione seguire in iscienza d'amare ch'è bono a ragione, e ch'è non bono fuggire, stando al giudizio di tanti e tali saggi? Vostra moneta perduta correte poco, e penserete de fango aquistar auro, e d'auro vertù e gauderete in essa de vero e coronato e magno gaudio, siccome provato v'aggio per prove verace tante e diritte.
> [§ 46]

[293] LE LAY 2010.
[294] BERISSO *i.c.s.*: 8.

Frate Guittone continua perciò spiegando come si può raggiungere la felicità, che al massimo grado si attinge solo con «l'operazione intellettuale, che a la più nobile parte dell'uomo pertiene» [§ 51]. Per quanto la virtù, inoltre, è bene immateriale individuale, l'operazione della nobiltà d'animo ha i suoi risvolti in campo sociale, poiché «"chi ama se stesso veracemente opera opere pertenente a vertute propia a lo stato suo […] e opera bona ch'al prossimo utel sia; e largisce moneta e tutto quanto possede, grazia d'amici; e s'è necessità, more per loro; e ragione ubedisce e intelletto"» ([§ 54], le parole sono di Aristotele secondo il *Compendium*, perciò le virgolette in alto). La lettera presenta un altro punto rilevante, prima che la quarta sequenza individuata da Margueron si chiuda di nuovo richiamando la necessità di camminare sulla via della virtù per raggiungere la beatitudine, ed è il punto in cui *il bel dolce amico* – *amico* e *amicizia* sono i vincoli lessicali e psicologici che legano Guittone a Monte nella lettera – viene istigato a farsi «saggio, giusto e vertuoso, sapienza, giustizia, vertù amando» facendo in modo che l'uso della virtù, inizialmente amara perché «contro voglia», con l'«usanza» diventi «soave e dolce, tradolce e soave» [§ 58].

Avvicinandosi alla fine, la lettera diventa più esortativa, presentandoci un passaggio come questo: «adunque, amico, tuto che perdita dite e periglio e male grande fussevi avvenuto, e se bono sete, tempo è da parere, megliorandolo, emendando, e dove grava più doglia, più confortare. […] E anche ragione ci è magna da confortare, ché intendo Dio v'ha fragellato, partendo da voi avere, facendovi reconscere el mondo e Sé» [§ 66-67], il quale ci induce a credere che la disgrazia economica che ha colpito Monte, e che anzi come tale è *detta* – probabilmente il riferimento alle poesie –, cioè raccontata, da lui, è anzi un privilegio: il mondo ne viene svelato come vano, Dio come tutto.

Infine, solo perché Dio castiga i migliori e quelli che più ama [§ 69], Monte è stato castigato e condotto alla tribolazione; a fronte dei giudizi, professionali ed amicali a un tempo, richiesti nei congedi dei suoi componimenti, l'unico giudizio che dovrà importare a Monte è quello di Dio, che, «come Iob dice, "[…] ferendo sana"» [§ 73]. Solo a scopo terapeutico per lo spirito, «fragella dunque noi come fellon cavallo pro' cavaliero, e come saggio padre matto figliuolo, partendone da vizio e a retta vertù noi ordinando, degni facendone erede del Regno Suo e vendendolo noi per certo pregio» [§ 73]. Il prezzo da pagare per entrare nel regno dei Cieli, riportando la metafora economica delle *Ennarationes in Psalmos* di Agostino, si compra con dolore, fatica, e morte, che verrano risolti nel loro contrario. Dolore, fatica e morte sono appunto le condizioni di cui si lamenta l'inquieto

Monte Andrea nelle sue canzoni. Ma solo di entrare nel cielo, al poeta, non sembra importare.

1.2.5.4. La consolatoria di Finfo

Considerata una delle canzoni più oscure e difficili della lirica del Duecento è quella che in chiusa si autodefinisce canzone-enigma («Canzon', muoviti, rosta» v. 61), ovvero *Se long'uso mi mena*, uno dei due unici testi pervenutici di Finfo del Buono di Guido Neri (§ 1.4.10), trascritti entrambi nel fasc. IX di V. Estremamente peculiari di uno stile *clus* spinto alle sue estreme conseguenze, le due canzoni di Finfo – l'altra, *Vostr'amoroso dire*, pare essere ideologicamente solidale con questa, pur nel cambiamento di destinatario, che qui è Frate Guittone – hanno sollecitato dei veri e propri esercizi di lettura e parafrasi dentro le *CLPIO*.[295] Nutrite di un linguaggio altamente tecnico che afferisce al lessico specializzato della finanza, si muovono tra l'uso letterale e l'uso metaforico di un campo semantico non solo propulsivo di soluzioni retoriche specifiche, ma anche strutturante l'appercezione di certa ideologia cristiana, sia agli alti livelli della riflessione speculativa sia – ed è ciò che qui maggiormente interessa – quella poi confluita nelle prediche.[296]

Il XIII secolo è infatti un momento di forte cambiamento sociale, impulsato in maniera particolare dalla spinta data dalla crescita economica nei comuni italiani, dove pratiche finanziarie tradizionalmente condannate dalla cristianità – pur se in maniera blanda – reclamano nuova legittimazione. Il prestito usurario, che per la sua natura scivolosa spesso non è completamente distinguibile da operazioni commerciali di altro genere o – come si è visto dal formulario delle fonti citate – dalla dissimulazione nelle operazioni di mutuo, è una di queste attività; l'ambiguità semantica già propria della formularità notarile diventa simbolo della ricerca di questa legittimità. E se le leggi, e soprattutto gli statuti comunali, cercano di adattarsi a questo cambiamento storico in cui nuove compagini sociali – mercanti e cambiatori se pensiamo al caso fiorentino, solo fino a un certo punto protagonisti in quello bolognese[297] – assumono il ruolo di protagoniste anche da un punto di vista etico, la mentalità profondamente cristiana che d'altro canto informa la società medievale declama una pacificazione tra le azioni e i fattori dell'anima,

[295] Nel *Quaderno di traduzioni*, sotto il comma 'Asceti e Usurai', si ritrovano le due canzoni del fiorentino (*CLPIO*: 846-847).
[296] Per una contestualizzazione generale mi permetto di rimandare a TRAINA *in c. d .s.*ª.
[297] Nella città felsinea infatti l'impatto del notariato determina il ruolo di leader di questa classe sociale, in maniera indiscussa almeno alla fine del secolo.

poiché il bisogno di essere inquadrati entro un perimetro spiritualmente accettabile è un fatto costitutivo dell'uomo medievale.

Se questo, grossolanamente, è il quadro generale, quanto al particolare non ci stupiremo che quello del denaro sia uno dei problemi che affettano in un modo o nell'altro non solo Monte, ma anche una sostanziosa fetta dei rimatori che ruotano attorno a Guittone. Degno di rilievo è soprattutto che la poesia di argomento civile assume su di sé le caratteristiche elocutorie della predicazione e nella fattispecie quell'ambiguità dei vocaboli relativi all'ambito semantico della ricchezza, di fatto già sfruttata dai patristi, ma rilanciata adesso in un nuovo e più attuale contesto. Lo stesso aretino, nelle lettere morali, oscilla continuamente tra significato letterale dei termini economici (ciò che implica la riflessione sul denaro) e significato metaforico (per le questinoni spirituali), dimostrando una vera ossessione per l'ambito semantico in questione.[298]

Come si è visto, sotto questa luce è possibile inquadrare la distanza che separa Monte Andrea dai suoi contemporanei, una distanza marcata da uno spiccato materialismo di fondo, non tanto cinico, quanto disincantato: dichiaratamente lontano dalle cose trascendenti, ed anzi completamente sommerso nell'*Inferno* che è per lui questa terra, il rimatore declina il suo credo immanentistico in ogni discussione, soprattutto se politica o economica.

Se long'uso mi mena, che Finfo manda a Monte, si pone sulla stessa scia della lettera guittoniana, poiché le accuse del primo paiono poter trovare ragioni che rimandano alle vicende personali del secondo in quanto fanno intuire, per la delicatezza degli argomenti trattati e per la didassi che pare il fine ultimo cui tende la poesia, un legame non solo linguistico con le concrete attività dei prestatori e cambiatori cui qui si allude.

Come ha mostrato Berisso la canzone si inserisce, fin dalla scelta dello schema metrico (abc abc ddeeff più il congedo esemplato sulla sirma) – che Finfo reitera nella canzone rivolta a Guittone – in un bacino d'uso che si segna come marcatamente guittoniano: è infatti lo schema di *Tuttor s'eo veglio o dormo* e delle due rime di Panuccio del Bagno *Poi mi voglia varcha* e *Di dir già più non celo*. A queste va aggiunta *Sovente il mio cor pingo* che, come vedremo, è esplicitamente rivolta da Chiaro Davanzati a Guittone.[299] Schema metrico e complicazione formale – alto è il tasso di equivocità nelle canzoni appena citate

[298] Su tale uso del linguaggio vedi *CLPIO* § 1.1.6.7.

[299] BERISSO 2005: 24-26. Il fulcro dell'interessante disamina, che pare centrare bene il suo obiettivo, è dimostrare l'inopportunità di supporre una linea di imitazione che da Galletto Pisano (qui perciò fuori al gruppo che abbiamo delineato, affine da un punto di vista letterario ed anche di amicizia) abbia Guittone come riferimento.

– di cui è difficile supporre l'orgine: si sarebbe tentati, data l'ingombrante personalità dell'aretino, a parlare di imitazione nei suoi confronti, ma è ragionamento che vale tanto quanto l'inverso. *Se long'uso mi mena*, in ogni caso, raggiunge tratti di complicazione francamente altissimi.

Nonostante l'arditezza tecnica della canzone che ne inficia la possibilità di una lettura univoca – anche per il continuo ricorso a rime contraffatte, per l'occhio, frante –, pare legittimo credere che Finfo faccia riferimento a un problema che concretamente affettava Monte Andrea. Non pochi sono infatti gli ammiccamenti alla produzione del sodale, i quali non si spiegano completamente con il ricorso alla categoria dell'interdiscorsività. Vale perciò la pena leggere direttamente il testo, che per la sua difficoltà verrà trattato stanza per stanza, seguito dalla parafrasi e da un'interpretazione strettamente funzionale al discorso che qui si sta svolgendo.

Se long'uso mi mena,[300]
che '· natura converte,
non sono eo '· prim'o '· solo!
E saci c'on or mena[301]
per amor c'ò 'nver' te,
Monte, a cui mosso l'ò.
Al Fator' cher per dono:
«Dai teren' vo perdono!»
S'ëo dico che strigne....,
lo mo cor solo strigne
tanto di bona parte
non aggio di ben parte![302]

Se la lunga consuetudine, che si converte in una seconda natura, condiziona i miei sentimenti, non sono il primo, né l'unico. E sappi che nulla mi muove se non l'amore che ho nei tuoi confronti, Monte, che unico ne godi. A Dio chiedi come se sia un dono (ovvero un interesse maturato): "Voglio il perdono per quel che riguarda i beni terreni!". E se io dico che (Dio) estingue il peccato, il mio cuore continua a essere tormentato tanto da parte sua, che non posso godere di alcun bene (terreno o spirituale).

La *salutatio* è alquanto topica, come del resto rimarca il v. 3: per il concetto, peculiare in questi rimatori, si potrebbe ricordare il «long'usanza converte omo in natura» dell'anonima canzone di P *S'eo per cantar potesse convertire* [*PSS* 25.25], v. 16, una poesia che svolge interamente il tema della consuetudine (usanza) e della sua opposizione alla natura,

[300] Si assume come base l'edizione di MINETTI 1975, rispetto al quale verrà normalizzata la grafia dei gruppi ‹ngn› < ‹ng› o ‹gn› e lgl < ‹gl›. Ogni difformità verrà opportunamente segnalata in nota. La parafrasi si avvale liberamente dell'ottima prova delle *CLPIO* e dello stesso Minetti, a cui le stesse concordanze si rifanno (allo studioso va quindi il merito del primo ed imprescindibile – nonché unicto – studio sulla canzone).
[301] Si predilige la soluzione delle *CLPIO*, ma riportando il verso alla giusta misura, con l'eliminazione della scrittura piana di *ore*.
[302] 'Di ben' senza il maiuscolo. La più macroscopica differenza con l'edizione Minetti, però, consiste nella punteggiatura, poiché per lo studioso, a partire dal v. 8 si apre un discorso diretto che si chiuderà solo alla fine: è la canzone, infatti, che parlerebbe direttamente *a nome di Monte*.

in contesto di topica amorosa: la donna è ed è stata talmente altera che ha convertito l'amante, oramai avvezzo alla situazione, a credere che questo stato sia quello naturale. Tale conversione diventa quindi il suo punto di forza, poiché, naturalmente imperturbabile, non può né ascendere ad un amore piacevole che arriva all'appagamento, né umiliarsi ulteriormente e perciò abbassarsi; anzi, con un *escamotage* che ricorda *ante litteram* la soluzione della lode prospettata da Dante, il poeta conclude: «però voi, donna, serviragio amando, / non aspettando da voi guiderdone, / né tal casone / non fie per ch'eo da voi vada cessando» (vv. 27-30). Certo, si tratta di una tangenza non strettamente contestuale, ma esemplificativa di un motivo molto fortunato, di ascendenza aristotelica, sviluppo patristico e diffusione occitanica, come spiega Menichetti commentando i vv. 9-11 del bonagiuntiano *Ne l'amoroso foco molti stanno* («e son perseverato in quest'ardore / con fermo core, e non son meritato, / che lung'usato m'ha fatto natura»).[303]

Lo stesso Monte in *Ancor di dire non fino* arriverà ad una conversione obbligata dall'*usanza* che si rivela però molto meno equilibrata dell'anonimo succitato poiché, a causa dei problemi economici che dichiara di avere assunto come essenza (*in sé propria*), è ormai diventato egli stesso la Disavventura in persona (*Ancor di dire non fino* 183-188). Guittone, d'altra parte, intimerà all'amico di praticare la via della gioia proprio attraverso l'*uso*, inizialmente controvoglia, della sofferenza richiesta per arrivare alla beatitudine.

Il *long'uso* cui allude Finfo, in ogni caso, pare riferirsi a una supposta consuetudine con Monte, che appunto, fin dalle battute iniziali, s'inscrive nel cerchio della *societas amicorum*; l'espressione della *salutatio* si contrappone poi, circolarmente ed antifrasticamente, al *detto corto* della chiusa ed è il primo sintagma a poter essere interpretato secondo una chiave economica, poiché in senso giuridico – e segnatamente nel linguaggio usurario – l'*usus* è il prestito che si fa per essere goduto.[304]

Nel complesso della poesia lirica duecentesca in ogni caso, lo sfruttamento della metaforica economica per indicare il rapporto amoroso tra uomo e donna non è affatto raro; solo, quando c'è, si trova declinato in contesti bassi, anzi comici, o come controcanto consapevole del linguaggio aulico – è il caso del Guittone in contrasto con la donna, se non fosse che in molti contrasti l'opposizione di sessi diventa anche opposizione di linguaggio – oppure per misurare sfacciatamente in termini creaturali la dinamica amorosa: ed è il caso, per quanto filtrato dal modello romanzo che traduce, di tutto il discorso della

[303] MENICHETTI 2012: 217 *ad loc.*
[304] Vedi DU CANGE ET AL. 1883-1887 s.v. *usus*[2].

Vecchia nel *Fiore*. In *Se long'uso* siamo evidentemente fuori da qualsiasi intenzionalità comica, che bene andrà separata, nonostante i fitti conguagli che attraversano il non ben distinto codice della lirica delle origini, dalla ricerca di espressività o, come in questo caso, dall'appropriazione di un linguaggio retorico tutto sommato diffuso. Il rapporto di *philia* amicale, come frequentemente in questi testi, viene perciò descritto attraverso una delle lenti possibili per la sua descrizione – e per la descrizione dell'amore tutto – che nel caso specifico è particolarmente pregnante in quanto il poeta destinatario della canzone è egli stesso un peota che canta di sventure economiche. È l'amore, però, a muovere Finfo: lo dicono esplicitamente i vv. 4-6.

Si entra subito nel merito della questione perché *donare per dono* è, nei termini della pragmatica economica e giuridica, sinonimo di 'dare ad usura, dare per ricevere un interesse': è insomma linguaggio specifico,[305] di lì a quarant'anni stigmatizzato ancora nelle parole di Giordano da Pisa.[306] Monte perciò dovrà chiedere la liberazione – così, giusta sempre l'esegesi di Minetti, andrà inteso il verbo *perdonare* – da tutti i beni terreni: ciò che, a dirla tutta, è clamorosamente contraddettto dalle dichiarazioni del fiorentino, renitente più che penitente (V 876 *Tanto m'abonda* vv. 14-17). Non solo: le analisi di Monte si inquadrano fin nelle premesse nell'alveo delle cose terrene – «Per ch'e' vera sentenza ora v'arivo / di ciò che fa l'omo älto ë basso / e come casso / d'ogne vertù e di valor' terreni!» (*Ancor di dire non fino* 21-24) – ed è perciò possibile che qui, Finfo, sapesse dove colpire.

> Se ben non ò, «Ahi, servo!»
> dirà l'om, «perché n'ài,
> tanto poco ti toca!»
> Perché m'atendo, eo servo,
> di pregio più che n'ài!
> Chi d'oro non fa toca,
> m'à fatto di mè' porto!
> Di mal tanto m'è porto,
> con sì duro tormento,
> ch'e' di ben tutor men t'ò;
> e surgo, c'ò-m'ancòra
> d'assai ben che manc'ora.
> (vv. 13-24)

Se io non posseggo alcun bene, mi si potrebbe dire: "Ah, servo! Proprio perché ne hai troppo di materiale te ne tocca così poco di spirituale!". Io servo (Dio) perché aspetto un bene ancora più prestigioso di quello che hai tu. Chi disprezza l'oro mi considera ricettacolo di ogni bene! Mi è dato in sorte tanto dolore, con tormenti così forti che il mio bene (materiale) va scemando sempre più. Ma nonostante tutto mi rialzo, perché ho in serbo un bene ancora più grande che adesso mi manca.

[305] MINETTI 1975: 11 *ad loc.*
[306] A proposito della gratuità dell'elemosina il frate domenicano dirà all'uditorio «che no la dei dare per dono, ma per grazia» (predica del 30 giugno 1303 a Casaggiuolo).

Il fulcro di questa stanza è completamente sovrapponibile ad uno dei *leitmotiv* della lettera III e di gran parte dell'opera guittoniana: il contrasto, cioè, tra il bene terreno – che quanto più è posseduto più allontana dalla vera gioia – e il bene spirituale, il quale si raggiunge solo attraverso la sofferenza, il tormento, e il dolore.

Trametto pur dolori
tra le mie membra! È vita,
ché pur acresco'· pondo?[307]
Ch'e' [p]ar fuor pur dolori,
se ben ta·membre vita:
fatt'ò già dir mal pondo!
Però, chi ben è sag[g]io
e vede ben, e' s'à gio'!
Chi mette in foco stampa,...
«Orrato!», s'erro stampa. [308]
Pensando ben che regn'à,
ogn'om fia re che regna!
(vv. 25-36)

Non faccio che diramare dolori nel mio corpo: e vita, questa, dato che non faccio altro che accrescerne continuamente il peso (dei dolori?). Infatti dall'esterno i dolori appaiono sempre più in evidenza, se tu tieni presente che vita conduco: ho già dato occasione alle più pesanti maldicenze. Chi è davvero saggio e discerne chiaramente le cose, questo ha la gioia! Chi mette sul crogiuolo una stampa, "Bravo!", gli si dirà se poi sbaglia nello stampeggio. Se basterebbe immaginare di avere un regno, tutti saremmo re.

I vv. 25-30, probabimente a scopo di rovescimento parodico, riprendono costanti luoghi comuni delle canzoni montiane:

1) Il peso del dolore, fisicamente opprimente, che a Monte deriva dalla perdita del denaro, mentre in Finfo pare significare la possibilità di attingere a un bene maggiore, che è tanto più grande quanto più è la sofferenza: diremmo perciò che se la fenomenologia dolorosa è comune, diverso è il senso che due diverse teoleologie riescono a dargli: di futura e religiosa vittoria per Finfo, di terrena e materiale disfatta per Monte.

2) La situazione di non-vita per la perdità di ogni dignità, rilevata socialmente;

3) La facile riconoscibilità, dall'esterno, di una condizione pessima, che porta inevitabilmente alle maldicenze.

[307] Resa diversa rispetto a *CLPIO* e Minetti, in questo passo concordi: «(...) È vita? / Ch'e' pu· r'acresco '· pondo!», con *ché* che diventa causativo e *pur* avverbio, mentre entrambi i vv. 26-27 sono considerati un'unica interrogativa.

[308] Ms. 'chi mette jm focho stamppa . orato sero stamppa .' Ma la *s* di *sero* sarebbe anche potuta essere una *f*, data l'interscambiabilità dei due grafemi, e i versi rendersi: «Chi mette in foco stampa, orrato ferro stampa», cioè 'chi mette sul crogiuolo la stampa (da mettere sulle monete) stampa un ferro (la moneta stesso) in grado di dargli onore)'.

Solo la saggezza, guittonianamente, porta alla felicità: il suo contrario è ancora una volta espresso con un'immagine prelevata dal mondo economico, poiché chi sbaglia a coniare la moneta, una volta commesso il fatto, non potrà che essere biasimato.

Regnat'in sì mal mant'ò
ch'e', ben sa, tò·ne 'l monte
che fue già somma quèsta.
Ò-nd'altr'è Dio ma' 'l Manto!
S'onor nonn-ài nel monte,
gravat', ò, som[m]'à quèsta.
Assai vedemo esempro:
"non fer, dà·ll'oro esempro!"
Ma chi più sa o vede,
facci' assa[ï] ov'è De';
ché d'arco stral che passa
mag[g]ior-che-camel passa!
(vv. 37-48)

Ho regnato in un regno tale che l'esperto vorrebbe defraudarmi di questo capitale, che è già stato oggetto di sfrenate cupidigie! Per cui, ritengo che Dio è altro dal potere economico! Se non ricavi onore dalla cassa, hai desiderato, ritengo, una somma già gravata (pignorata). Esempi a proposito ne abbiamo molti: "Non il ferro, ma l'oro fornisce il metro di giudizio!" Ma chi è più assennato, faccia decisamente in modo di rivolgersi a Dio; giacché [è più difficile per un ricco andare in paradiso che per] un mega-cammello passare [nello spazio] per cui scorre, nello scocco, un dardo di balestra.

Anche in questo caso Finfo rovescia un luogo comune delle poesie di Monte Andrea, smontando la relazione dinamica tra Onore e Ricchezza che quelle canzoni mettevano in atto e sostituendola con l'unica vera relazione possibile, di natura trascendente, che considera elemento propulsivo per la felicità solo quello divino. La citazione di passi montiani – *l'esempro* – è quasi letterale, poiché i vv. 43-44 di *Se long'uso* riprendono il v. 20 di *Tanto m'abonda* «è Tesauro de l'omo corona», ma soprattutto, per il confronto con *il ferro* e per l'implicazione con l'onore, le dichiarazioni di *Ancora di dire non fino* 66-67 «Ric[c]hezze di tesauro, öra, dico, / secondo il quanto di gentilez[z]a à[n] nome!» e soprattutto 44-46 «Se lo stato d'alcuno è molto nobile / con grande mobile / (poderoso in tutto quanto Onor guida)». Sarà forse un caso, data la fortuna plurisecolare del detto, che in chiusa di stanza Finfo riprenda una delle *auctoritates* allegate da frate Guittone alla consolatoria – «E anco: "Più leggero è camello intrare per cruna d'ago che'l ricco nel regno del Cielo entrare"» (*Lett.* III § 11) – complicandola con l'immagine del dardo e della balestra, forse memore del *colpo* di cui il poeta si dichiara *punto* in *Ahimé lasso* (V 289) 150 (e del resto, come abbiamo visto, non solo i soli colpi che lo *trafiggono*).

Passati son gli fiori
onde 'l giardin parea

di bon frutto valesse:
piacere in me non fiorì![309]
Perché l'uno parea
di buon frutto valesse,
è come cò'n aringo
Sì son dati'n aringo
(e cred'on dir: "Salv'à gio'!"),
non pensan del salvag[g]io.
Cò e mez[z]o me mente:
fine non ò mè' '· mente!
(vv. 49-60)

I fiori da cui ci si aspettava che il giardino avrebbe dato buoni frutti sono infine appassiti: è in me non è fiorita alcuna compiacenza! Infatti quell'unico che lasciava presagire avrebbe dato un buon frutto puzza come la testa di un aringa! La gente si è data a tal punto ai discorsi politici che si crede di poter dire: "Ha la gioia garantita!"; non pensano alla salvezza. Il principio e il mezzo mi hanno illuso: non in mente una fine migliore!

I *fiori* che sarebbero dovuti *fruttare* cui allude Finfo sono con tutta probabilità i fiorini, da cui ci si aspettava un gran raccolto, che invece non ha provocato alcun piacere: il denaro corrompe al punto che i suoi frutti puzzano come la testa di un pesce. Anche il riferimento successivo, nonostante sia difficile comprendere il passaggio dalla critica del denaro alla critica sul piano sociale, potrebbe voler censurare l'atteggiamento montiano, in un modo che risulta più pertinente, mettiamo, rispetto a quello di Chiaro o di Guittone. Se, infatti, il *salvaggio* (cioè la salvezza eterna e quindi il discorso teologicamente orientato) è uscito fuori da chi, pensando alle *gioie* materiali, erge quest'ultime a fondamento del discorso politico, Monte si apparenterà più a questi ultimi (e la sua poesia, del resto, è 'politica' in quanto civile), che ai virtuosi. Il problema dell'ideologia montiana infatti è, agli occhi di un attento lettore come poteva essere Finfo, lasciare fuori (coscientemente) dal discorso tutta la sfera morale tradizionale.

Come si sarà capito, dai dati che si sono raccolti, risulterà più semplice identificare Monte rimatore con il Monteandrea fiorentino attestato nelle carte bolognesi; ed è perciò curioso che l'unica labile prova della sua permanenza fiorentina sia affidata al primo congedo di questa difficile canzone, che come tutti i congedi delle canzoni montiane, è esemplato sullo schema rimico della sirma:

[309] Per Antonelli si tratta di ripresa dei versi del Notaro, *Amor non vole ch'io clami* [*PSs* 1.4] 31-34, qui «quasi parafrasato» (*PSS* I: 98 *ad loc.*): «Inviluto li scolosmini / di quel tempo ricordato, / ch'erano sì gai e fini, / nulla gioia nonn-è trovato». Secondo me, però, l'immagine del giardino ci riporta in ambienti più prossimi a Finfo (ghibellino). I vv. 49-52 sono esempio di omofonia tra bisillabi piani e tronchi in *CLPIO*: CCLXI (§ 3.1.1.1).

Canzon, muoviti, rosta:
va' a Firenze: er' o' sta!
Di' che, scordat', e', el sòno,
vagli'omai peg[g]io sòno.
E di' ciascun volere,
per sé, l'omo volere.

Saluta cui tu vai:
convegnârsi lu'i vaî!
«Se'n sé piacer travale,
volerò'·me tra' "Vale!".
S'ò detto grande o corto,
fò-mi tu dire, c'or t'ò»
(vv. 61-72).

Canzone enigma, mettiti in moto, va a Firenze, dove sta lui. Digli che, una volta che ho scordato la poesia, valgo peggio che mai. E aggiungi che tutti gli uomini hanno sempre qualcosa da desiderare. Saluta colui al quale ti presenterai: a lui si convengono tutti gli onori! (Gli dirai): «Se la bellezza prevale, volerò meglio tra gli 'Evviva!'. Sia che abbia poetato troppo bene o troppo poco bene, mi faccio tua interprete, dato che ora ho afferrato il tuo senso».

1.2.5.5. Conclusioni

Riprendiamo adesso i tre punti di Berisso che abbiamo riassunto all'inizio del paragrafo sulle canzoni montiane. Per quanto riguarda la possibilità che la disposizione delle canzoni, così com'è, possa rivelare un progetto autoriale, pare lecito rispondere positivamente. Per gli eventuali richiami microtestuali tra una canzone e l'altra, intanto, non si potrà che rimandare alla prossima edizione, mentre per la continuità o i rimandi contenutistici tra i testi, qualcosa è stato già detto in questa sede (§ 1.2.5.2: soprattutto è da notare la circolarità interna alla disposizione, tra la posizione iniziale, e programmatica, di *Più soferir non posso* e quella finale, riassuntiva nella sostanza, di *Ahimé lasso, perchè*). Per il resto, si vedano le osservazioni, condivisibili, di Berisso:

> gli elementi di natura macro-testuale che paiono confermare la sequenzialità dei testi sono: a) la disposizione 'chiastica' dei destinatari dei congedi: Monaldo-Chiaro-Pallamidesse-Chiaro-Monaldo, «quasi a designare un'ideale e ristrettissima platea di ascoltatori»; b) la relazione di tono tra un testo e l'altro, poiché *Ancor di dire* (V 288), decisamente virato sul trattato, pare proseguire sulla scia di *Tanto m'abonda*, mentre *Ahimé lasso* si può legare alla «emotività (per quanto raggelata) di *Più soferir non posso*»; c) il fatto che *Più soferir non posso* (V 284) e *Tanto m'abonda* (V 287) siano formate da strofe monometriche e abbiano tre congedi, mentre *Ancor di dire* (V 288) e *Ahimé lasso* (V 289) siano polimetriche e abbiano due congedi; c) l'ipertecnicismo dell'ultima canzone, probabilmente una sorta di *mise en abîme* dello stile adottato in precedenza.

(Riprendo la sintesi pressoché letteralmente da BERISSO *i. c. s.*: 11).

Per quanto riguarda invece il rapporto tra la *Lettera* III e *Più soferir non posso*, bisogna dire che se la relazione tra virtù e ricchezza così come impostata da Guittone rovescia clamorosamente i termini della canzone montiana, il richiamo alla ragione che informa il suo discorso può essere letto in due modi: o come opposizione alla tempra psicologica di *Più soferir non posso* – al cuore, quello scoperchiato, si opporrebbe insomma la ragione, tenuta sempre fuori dal discorso montiano: ed è quello che crede Berisso – o come opposizione alla bestializzazione cui è sottoposto il soggetto impoverito in *Ancora di dire non fino* e in *Ahimé lasso* (quest'ultima, si ricordi, rivolta parimenti a Ser Monaldo, tramite per le notizie montiane). Non si può escludrere, infine, che la *Lettera* III di Guittone risponda in generale al complesso delle canzoni economiche di Monte.[310]

In generale, però, la costruzione della sequenza: *Più soferir non posso-Lettera III* (quest'ultima solidale ideologicamente col responsivo non sollecitato di Chiaro), potrebbe reggere. D'altra parte, già nella sua tesi di dottorato, rimasta inedita e quasi sicuramente sconosciuta a Berisso, Storey aveva già potuto supporre che *Tanto m'abonda* fosse una diretta risposta alla *Lettera* III di Guittone, rimarchevole del rifiuto che molto probabilmente il poeta oppose al tentativo moralizzante dell'aretino.[311] Queste due osservazioni, completamente indipendenti l'una dall'altra, non solo confermerebbero l'ipotesi specifica, ma contribuirebbero a creare dentro la sequenza di V una linea ideale all'interno della quale anche Guittone trova posto.

Veniamo infine al terzo punto della questione, relativo alla sollecitazione di poeti in carne ed ossa nei congedi montiani; poeti, si badi bene, che almeno in due casi su tre hanno a che fare col mondo della finanza: di Monaldo da Sofena l'unica cosa che sappiamo è che nel 1290 vergò una carta che stabiliva relazioni societarie tra Guido dell'Antella e i Franzesi, di Pallamidesse conosciamo le vicende bancarie; Chiaro fu probabilmente mercante. Ora, è vero, come ha messo in luce Claudio Giunta, che le richieste di correzione poste nei congedi di queste canzoni – non solo quelle di Monte, ma anche, ad esempio, in quelle di Panuccio del Bagno – hanno un carattere meramente letterario, che deriva loro dalla tradizione trobadorica e prima mediolatina: un *topos*, un *locus modestiae*, insomma, a cui non bisogna affidare carattere di veridicità.[312] Ma è anche

[310] È quello che ad esempio crede ALFIE 2001: 85.
[311] STOREY 1983: 265-268.
[312] GIUNTA 1998: 180-187.

vero che il richiamo a destinatari storici specifici definisce i limiti della comunicazione, che nel caso dei cosiddetti 'guittoniani' può annoverare i poeti, oppure persone esterne al circuito di produzione letteraria. A parte lo sconosciuto Fornaino di tutti i corrispondenti di Monte si sa non solo che fossero poeti, ma che in qualche modo gravitassero, diretta o indirettamente, nell'orbita guittoniana. E Guittone, indipendentemente dalla conversione ma a maggior ragione dopo l'entrata nell'ordine, converte la sua poesia – sempre più incentrata su temi civili, politici e morali – in mezzo di propaganda delle sue nuove esigenze morali e civili a un tempo, in conocomitanza con le esplicite finalità che la regola dei Gaudenti si era imposte.

Dentro questa dinamica civile, nel senso della cerchia prima e nel senso dell'incidenza sulla realtà circostante poi, devono essere intesi i congedi di Monte, i quali, pur suggellando dichiarazioni la cui veridicità è spesso affidata all'autorità personale, e quindi all'autobiografia 'piagnona',[313] possono e devono essere occasione di una riflessione complessiva estendibile anche al di fuori del caso specifico: un esempio ne è la Lettera III, ma anche, allargando il campo, sia *A San Giovanni a Monte* che *Se long'uso mi mena*, non a caso casse di risonanza ideologiche dei presupposti dell'aretino: e Finfo, lo sappiamo, ebbe sicuri contatti coi Frati Gaudenti a Pisa, oltre ad essere di frate Guittone diretto corrispondente (§ 1.3.9).

Che il discorso doveva essere cogente con la situazione politica coeva ai poeti, e che insomma s'inserisse nel quadro globale di ricerca dell'egemonia culturale da parte della nuova classe dirigente emersa negli anni '50 del Duecento, in quel passaggio cruciale dalla *nobiltà di sangue e costumi* alla *nobiltà acquisita a forza di mobile*, qual è quella di alcuni poeti che qui avremo modo di ricordare, nonché dei loro sicuri sodali non letterati, gli Adimari, i Tosinghi, i Visdomini (§ 1.3), al centro poi della polemica del Dante della *Commedia*, lo dimostra bene il quadro tratteggiato da Umberto Carpi nella sua riflessione su *La nobiltà del Fiorino*, che mette in luce il sistema di valori brunettiano in una linea sincronica che, tra gli altri, accoglie gli ammonimenti di Giordano da Pisa, per poi soffermarsi su Monte Andrea «straordinario e disincantato […] che, […] di danaro se ne intendeva e sapeva per

[313] Costume tutt'altro che raro, e trasversale alla tematica, a quanto è dato sapere, se Remigio dei Girolami poteva sarcasticamente annotare a proposito: «Unde dicitur in vulgari: Gli amadori sono pieni di dolori. Et omnes cantilene eorum vel quasi omnes incipiunt ab interiectionibus et verbis complactivis et querulosis, scilicet *he lasso!* Vel *ome*! Et huiusmodi» (et *huismodi*, appunto, Monte; prelevo la cit. da CARPI 2004: 240).

esperienza che quella sua giustizia senz'anima era sì oggettiva e assoluta però condizionata dal possesso (dell'*Avere*)».[314]

Questo è il fertile quadro da cui poi verranno fuori le riflessioni dantesche sui temi della nobiltà, della larghezza e della ricchezza. E per quanto, ancora, richieste di conforto e consiglio serpeggiassero nella cerchia guittoniana come riflesso di pratiche consiliari di ben più ampia portata,[315] Monte, recalcitrante ad ogni correzione, dovrà solo dirsi guittoniano nella misura in cui, con canzoni lunghe e stile *clus* (ma ben più spinto, si dica, dell'aretino), si potrà assimilare alle tecniche dell'aretino. Lontana, invece, è la sua rivendicazione di assolutezza ideologica – o al limite, se vogliamo, si può dire fiorentina – dalla 'regolatezza' di Guittone, di Finfo, di Chiaro: Monte è ideologicamente più vicino a Brunetto Latini che ai tradizionali 'guittoniani'.

Per concludere. Non possiamo sostenere con certezza che Monte fu un banchiere. I documenti di prestito che abbiamo a disposizione non sono abbastanza per dirlo, anche se le frequentazioni ricostruibili lasciano presagire la sua sicura familiarità con ambienti bolognesi e fiorentini e paiono risentire, in certi punti, dell'influenza delle opere di Rolandino de' Passeggeri. Escluse le ragioni dell'esilio, o almeno non provate, possiamo sospettare che la permanenza di questo Monteandrea a Bologna dipendesse da ragioni d'affari. Se potessimo attribuire con certezza la sua affiliazione alla società dei Toschi i dubbi si dissiperebbero, ma l'opzione onomastica alternativa, quella del Medici, fornisce dei dati che non permettono di escludere con leggerezza l'ipotesi che la matricola alludesse proprio a lui. Per quanto poco probabile, si deve anche mettere in conto che quello del figlio di Andrea Medici è, ad ora, l'unico nome fiorentino che si può accostare a quello del Monteandrea attestato dalle carte bolognesi, sebbene è troppo oneroso sostere l'identità dei due: si dovrebbe spiegare infatti non solo perché un indefesso ghibellino si faccia paladino della causa angioina, ma soprattutto perché a Bologna intesseva rapporti con esponenti della famiglie geremee. Anche alla luce dei riscontri che vedremo sotto, per cui capita spesso di incontrare rimatori attestati sia a Bologna che a Firenze, il caso di Monte mostra tutta la sua eccentricità proprio per il silenzio degli archivi fiorentini. Ci si dovrà accontentare perciò, per il momento, di restare sull'ipotesi dello Zaccagnini, sperando di trovare un documento decisivo che permetta di mettere insieme i vari tasselli.

---

[314] CARPI 2004: 228-252; fondamentali poi, per noi, in virtù dei nomi che vedremo nel prossimo sottocapitolo, anche le pp. 193-227 su *Firenze gigliata e batistea*.

[315] Per cui vedi ARTIFONI 2004, 2006, 2011, 2012. Nel caso della cerchia guittoniana il problema è affrontato in STOREY 1995. Molto interessanti, infine, le osservazioni di MONTEFUSCO 2010.

Non pare debbano esserci dubbi, invece, sul fatto che Monte Andrea subì veramente una disfatta economica. Se additarsi come esempio per eccellenza delle disgrazie – siano esse amorose o economiche – è una caratteristica propria di una poetica che predilige l'*auctoritas* personale all'*auctoritas* esterna, sia la lettera guittoniana, sia le puntualizzazioni di Finfo, sia le parole di Chiaro sia, infine ed esternamente, il fatto che il poeta fiorentino Carnino Ghiberti possa descrivere in una canzone (*Poi ch'è sì vergognoso* [*PSS* 37.4]) una disgrazia economica personale in termini simili a quelli montiani e che tale disgrazia sia comprovata dalla documentazion esterna, lasciano presagire che l'evento sia stato reale.

Posto che le parole poetiche di Monte, quindi, possano avere un fondamento di realtà, le consolazioni degli amici, le esortazioni ad abbandonare le cose del mondo, le sollecitazioni a rivestire di altro senso, molto più trascendente, il termine *Tesauro*, significheranno necessità di convertire allo stesso tempo e la vita e la poesia che di quella vita è riflesso (o almeno, considerata l'esemplarità sottesa alla voce poetica, solo la seconda). Non è perciò un caso né che una delle più clamorose palinodie di Guittone sia affidata ad un sonetto che si rivolge a Monte e ad altri sodali non meglio specificati:

> A te, Montuccio, ed agli altri il cui nomo
> non già volontier molto ag[g]io 'n obrio,
> a cui intendo che savoro à 'l mi pomo
> che mena il piccioletto alboscel mio,
> non dirag[g]io ora, già quanto [n]è como
> disïoso di voi ag[g]io disio!
> Ma dico tanto, ben: ca, nel meo domo,
> con voi sovente gioie prendo e ricrio.
> E poi de' pomi miei prender vi piace,
> per Dio, da' venenosi or vi guardate,
> li quali eo ritrattai come mortali.
> Ma quelli che trïaca io so verace,
> contra essi e contr'ogne veleno, usate;
> a ciò che'n vita voi siate eternali,

né, soprattutto, che il sarcasmo marcato della risposta montiana, fin dall'insuante litote dissimultrarice del primo verso, insistendo maliziosamente sulla condizione, ormai quasi certamente realizzata, della religiosità guittoniana,[316] declami una volta di più il proprio credo e il proprio esclusvisimo:

> Poi non son sag[g]io sì che'l prescio e'l nomo
> Di voi potesse dir, sóne restio;
> però c'avanza quel di ciascun omo

[316] La dinamica è simile a quella ravvisabile tra *A San Giovanni, a Monte* e *Ora è nel campo*, dove Dio è parola e concetto che Monte svuota di preganza semantica per inserirlo in un contesto di abbassamento ironico (§ 1.2.5.2. a).

che sia al mondo od arenduto a Dio.
Che diate logo me nel vostro domo?
A Dio non piacc[i]a sia'n voi tanto rio!
Sì svariato colore porto mò,
del vostro affetto tutto mi disvio.
E ben conosco che m'aprendo al fomo
poi che del ondo è lo dilletto mio;
e' son condotto ä questa fornace,
com'omo che di sé no à libertate.
Prendo il mio volo com'asgel sanz'ali!
E questo fallo, che'n me tanto giace,
riprendete ['n] chi v'è be' im potestate!
Ché'n erro mette tutti gli animali.

Autocitazioni e ostinatezza per chi, lucidamente e senza alcuna remora, si fa poeta assoluto del mondo materiale.

1.3. I corrispondenti

L'analisi documentaria che si è attuata sui pochi dati biografici montiani di cui disponiamo si può applicare proficuamente anche ai suoi corrispondenti, sui quali le notizie che possediamo sono spesso altrettanto essenziali. Il metodo è di fatto estendibile – i problemi che si riscontrano, in quanto costitutivi dei casi presi in esame, sono infatti analoghi – e un lavoro di questo genere pianamente giustificabile. Si rifletta, a proposito, almeno su due fatti.

Il primo è di lunga durata e riguarda il cambiamento culturale connesso con il normale processo storico di qualsiasi società. Per quanto ci riguarda conta – in modo estremamente semplificiatorio – il riflesso di questo cambiamento dalla nostra particolare specola, che è quella della storia letteraria. Gli anni centrali del Novecento, infatti, hanno visto prevalere in Italia un approccio che privilegia gli studi di tipo formale – il ruolo-guida della linguistica e della stilistica sono eloquenti in tal senso, laddove il dominio filologico italiano costituisce un vero e proprio caso particolare (ma, su ciò, vedi, più avanti, § 2. 2) – dopo il positivismo di fine Ottocento e inizio Novecento, attento invece a scandagliare, in ossequio allo spirito dei tempi, anche altri aspetti della disciplina. Cambiata la prospettiva storica e cambiate anche le esigenze di un Accademia che non doveva più costruire le basi della storia letteraria di una nuova nazione, gli interessi degli studiosi si sono rivolti – *in prevalenza*, non certo in assoluto – principalmente al fatto letterario nella sua forma. Quest'approccio non va di certo ricusato: la letteratura, in quanto tale, è una forma d'arte e come ogni forma d'arte sviluppa un linguaggio – o dei linguaggi – all'interno della quale richiede di essere interpretata, nella sua specificità.

In questa luce si capisce perciò come un approccio, diciamo banalmente, storicistico (con il leggero ed implicito sostrato polemico che ancora nasconde l'aggettivo per certa fetta della critica), non abbia riscosso molto successo. Si capisce anche perché, ancora più particolarmente, le vecchie ricognizioni biografiche che si sono confezionate ormai entro la prima metà del secolo XX – a voler estendere al massimo i limiti del segmento temporale che ci interessa – siano state per lo più reiterate da una sintesi all'altra della storia della letteratura. Oggi, però, come alcuni lavori recenti dimostrano e come è possibile evincere dall'impostazione di alcune disamine valide,[317] la tendenza si sta invertendo; anzi, per meglio dire, il richiamo a un approccio più dinamico e inclusivo sta permettendo di rivalutare anche quest'aspetto ormai bloccato da tempo.

E qui entra in gioco il secondo fatto da tenere in considerazione. L'affinamento progressivo delle varie discipline, tra cui anche quelle storiche, rende necessario un approccio più problematico verso i primi, e benemeriti, studi sui primi poeti delle orgini. Da un lato perché le stesse edizioni critiche delle fonti hanno inevitabilmente subìto un miglioramento complessivo nella loro realizzazione, che è diventata in generale più complessa e attenta ai vari aspetti dell'edizione, da quello strettamente filologico a quello del commento. Contestualmente, anche lo studioso di letteratura dovrebbe essere consapevole che è necessario approcciarsi criticamente alle ricostruzioni, interrogandosi sulle fonti utilizzate, scandagliandone le peculiarità, facendole interagire costruttivamente tra di loro e col dato letterario per verificare infine la reale tenuta del discorso critico. Come dimostra il caso montiano, a volte bisogna andare direttamente al documento, perché le vecchie edizioni non permettono di intravedere indizi che potrebbero risultare prove alla luce della verifica diretta. Certo, un letterato non è uno storico, non è un diplomatista e non è uno studioso di diritto. Tuttavia la necessità di fare interagire metodi diversificati in un'approccio complessivo che tenga anche conto dell'ormai capillare settorializzazione del sapere (e perciò delle specifiche competenze connesse a questa settorializzazione) ha determinato, da più parti, il richiamo all'interdisciplinarità e al lavoro d'équipe.[318]

---

[317] In ordine meramente cronologico si può pensare a tutti gli studi di Armando Antonelli legati allo sviscerameno delle fonti negli archivi bolognesi, illuminanti nei casi di Guido Guinizzelli, Guittone d'Arezzo, Onesto da Bologna, Monte Andrea da Firenze (troppi e troppo noti per citarli singolarmente); al fondamentale contributo di CELLA 2003b, all'impostazione di PANIZZA 2013 e PICIOCCO 2013, ai ritrovamenti di LAGOMARSINI 2013 su Paganino da Serzana.

[318] Una prospettiva del genere emergeva chiaramente tanto dal congresso tenutosi a Roma Tre nel giugno del 2015 (*La poesia in Italia prima di Dante*) e di quello, svoltosi sempre a Bologna nel dicembre dello stesso anno, '*Manoscritti autografi e tradizione dei classici nel Medioevo*'.

Il miglior risultato in tal senso, afferente alla medievistica, riguarda ovviamente la figura più importante dell'epoca, che da sola giustifica il dispendio plurivoco di energie: Dante Alighieri. Sono già stati richiamati i lavori più recenti che, a partire dagli anni Zero, hanno sviscerato proprio quest'aspetto della storia di un poeta inscindibile dalla sua politicità (nel senso più profondamente etimologico della parola). In questa luce l'uscita di una rinnovato *Corpus Diplomatico Dantesco*, che va in parte ad integrare, in parte a rinnovare quello di Piattoli, pubblicato per la prima volta nel 1940[319] seguendo criteri editoriali adatti ad un pubblico estremamente limitato, assume valore reale e simbolico a un tempo. Tra i vari problemi incontrati dai curatori in questa nuova impresa[320] è degno di nota – perché più volte vi si è incorsi nello studio presente – quello dell'attuale irreperibilità di alcuni documenti citati dai vecchi studi: riassestamenti d'archivio con conseguentemente cambio di segnatura, oppure dislocazione fisica (dentro i fondi di un archivio o da un archivio all'altro) hanno costituito un ulteriore ostacolo al lavoro.

Nonsotante le difficoltà, va riconosciuto però che anche per i poeti del Duecento c'è bisogno di un approccio critico globale più smaliziato. Certo, la loro marginalità e soprattutto l'incertezza che si staglia intorno a figure che sono talvolta puri nomi, potrebbero scoraggiare l'impresa. Ma le ricadute in sede ermeneutica, come dimostra da solo il caso guittoniano, non sono certo poche, considerando la dimensione principalmente sociale della lirica medievale. Questa socialità si esterna in una ambiente storicamente determinato (dal punto di vista strutturale e sovrastrutturale) che, perciò, deve assumere dei connotati quanto il più possibile riconoscibili.

Quello che seguirà, almeno nella sua impostazione più esteriore, non è certo un quadro riassuntivo completamente originale: basti pensare a studi che sono dei pilastri in questo campo, come le diverse ricognizioni di Zaccagnini sui rimatori di Bologna e Pistoia o ai profili stilati da Margueron per i corrispondenti di Guittone, a cui si farà diverso riferimento. Ma una lettura contrastiva dei lavori dei due studiosi, qui rilevati a mo' di esempio, ne mette in luce la diversità d'approccio, a sua volta specchio non solo del contesto specifico in cui sono prodotti, ma anche degli interessi predominanti della storiografia nel momento in cui vedono la luce. Tenuto conto di questo, il consuntivo che segue si considera sufficientemente giustificato, da un punto di vista metodologico, da quanto espresso nelle pagine precedenti. I criteri-guida alla base di questi affondi biografici

[319] Le ultime aggiunte sono però del 1969.
[320]. Si veda, tra gli altri, il punto di DE ROBERTIS²-REGNICOLI 2014.

– a loro volta in sé non muti, ma auspicabilmente funzionali a una contestualizzazione d'insieme – sono quelli già seguiti per Monte Andrea, anche se la profondità d'analisi dispiegata per il rimatore oggetto del nostro studio non potrà sempre applicarsi a tutti i casi in esame, che comunque non resteranno irrisolti, ma solo suscettibili di futuri affinamenti. Possibilmente grazie al lavoro congiunto di diversi specialisti.

1.3.1. Chiaro Davanzati

Chiaro Davanzati è, con Monte Andrea, il rimatore cui V dedica il maggior rilievo,[321] accanto al più fortunato – per quello che ci è dato rilevare nei termini della ricezione coeva e immediatamente successiva – Guittone d'Arezzo. Le prime due rubriche che lo riguardano, a c. 63v e quasi ad inizio assoluto di fascicolo, lo segnalano – unica volta in tutto il codice – come 'Chiaro Davanzati di Firenze':[322] è questo il massimo dell'informazione che riusciamo a ricavare dal manoscritto (per il sistema di rubricatura di V vedi § 2.3.2.1). Anche il resto della tradizione delle rime di Chiaro, leggermente più articolato di quello di Monte Andrea,[323] non fornisce dati ulteriori alla precisazione onomastica.[324]

«L'omonimia, quella vile arte onde i documenti si vendicano dell'implacabile curiosità del genealogista, colpisce pure Chiaro Davanzati»,[325] come diversi dei personaggi qui trattati. Il *Libro di Montaperti*, prima delle fonti interrogate dagli studiosi (sulla fiorentinità di Chiaro non pare infatti legittimo dubitare), fornisce ben due nomi sovrapponibili a quello del rimatore, prelevabili da una stessa lista, risalente all'11 febbraio 1260 (1259 st. fior.),[326] che accoglie i «Pavesarii sub vexillo Amphyossi antedicti pro sextibus Ultrarni et Porte Sancti Pancratii».[327] Il primo in ordine di apparizione, 'Clarus f. Davanzati Banbakai', è residente a San Frediano;[328] l'altro, 'Chiarus f. Davanzati', è invece del popolo di Santa Maria Sopr'Arno.[329] Il quaderno del *Libro* in cui sono registrati i due nomi è il medesimo in cui, un giorno prima, Pallamidesse di Bellindote appare come

[321] In *PD* I: 399 il Vaticano è definito, e non è certo una mera determinazione cronologica, «la silloge della cultura lirica fiorentina nella sua fase davanzatiana».
[322] MENICHETTI 1965: XXXII.
[323] Ivi: XXIX-XXXIII.
[324] Lo stesso L alterna la più ampia rubrica a corredo di *A San Giovanni, a Monte* (L 85, c. 87r A-B 'Chiaro daua(n)sati dafiore(n)sa') a quella più breve: 'Chiaro daua(n)sati' (c. 135r).
[325] DEBENEDETTI 1912: 15.
[326] Siamo nel momento in cui si stava preparando la prima delle spedizioni contro Siena (quella che vedrà già sconfitti i fiorentini a Santa Petronilla il 18 maggio del 1260).
[327] PAOLI 1889: 17.
[328] Ibid.
[329] Ivi: 18.

'gonfalonerius balistrorum' (§ 1.3.8), ma ciò non è per noi di speciale rilievo, poiché il *Libro* è una fonte composita: al limite ci permette di collocare entrambi i rimatori nella fascia militarmente attiva della popolazione alla vigilia dello scontro coi ghibellini, una fascia che d'altra parte è abbastanza ampia.

L'analisi prospografica delle due liste non aiuta a stabilire se il rimatore debba essere identificato con il Chiaro del popolo di San Frediano o con quello di Santa Maria Sopr'Arno: perfino gli studiosi che hanno trattato più approfonditamente la questione, pur propendendo di volta in volta per l'uno o per l'altro, sono nel complesso rimasti sempre cautelosi.[330] In ogni caso, entrambi questi personaggi non facevano parte delle milizie a cavallo (come Monte Andrea) e si trovavano a Firenze durante il regime di Primo popolo, come i già citati Pallamidesse, Brunetto Latini, Guglielmo Beroardi.

Verso il Chiaro di Santa Maria Sopr'Arno propendeva il Novati, pubblicando due documenti relativi a questo personaggio:[331] il primo è un atto in cui Guida, vedova di Chiaro Davanzati di S. Maria Sopr'Arno, elegge a proprio mundualdo Arrigo Rapetta del popolo di Santo Stefano. L'atto, stando alla trascrizione che ne fa il Novati, è del 18 giugno 1280, ma il fatto che lo studioso dica di averlo trovato nel protocollo di Ser Guido Mangiadori «sotto la data 18 marzo»[332] ha ingenerato un equivoco che si è stranamente ripetuto in tutte le biografie relative a Chiaro Davanzati. Entrambi i documenti trascritti dal Novati portano nell'escatocollo la data del 18 giugno: eppure fino almeno alla sintesi di Stoppelli leggiamo che «dai protocolli di Ser Guido Mangiadori […] risulta che il 18 marzo 1280 una Guida, vedova di Chiaro Davanzati del popolo di S. Maria Soprarno, chiese al giudice […]».[333] L'equivoco è forse irrilevante ai fini della nostra questione principale, ma almeno ci permette di dire che questo Chiaro era morto prima del 18 giugno 1280 e non prima del 18 marzo: bastava ritornare allo studio di Novati e non necessariamente sul manoscritto originale per acquisire il dato. La registrazione nel *Libro*

330 Da ultimo STOPPELLI 1987: 103 sottolinea come manchi «la prova che documenti inequivocabilmente che i due costituiscano la stessa persona», nonostante la critica tenda a identificare il rimatore con il fiorentino di San Frediano, mentre la Werder arrivava poco economicamente a non escludere che i Chiaro Davanzati circolanti a Firenze nel lasso di tempo qui considerato (ovvero gli anni '50-'90 del Duecento, a voler esser larghi) potessero addirittura essere tre (WERDER 1918: 144-45).

331 NOVATI 1885: 405-406.

332 Il rilievo, oltre che dalla mera e buonissima trascrizione che ne dà il Novati nelle sue pagine, è del resto smentito definitivamente dall'esame autoptico del documento: il primo atto trascritto a c. 37r è datato infatti 27 maggio. I due atti relativi a Clarus Davanzati di S. Maria Sopr'Arno occupano rispettivamente l'ultimo posto di c. 37r e il primo di c. 37v e portano la stessa data, quella del 18 giugno. I due documenti, di cui fornisco ora la collocazione, si trovano in ASF, *Notarile Antecosimiano*, 11250, c. 37r-v.

333 STOPPELLI 1987: 103.

di Montaperti, un *terminus ad quem* per la morte, il nome di moglie e figli sono in ogni caso gli unici dati che abbiamo a disposizione su Chiaro Davanzati di Santa Maria Sopr'Arno.

Del Chiaro di San Frediano, invece, oltre al nome e al patronimico compare un'ulteriore specificazione: 'banbakai'. Ad essersi posta delle domande su come interpretare quest'aggiunta – pur non pervenendo a conclusioni definitive – è stata la Werder, delle cui osservazioni spiace non vedere riflessi nelle sintesi biografiche successive, a partire da quella di Stoppelli citata sopra.[334] Nessun dubbio sull'etimologia poiché il termine va fatto derivare dal latino medievale *bombax*, cioè 'cotone', da cui poi viene il nome per designare coloro che lo vendono, i *bambacari*.[335] Indecisa tra il vedervi un patronimico o un semplice riferimento alla professione, la studiosa tedesca considera possibile che, proprio a partire dall'indicazione professionale il riferimento 'Bambacari' o 'Bambacai' si fosse poi esteso a indicare un ramo specifico della famiglia Davanzati, di cui il poeta faceva parte.[336]

A confermare questa impressione sarebbe la registrazione nella Matricola dell'arte della seta del 1231 di un 'Davanzatus Bambacari': vista la coincidenza onomastica si potrebbe trattare del padre di Chiaro Davanzati Bambakai del *Libro di Montaperti*.[337] Poiché in entrambi i casi 'bambacarius' accompagna i nomi dei due personaggi, non è facile stabilire se vada legato ai due indipendentemente, come specificazione di mestiere o se vada esteso a entrambi come nome – o soprannome – di famiglia. Il *Libro di Montaperti* è una fonte scrupolosa nel dichiarare la mansione delle persone registrate e in ciò non fa eccezione la lista del Chiaro banbakai, dove si riporta il mestiere di ben sei dei dieci *pedites* registrati (due fabbri, tre calzolai, un fabbricante di cervelliere).[338] Esistono altre fonti che specificano il ruolo sociale dei personaggi registrati quando si tratta di liste ufficiali, come accade, mettiamo, nell'elenco dei capitani e dei camerlenghi di Orsanmichele, dove, tanto per fare un esempio, sono eletti camerlenghi per le calende di Ottobre del 1302 «Casinus *bombaciarius*, Fronte Rinieri, Micus Florentinj».[339] Una generale dimestichezza verso questi documenti dimostra che la specificazione 'bambacarius' in tutte le sue forme è abbastanza

[334] Dove Banbakai è scritto sempre con la maiuscola e annesso al resto del nome, come se si trattasse di un cognome effettivo.
[335] DU CANGE 1883-1887 s.v. *bombax* e soprattutto *bambacarius* «qui *bambacem* vendit».
[336] Il congnome Bambacari è di fatto attestato almeno fin dal XVII secolo, anche se a Lucca.
[337] Queste considerazioni in WERDER 1918: 145-46. La menzione viene prelevata dall'edizione di SAN LUIGI 1770-1789 VII: 198, dove appare come «Davanzatus bambacerius f(ilius) Grandi». L'originale, di cui ho preso visione, è conservato in ASF, *Arte della Seta o Por Santa Maria*, 6 (la cit. a f. 2v del secondo fasc.).
[338] PAOLI 1889: 17.
[339] Più avanti il primo dei tre è registrato ancora come «Casinus Bombacarius (la maiuscola nell'edizione di LA SORSA 1902: 129, da cui sono tratte le citazioni).

diffusa. Allo stesso tempo, però, scorrendo le Matricole dell'Arte della Seta almeno fino al 1300, l'apposizione *bambacarius* non si ritrova altrimenti legata ad altri nomi (ciò che accade di frequente, invece, con specificazioni come *sartor* o *retalliator*). Se bambacario è nome o mestiere di Davanzato di Grande resta perciò, al momento, una questione in sospeso.

Sorge infatti a questo punto un altro problema: nella matricola «davançat(us) ba(m)bacari f. g(ran)dj» è nome aggiunto a una lista più lunga di nomi, cronologicamente precedente; la lista non afferisce però ai residenti di San Frediano, quanto piuttosto a quelli di Santa Maria Sopr'Arno. Dovremmo pensare perciò che il padre di Chiaro Davanzati Bambacarius vivesse nella stesso quartiere dell'altro Chiaro Davanzati? Che il padre di Chiaro Davanzati di Santa Maria Sopr'Arno fosse *bambacarius* come il Chiaro Davanzati di San Frediano? O forse qualcos'altro? Fatto sta che i documenti storici, una volta indagati, sembrano complicare ulteriormente la già fastidiosa situazione di partenza.

Del Chiaro Davanzati di San Frediano, per il quale propendeva, Santorre Debenedetti ha cercato di raccogliere svariati documenti, poi riportati nel suo celebre studio volto a provare la bontà dell'operazione dei Giunti editori di antiche rime toscane proprio attraverso la ricostruzione storico-biografica dei rimatori due-trecenteschi lì stampati.[340] Prima di ogni cosa, va ricordato che l'appellativo 'bambacarius' non compare in nessuno dei documenti allegati da Debenedetti, anche se pare di capire che per lo studioso 'banbakai' è determinazione che fa del Chiaro Davanzati di San Frediano un mercante di cotone. Le testimonianze a supporto della sua ipotesi sono:

a) L'elenco dei capitani e dei camerlinghi di Orsanmichele, da cui risulta che tra il febbraio e il giugno del 1292 un Chiaro Davanzati è fra i capitani della nuova compagnia (fondata nel 1291):

> MCCLXXXIIIJ dalle kal. di febbraio
> Conte domini Teghiaj de Cavalcantibus, Joannes de Abatibus, Gherardinus Diedati, Lapus Alberti del Iudice, Taldus Ianianj et Chiarus Davanzati – Capitani.
> Ser Lapus Cinghiecti not., Nerius Laczari, Avogadus Casciabate – Camerarij.[341]

Il ruolo ricoperto da Chiaro non ci permette di inferire granché circa l'età o la sua posizione sociale. Condizioni per l'elezione, stando alle norme della confraternita, sono: essere cittadini «buoni e honesti e di buona conversatione»[342] – almeno quest'ultimo

[340] DEBENEDETTI 1912: 17-18.
[341] LA SORSA 1902: 125.
[342] Ivi: 184.

elemento non stonerebbe se attribuito ad un rimatore, ma si tratta di osservazione tutt'altro che stringente – ed essere in grado di pagare la tariffa per mantenere l'iscrizione, di due denari al mese.[343] Inoltre, ai membri della Compagnia di Orsanmichele era fatto tassativo divieto di eleggere cambiatori o prestatori come capitani o camerlenghi:[344] se veramente questo Chiaro è il rimatore che tenzonò con Monte, difficilmente gli si sarà potuto affiancare nell'attività lucrativa (e d'altra parte una netta opposizione ideologica si staglia palpabilmente tra i due poeti, indipendentemente da tutto).

b) La notizia di un documento redatto a Calais il 23 settembre del 1302, dove Pietro Telli e un Chiaro Davanzati appaiono come componenti della Società degli Spini, a cui viene appaltata la riscossione delle decime per Johannes de Calona (ovvero Giovanni di Calais, già Arcivescovo di Gent) relativamente alle diocesi di Metz, Verdun, Liegi e Cambrai.[345]

c) La notizia di un documento affine, il cui regesto è parimenti riportato dal Davidshon: è un atto redatto a Verdun il 20 agosto del 1303, dove Chiaro Davanzati agisce ancora, e per la stessa causa, come procuratore del medesimo arcivescovo.[346]

d) Un atto del 27 aprile del 1304 dove sono coinvolti «Lapus et Bartolus fratres, filii quondam Chiari Davanzati, cives et mercatores florentini pop. Sancti Frediani».[347] Poiché nulla osta a ritenere i due menzionati come figli del Chiaro Davanzati di San Frediano (quindi il 'banbakai'), la data in questione deve come minimo considerarsi il *terminus ad quem* per la sua morte. Riusciamo inoltre a seguire le tracce di Bartolo fino al 1320, anno in cui Lapo, risulta già morto.[348]

Che l'omonimia sia veramente un problema lo dimostrano infine una menzione nei *Libri fabarum* di un 'Clarus Davançati', alla data del 27 febbraio del 1305 e di un 'Clarinus Davanzati' in un documento del 1316. Per Debenedetti queste due attestazioni si riferiscono a un'unica persona, diversa rispetto al banbakai di San Frediano.[349]

---

[343] Ivi: 185.
[344] Ivi: 188.
[345] DAVIDSOHN 1896-1908 III: 85. Nella citazione dello storico il documento si dice conservato nell'Archivio Vaticano, con segnatura Misc. Cass. 6.
[346] Ivi: 90. La collocazione del documento nell'Archivio Vaticano è la medesima del precedente.
[347] TORRACA 1905: 118. La discussione e l'identificazione dei due coi figli del 'banbakai' si protrae fino alla pagina seguente. E si noti questa osservazione, che per noi ha ben altre implicazioni filologiche, a partire dal fatto che 'Banbakai' è specificazione assente nel documento del 1304 (ma appunto qui basterà la diversa natura delle due attestazioni a giustificare l'omissione): «Qui il secondo cognome o soprannome è omesso: non potè allo stesso modo ometterlo lo scrittore del vaticano?».
[348] DEBENEDETTI 1912: 16-17.
[349] Ibid.

Cosa possiamo detrarre dall'elenco appena stilato? Innanzitutto che Chiaro Davanzati di Santa Maria Sopr'Arno è morto nel 1280, e perciò non gli può essere attribuito nessuno dei documenti che sono stati ritrovati da Debenedetti. Secondo: se in lui si vedesse il rimatore la sua carriera andrebbe ricollocata negli anni antecedenti all'istaurazione del regime cosiddetto di 'secondo popolo' a Firenze. Una datazione tanto alta risultava però inaccettabile per gli studiosi di inizio secolo, secondo i quali i supposti accenti 'protostilnovisti' ravvisabili in alcuni suoi componimenti sarebbero entrati in flagrante contrasto con una morte tanto precoce: come avrebbe potuto fare il rimatore a venire in contatto con le novità principalmente propugnate da Dante e dal suo primo amico, dopo essere passato dal solito Guittone e da un supposto praticantato siciliano in un arco di tempo così esiguo?[350] Una morte cronologicamente scomoda – ma pur sempre successiva, mettiamo, a quella di Guido Guinizzelli o di Jacopo da Lèona – implicava l'eliminazione del Chiaro di Santa Maria Sopr'Arno dai papabili.

Oggi siamo fuori dal pantano romantico-positivista che soggiaceva al tipo di interpretazione testé elencata e non possiamo accettare un'obiezione del genere. Poiché non abbiamo una visione progressista dell'esperienza letteraria, non pretendiamo che la carriera di un autore si svolga per tappe determinate di affinamento stilistico verso l'ideale di volta in volta vincente; allo stesso tempo siamo consapevoli che differenti mode artistiche possono alternarsi velocemente – o perfino convivere, pure se ciò, guardando alle parabole dei vari poeti a noi più prossimi, appare non usuale – nell'arco di una medesima esperienza poetica.

Il contenuto stesso del Vaticano, poi, ci porta a usare con cautela un'etichetta come 'protostilnovismo', nomenclatura liquida da intendere pregnante in senso cronologico più che euristico. La forma, i motivi, la dimensione cittadina, tutto quello che è contenuto nel codice insomma, rappresenta ciò che circolava a Firenze nel momento in cui Dante – ed è la fase iniziale della sua formazione – scrive e confeziona le liriche che poi, in parte, confluiranno nella *Vita nova*. Ma l'operazione dantesca è di glossa e di risemantizzazione di fronte a un pubblico che probabilmente interpretava testi formalmente e contenutisticamente simili in senso eccessivamente *facilior* – per l'autore che si ripensa e che quindi si attiva a ridurre il numero degli intendenti in questo secondo grado esegetico – probabilmente educato a leggere i componimenti nella chiave popolare, che è quella, in ultimo, suggerita dal Vaticano. Del resto l'alta plausibilità di una lettura

[350] Questo se lo chiede ad esempio WERDER 1918: 143.

'volgare' e di una diffusione non scolastica dei versi danteschi è per lo meno rappresentata dalla presenza di *Donne ch'avete* in V[351] e da *Fresca rosa novella* in P, attribuita a Cavalcanti. La poesia del Davanzati sarà pure la *mise en abîme* di ciò che si trova dentro il manoscritto fiorentino, ricettacolo della «grigia amministrazione ordinaria […] del patrimonio cortese in accezione media e divulgativa»,[352] ma non per questo, a norma di ragionamento, è necessario estenderne cronologicamente i limiti fino alle estreme propaggini inferiori del Duecento (o oltre).

Un altro elemento, anch'esso proveniente dal *corpus* poetico del rimatore, spingerebbe però con ancora più decisione a escludere il Chiaro morto nel 1280 dall'inchiesta. Nell'XI libro di Giunt (pp. 140b-141a) è infatti registrato un dialogo a più voci scaturito dall'enigmatica esposizione di un sogno da parte di Dante da Maiano: tema che nel Duecento mediolatino e poi romanzo avrà non poca fortuna. Rispondono al sonetto del maianaese *Provedi, saggio, ad esta visïone* Guido Orlandi, Salvino Doni, Ricco da Varlungo, ser Cione Baglioni, Chiaro Davanzati e Dante Alighieri (quest'ultimo l'unico, peraltro, a non rispondere per le rime). Supponendo che le risposte al sonetto del maianese siano state tempestive e soprattutto avvenute presoché contemporaneamente – del resto non c'è ragione di pensare ad accodamenti seriori – la convergenza di tutti questi personaggi si è rivelata utile a stabilire dei paletti temporali, per quanto allentabili. Il fatto, soprattutto, che anche il più famoso Dante fosse coinvolto nella dinamica di scambio ha spinto Debenedetti a rilanciare l'idea già dello Zingarelli: poiché *A ciascun alma presa e gentil core* è stato scritto *prima* del 1283 e Chiaro Davanzati è tra i risponditori, non poteva essere morto nel 1280. Ma prima del 1283 comporta in automatico l'esclusione del 1280?

La datazione del sonetto è, in effetti, affidata alle dichiarazioni della sola prosa dantesca, la cui neutralità è per lo meno compromessa dalla necessità di funzionare al racconto sviluppato nel libello, racconto dove i puntelli numerologici rappresentano uno dei tanti pilastri strutturanti la narrazione. Che *A ciascun alma presa* avesse conosciuto una diffusione extravagante indipendentemente dal *libello* lo dimostrano per lo meno le tre risposte che ci sono pervenute (la *Vita nova* ricorda solo quella del *primo amico* Guido, per quanto «lo verace giudicio del detto sogno [quello, cioè, raccontato nel sonetto] non fue veduto allora per alcuno», *Vn* III 15), anche a voler essere scettici rispetto alle ragioni

[351] Tale lettura *facilior* è per lo meno dimostrata, nel caso di *Donne ch'avete*, dalla risposta in nome di donna costituita da *Ben aggia l'amoroso e dolce core* e confezionata dal cosiddetto Amico di Dante.
[352] *PD* I: 399.

inerenti alla storia della tradizione.[353] La prova letteraria che suggellerebbe l'eliminazione definitiva del primo Chiaro, quindi, si affida in questo caso alla fabula dantesca.

Poco o niente, invece, si può assumere dalla tenzone, che si sviluppa sul tema della teoria d'amore, di Chiaro con un Dante, che potrà essere l'Alighieri o il Maianese – ma che, stante l'innegabile uniformità linguistica tra i componimenti, sarà il medesimo che sollecita Puccio di Bellondi con il suo *Saper voria da voi, nobile e saggio*[354] – proprio per l'incertezza autoriale che pesa sull'insieme.[355]

Dal doppio binario tracciato verrebbero fuori, in sintesi, due profili almeno temporalmente difformi: il primo Chiaro sarebbe morto nel 1280 e perciò prima di questa data andrebbe collocata la sua opera poetica. A parte il documento che ne attesta la morte e la registrazione nel *Libro di Montaperti* non sapremmo più niente di lui. Del secondo Chiaro si può invece dire di più: se non prendiamo un'abbaglio nel vedere in lui il padre, Davanzato di Grande (fatti salvi i problemi richiamati sopra), si sarebbe trattato di un mercante del cotone che avrebbe continuato l'attività paterna. I due figli di Chiaro Davanzati di San Frediano, Lapo e Bartolo, hanno seguitato nell'arte della mercatura anche dopo la morte del padre, situabile prima dell'aprile del 1304.

Non si possono invece attribuire con altrettanta sicurezza al bambacarius i due documenti (docc. b e c) in cui un Chiaro Davanzati appare coinvolto negli affari di una società – quella degli Spini – particolarmente vicina a Bonifacio VIII, retta da uno dei capi della fazione dei guelfi neri tanto avversi al Dante Alighieri già esule, perché un altro Chiaro Davanzati è attestato nel 1305 e nel 1316: niente, a questo stato della ricerca, ci impone di credere che quest'ultimo sia anche il mercante presente qualche anno prima in suolo francese. Per alcuni studiosi, come il Torraca, questa coincidenza è sufficiente per credere che il Chiaro di tutti i documenti sia il medesimo e sia il rimatore, ma è ragionevole credere che solo un esame diretto delle carte, alla ricerca di ulteriori indizi, possa rivelarsi veramente risolutivo.[356]

Anche da un paio di poesie contenute nel Vaticano si è cercato di estrapolare qualche dato in senso biografico, sebbene elementi sicuri o appigli cronologici certi non

[353] L'esistenza di una dopppia redazione estravagante di alcune poesia della *Vita* nova, trasmesse dalla 'tradizione veneta' e conservate soprattutto in E, è argomentata da DE ROBERTIS[1] 1954; parere contrario ha recentemente espresso MARTELLI 2004, mentre scettico pare a proposito anche l'ultimo editore delle *Rime* dantesche, GRIMALDI 2015.
[354] Così BETTARINI 1969: 213.
[355] Si leggano i testi in DE ROBERTIS 2005[1]: 537-544 (ma vedi, per la tradizione e il testo critico, DE ROBERTIS[1] 2002 III: 524-529 e relativi rimandi).
[356] TORRACA 1905: 117-119.

sembrano potersi ricavare dalla produzione del Davanzati, e neppure dal suo più famoso componimento di argomento politico, *Ahi dolze e gaia terra fiorentina*. La canzone, di cinque stanza e schema ABbA BAaB CDdEeF, è un lamento sulla tragica situazione in cui piomba la città fiorentina per le conseguenze dei rivolgimenti politici; il componimento è collegato su vari piani, a partire dall'inevitabile conguaglio retorico, al guittoniano *planh* per la sconfitta di Montaperti, *Ahi, lasso, ora è stagion de doler tanto,* con cui non a caso si apre, nel manoscritto Vaticano, il secondo quaderno di canzoni dedicato all'aretino.[357]

Nelle prime due strofe vengono brevemente rievocate le origini della città di Firenze, fatte risalire alla romanità, secondo una linea mitologica che fonde la materia classica e quella d'oltralpe, in un racconto con alta probabilità diffuso previamente nella cultura fiorentina duecentesca orale, di cui un primo riscontro scritto (primo in quanto il più alto cronologicamente tra le testimonianze pervenuteci) si ha nella *Chronica de orgine civitatis florentiae*: «Formata fue di Roma tua semenza / e da Dio solo data la dotrina», vv. 5-6).[358] Il Re Fiorino menzionato da Chiaro è figura centrale di questa mitologia fondativa, costituendo, secondo alcune interpretazioni, il personaggio in onore del quale si scelse – collegialmente, si badi bene – il nome della città.[359] Col suo stuolo di funzionari gerarchicamente cortesi, i *baroni* privi di «orgoglio e villania» (v. 14), la città è quindi destinata a ergersi su tutte le altre («fior de l'altre, Fiorenza», v. 4).[360] Protetta da San Giovanni e astrologicamente determinata dagli influssi del Leone – costellazione sotto la cui congiuzione viene fondata – la città si arriva a realizzarsi come «imperadrice di ogni cortesia» (v. 28). Un'evocazione altisonante ed aristocratica di certo stonata se pensata in un contesto ormai successivo ai tumulti intestini che sconvolgono la città fino al 1280 (dopo non cesseranno di certo, ma solo cambieranno aspetto), oppure «vent'anni più

---

[357] MAFFIA SCARIATI 2010: 226, nel sottolineare l'estrazione prettamente guelfa e notarile dei testi racchiusi nel fiorentino quaderno IX di V, nota il rilievo che viene dato alla situazione politica fiorentina attraverso la collocazione di questa canzone all'inizio del fasc VIII (il secondo dedicato a Guittone) e di *Ahi, dolze e gaia* all'inizio del fasc. XI. Lo stesso *incipit* di *Ahi dolze e gaia* viene accostato alla lezione che V riporta per la guittoniana *Ahi dolce terra aretina* (ma nel complesso, in casi di sospetta intertestualità, è in generale la lezione di V che viene privilegiata quando il prelievo riguarda un componimento a tradizione pluritestimoniale). Accenna ai legami tra le guittoniane *Ahi, lasso or è stagion* / *Oi, dolze terra aretina* e la canzone di Chiaro STEFANINI 1995: 174-176.

[358] Vedi le note di MENICHETTI 1964: 94 *ad loc.*.

[359] Per quanto già presente nella *Chronica de orig. civit. Fl.* (§§ 6 e 7) – sulla cui anteriorità rispetto all'opera del Villani si è molto dibattuto, infine smentendola – è la *Cronica* del Villani che ci ragguaglia sulla leggenda con maggiori particolari (vd. *Cronica*, L I capp. 24-25 e l'inizio del libro II, dove si riportano i fatti relativi alla fondazione fiorentina per mano di Cesare): nella prima delle due fonti menzionate, inoltre, viene ricordato Metello come console che accompagna Fiorino nella sua missione contro Fiesole e su cui sia Chiaro che poi il Villani (per cui Fiorino è autoctono) tacciono.

[360] Probabile ci sia il riferimento a qualche altra versione della stessa storia narrata nella *Chronica de orig. civit. Fl.*, ma che la fonte diretta sia questa, come altrove creduto, sembra difficile.

tardi, negli anni degli Ordinamenti antimagnatizi»,[361] ma ancora valida nel momento in cui, nonostante la prima esperienza popolare, il blasone di legittimità aristocratica è un obiettivo da raggiungere anche per chi la nobiltà l'ha acquistata a forza di mobile.

Ricettacolo di tutte le virtù cavalleresche, ricordate con nostalgia e perciò positivamente connotate, la città del Fiore sprofonda nel peggiore degli abissi; la causa è additata chiaramente nella lotta intestina tra fazioni:

> Ahimè, Fiorenza, che è rimembrare
> lo grande stato di tua franchitate
> c'ho detta! ch'è in viltate
> disposta ed abassata, ed in penare
> somessa, e sottoposta in fedaltate,
> per li tuoi figli co·llo rio portare,
> che, per non perdonare
> l'un l'altro, t'hanno messa in basitate.
> Ahimè lasso, dov'è lo savere
> e lo pregio e'l valore e la franchezza?
> La tua gran gentilezza
> credo che dorme e giace in mala parte:
> chi 'mprima disse "parte"
> fra li tuo figli tormentato sia.
> (*Ahi dolze e gaia* 28-42).

All'altezza del lamento Firenze ha perso la libertà (*la tua franchitate*, v. 30) e il prestigio (*lo grande stato*), ma soprattutto – meglio, complementariamente – viene sottoposta alle sofferenze (*in penare* / *somessa*, vv. 31-32) della sottomissione a un potere esterno (*sottoposta in fedalitate*, v. 32). Questa situazione è stata determinata dalla serie di vendette che si sono innescate dentro il comune: Chiaro – la cui ideologia fortemente connotata in senso cristiano emerge palesemente in altri luoghi del *corpus*, nonché nella chiusa dello stesso *planh* – rimprovera ai suoi concittadini l'incapacità di perdonare le offese (contro, si dica, a una legge che ammetteva come legittima ed anzi consigliata la vendetta per riparare ad per un torto sùbito),[362] oltre che un comportamento vile, lontano dalla 'gentilezza' atavica, acquisita attraverso quel sangue romano rivendicato nelle strofe iniziali. Ma è soprattutto la lotta di parte ad essere indicata come il principale motivo di distruzione, fatto contingente inviso a tutti i poeti attivi in questo periodo:[363]

> […]

[361] CARPI 2004: 593.
[362] A proposito si veda almeno ZORZI 2009 (e, per quello che qui ci riguarda soprattutto l'articolo di Gardoni, pur se afferente alla realtà parmense).
[363] Si veda, in un piano molto più generico, Brunetto Latini, *Tesoretto*, vv. 170-179 «ond'io non so nessuno / ch'io volesse vedere / la mia cittade avere / del tutto a la sua guisa, / né che fosse in divisa; / ma tutti per comune / tirassero una fune / di pace e di benfare, / che già non può scampare / terra rotta di parte». Secondo STEFANINI 1995: 173 «la deprecazione delle discordie cittadine […] non si distingue dall'invettiva che Chiaro riserva altrove ad Amore ("Chi 'mprima disse 'amore' / fallò veracemente" [Menichetti XIX]».

Non se' più tua, né hai la segnoria,
anzi se' disorata ed aunita
ed hai perduta vita,
ché messa t'ha ciascuno 'n schiavonia.
Da l'un tuo figlio due volte donata
per l'altro consumare e dar dolore,
e per l'altro a segnore
se' oramai e donera'gli il fio:
non val chiedere a Dio
per te merzé, Firenze dolorosa.
(*Ahi dolze e gaia* 46-56)

Di Firenze si dice che ha perso la *signoria*, ovvero il dominio di se stessa (v. 46); ma questa asserzione, da sola, non basta per poter ancorare il testo a un periodo di tempo determinato. Piuttosto, potrebbe contare il fatto che Chiaro specifichi per quante volte il tradimento delle parti ha causato la cattività fiorentina. È in questa stanza che si è creduto di trovare le ragioni di una possibile cronologia, dal Casini – che però propendeva per più ampi limiti, fino al 1280 – all'ultimo editore, secondo i quali i vv. 51-52 alluderebbero alla consegna di Firenze prima a Federico II e poi a Manfredi (per cui *l'un tuo figlio* del v. 51 sarebbero i ghibellini), mentre il v. 53 si riferirebbe alla successiva offerta della signoria fiorentina a Carlo d'Angiò, favorita dai guelfi dopo l'entrata di Guido di Monfort: per sei anni al francese toccò il titolo podestarile con *mero e misto imperio*.[364] In quest'ottica, anche l'ultimo distico del v. 54 viene interpretato letteralmente: 'Firenze, dovrai pagare il tributo al nuovo signore', con riferimento agli eventi locali della Pasqua del 1267 (il 17 aprile).[365]

Per concludere, va almeno ricordato che la critica dell'affanno verso la ricchezza monetaria, con il giudizio morale che lo accompagna, in senso soprattutto religioso, è poi dichiarazione finale utile più a definire l'ideologia di Chiaro (soprattutto rispetto a quella montiana) che a fornire dati ulteriori alla sua biografia; andrebbe per lo meno relazionata all'analisi politica, di certo più raffinata, che l'Alighieri dispiega nel canto XV del *Paradiso*.

[364] Il rimando di Casini, è a *Cronica* L VIII cap. 15; in particolare: «I Fiorentini guelfi diedono la signoria della terra al re Carlo per X anni; e mandatagli la elezione libera e piena con mero e misto imperio per solenni ambasciadori, lo re rispuose che de' Fiorentini volea il cuore e la loro buona volontà e non altra giuridizione; tuttora a priego del comune la prese semplicemente, al quale reggimento vi mandava d'anno in anno i suoi vicari, e dodici buoni uomini cittadini, che col vicario reggeano la cittade». Cfr. DAVIDSOHN 1956-1968 II: 842-48.

[365] Propendono con decisione per la vicinanza tra il testo e gli eventi in esso narrati TORRACA 1923: 47-48 e PALMIERI 1913: 5 («dalle parole del Villani apppare come il nuovo re di Napoli affettasse disinteresse rinunziando direttamente alla carica, per cui, se fosse passato molto tempo, la poesia non avrebbe avuto più ragion d'essere»). Dal punto di vista dell'analisi linguistica è interesante l'alternarsi dei diversi tipi di passato tra una stanza e l'altra, ovvero tra un segmento e l'altro: dal passato remoto delle prime due stanze, dove si ricorda brevemente la nobile storia della città, al lamento presente della terza stanza, al passato prossimo dei recenti avvenimenti della quarta stanza, infine al presente addolorato che fotografa la realtà attuale nell'ultima stanza.

In definitiva, se si può considerare plausibile – ma prendendola per un'ipotesi fluida – la datazione del 1267 (l'uso dei tempi verbali nel componimento parebbe imporre una certa cogenza coi fatti oggetto di lamentazione), niente se ne può dedurre circa eventuali attaccamenti di parte davanzatiani, poiché il lamento, nella canzone, è globale, la colpa additata è di entrambe le parti, la dannazione comune.

Quello che invece si può dire del sonetto con cui il rimatore risponde alla sollecitazione montiana sulla profezia del Merlino (V 886 *Con adimanda, magna scienza, porta*) è che Chiaro si mostra scettico nei confronti dell'oltranzismo carlista del suo principale interlocutore, anche se ciò non lo rende in automatico un ghibellino. Munito delle insegne imperiali, un signore incontrastabile attraverserà il Po (ovvero discenderà in Italia e raggiungerà le regioni cui i nostri poeti sono più intimamente interessati), appoggiato dal papa e contro il quale poco potrà fare Carlo: poste così le cose, se dietro l'insegna imperiale è veramente da vedere Rodolfo d'Asburgo, Chiaro si profila semplicemente come un fine analizzatore delle forze dispiegate in campo.

L'ultimo, labile appiglio, che ai critici dello scorso secolo è sembrato poter detrarre dai versi, riguarda un'ipotetico soggiorno di Chiaro a Pisa. Nella canzone *Amoroso meo core* il poeta piange la lontananza dall'amata, ricordando la gioia che ha ricevuto da lei; la ragione del suo stato disforico non dipende, però, dalla cessazione del rapporto amoroso, quanto dal fisico allontanamento dalla donna, a cui continua a pensare:

> La mia spene è divisa,
> non già di bene amare,
> ma di paese ch'ag[g]io, prolungato:
> la mente e 'l core è 'n Pisa,
> tut[t]o lo mio pensare
> davanti a l'avenente in quello lato,
> cherendole merzede
> [che] non metta'n obria
> la dolze'namoria
> da noi, poi non mi vede.
> (vv. 40-49)

Poiché il ritorno da lei sembra ormai impossibile la canzone ha il compito di fungere da richiamo e rinnovare da lontano ciò che non si può intanto manifestare da vicino:

> Poi ch'io non posso avanti
> da la mia gioia parlare,
> va', mia canzone, e umilmente la 'nchina:
> […]
> e perch'io tardi la dolze veduta,
> non fia gioia smaruta,
> ché ristorar porag[g]io d'ogni reo.

(vv. 53-55; 64-66)

Ugulamente in «[…] disparte di quelle contrate / colà dove dimora l'avenente» è il poeta in *Di lungia parte aducemi l'amore* (i versi citati sono 11-12), cha anche in questo caso si strugge di dolore ripensando al bene perso; ossessionato dalla voglia di ritornare da lei, la esalta metonimicamente lodando la terra di cui è originaria:

> Dolze riviera gaia ed amorosa,
> diletto sovra tut[t]e la sovrana,
> porto di gioie e di valore orata,
> d'adornamento e di grazze abondosa,
> gentil terra sovr'ogne altra pisana,
> ove lo pregio compie sua giornata,
> perché [son] prolungato, ohïmè lasso,
> e facevi 'l meo core dimoranza
> e l'avenente da cui tegno vita,
> che io chiamo lo suo nome ad ogne passo,
> e par che ne soleni mia pesanza,
> pesando solamente la redita?
> (vv. 37-48),

e chiudendo il componimento, ancora, con la speranza di ritornare, alla contrada e alla donna. Con analogo tono, ma lasciando sfumato l'eventuale luogo geografico, sviluppa lo stesso tema *Di lonana rivera*: posto, da un lato, che il canto per la lontananza dalla donna amata può ben nascondere il lamento per l'eventualmente coatto allontanamento dalla città e considerato, dall'altro, che gli stessi poeti prestilnovisti, siciliani inclusi, non ricusano talvolta di fornire informazioni topografiche esatte nei congedi, si sarebbe tentati di dare una risposta affermativa circa questo contatto tra il poeta e Pisa. Tenendo sempre a mente, si capisce, che tale ipotesi si basa esclusivamente sulle liriche, da cui altro non è dato dedurre.

Come Monte anche Chiaro Davanzati è al centro di numerose corrispondenze, contando tra i suoi intelocutori non solo il sodale fiorentino, ma anche Pacino di Ser Filippo Angiulieri, ser Cione Baglioni e Dante da Maiano; con Frate Ubertino – probilmente da identificare con Ubertino di Giovanni d'Arezzo – avviene uno scambio in canzoni. A Pallamidesse di Bellindote Chiaro invia almeno un sonetto di non facile interpretazione, *Pallamidesse, amico ogni virtù.*

Il più noto dei suoi corrispondenti è però Guittone d'Arezzo, per quanto di un eventuale dialogo tra i due non si danno prove letterarie 'bidirezionali': a noi è infatti giunta la sola voce di Chiaro, che sollecita l'aretino sempre e solo attraverso il genere

metrico della canzone.[366] In *Valer voria s'io mai fui validore*, il Davanzati, imitandone la maniera, inanella al destinatario una *captatio* che, se letta alla luce dell'intero componimento, non pare una semplice concessione retorica alle regole dell'*ars dictandi*:

> S'io vo' valere e non ho valimento,
> convenmi là ov'è il senno fare inchino:
> e io il voglio a voi far, mastro aretino
> Guitone, in cui di pregio è 'l valimento.
> (*Valer voria*, 11-14).

Ciò che il *mastro aretino*,[367] infatti, aveva rimproverato al sodale – attraverso quale mezzo, se poetico o meno, non è dato sapere – riguardava interamente il piano della poesia: Chiaro avrebbe dovuto *rendere più rada la sua semenza* e perciò: o ridurre *quantitativamente* la mole dei suoi scritti, oppure, sul piano *qualitativo*, renderla più comprensibile.

> S'o aggio audito e odo di voi, saggio,
> che mia semenza deggia far più rada,
> e ditemi che molta gente bada
> ond'io fornisca tanto fermo usaggio
> rispondo ch'io non posso, ma voria
> potere, a ciò ch'io fosse servidore:
> ché mia fortuna fa mi cheritore
> altrui, ond'io vorei aver cortesia;
> ma quel ch'io posso fac‹c›iol volontieri,
> che nonn-è più che parlare e pensieri.
> (vv. 31-40)

È un rapporto innanzitutto di affiliazione poetica e appare chiaro che, pur nell'insistenza retorica sul motivo dell'umiltà, la giustificazione del proprio comporre di fronte alla *molta gente* implica un piano di ricezione, per la poesia di Chiaro, che per quanto 'municipale' (dal punto di vista della tradizione) non sarà stato esattamente angusto: Marcenaro può a ben donde inserire *Valer voria* in quella serie di testi di corrispondenza che ruotano attorno a Guittone dove al centro del dibattito ci sono questioni di natura metaletteraria.[368] Il fatto che Guittone sia chiamato semplicemente 'maestro' induce Margueron a datarla prima del 1265, cioè prima della conversione.[369]

---

366 Per questi scambi si veda MARGUERON 1966: 169-173.

367 «*Mastro* è il titolo che gli [a Guittone] compete nella tradizione poetica: cfr. Terramagnino, *Poi dal mastro Guitton*…, e Guinizzelli, *O caro padre meo*…, 11» (MENICHETTI 1965: 163). Sugli appellativi che, nelle corrispondenze, vengono rivolti a Guittone si veda ORLANDO 1997: 297-298.

368 MARCENARO 2010: 87. E del resto ha ragione lo studioso quando afferma che, sul piano della giustificazione del fare artistico, «Guittone è il metro su cui si misurano le tendenze stilistiche dell'epoca» (p. 86).

369 MARGUERON 1966: 170.

La tendenza a dialogare coi sodali riprendendone le peculiarità stilistiche – che sia la reiterazione di uno schema metrico o l'imitazione di certi tic prosodici – si registra diverse volte nel canzoniere di Chiaro, e pare nascondere talvolta un intento polemico più o meno marcato. È ciò che succede in *Sovente il mio cor pingo*, che si vuole rivolta a Guittone sulla base di due indizi: la *captatio* dei vv. 25-26 «Va', mia canzone, al saggio /c'ha 'l nome per contraro», la quale gioca sull'etimologia del nome Guittone = 'vile'[370] e la reiterazione dello schema metrico di *Tuttor, s'eo veglio o dormo* (abc abc cddcee).[371]

Soprattutto questo secondo elemento non è privo di importanza, perché, come s'è detto parlando di *Se long'uso mi mena*, accomuna le due canzoni ad almeno altri cinque testi di autori in qualche modo gravitanti intorno all'orbita guittoniana, ma ben distinguibili, nonostante tangenze formali e metriche ricorrano nella produzione di entrambi i fronti, dal drappello di autori dediti al *trobar clus* sicilianeggiante in voga nella Toscana occidentale, tutti ubicati nel VI fascicolo di V (§ 1.2.5.4). Il legame tra la canzone di Chiaro e quella di Guittone era stato del resto già posto da Casini,[372] secondo cui Chiaro aveva rivolto *Sovente il mio cor pingo* all'aretino, che aveva risposto con *Tuttor s'eo veglio o dormo*, commentata dalle due canzoni di Finfo. Ma dal punto di vista contenutistico non paiono esserci le basi per mettere in una reale relazione di dialogo le diverse canzoni: solo, si può denunciare la condivisione di un modello metrico specifico.

Con Monte Andrea il dialogo si istaura in diversi modi. S'è già detto che con *A san Giovanni, a Monte* Chiaro risponde, pur se non direttamente sollecitato, alle dichiarazioni di *Più soferir non posso* che, d'altra parte, è da Monte recepita, poiché questi a sua volta ribatte con *Ora è nel campo*. Non sappiamo invece se la richiesta conclusiva di *Ancora di dire non fino* abbia ricevuto un controcanto poetico.

Al di là delle sensibili differenze ideologiche, che saranno tali solo perché è la voce di Monte a diversificarsi da quella dei suoi contemporanei, parallelismi concreti si istaurano tra i *corpora* dei due poeti: Chiaro, come Monte, sperimenta lo scambio in canzoni e si mostra sensibile a una grande quantità di temi, poiché nel complesso delle sue liriche

> disquisizioni filosofiche e morali seguono a trattazioni naturalistiche con pretese pseudoscientifiche (vera specialità del D[avanzati] in questo campo sono i temi dei bestiari), le argomentazioni sulla natura d'amore si alternano agli spunti

[370] Luogo accostabile a Mastro Bandino, *Leal Guittone, nome non verteri* (L), e ad altri segnalati da LEONARDI 1996: 87 nota *ad loc.*: Giudice Ubertino, «Se il nome deve seguitar lo fatto, / vera vita è la tua, Fra Guittone» e relativa risposta («Giudice Ubertino, in catun fatto / ove pertegno voi, ver son guittone»), nonché la *salutatio* della lettera XXVII «Frate Guittone, guittone meglio di frate».
[371] *REMCI* 12.027e.
[372] CASINI 1888: 401 ss.

> politici e civili, la fenomenologia amorosa è saggiata su tutte le corde che la tradizione offriva (dichiarazioni, lamenti, gelosie, canzoni di lontananza, tenzoni fittizie con madonna ecc.). E cosi, nell'uso delle fonti, l'influenza consistente dei provenzali, soprattutto quelli delle ultime generazioni, si combina con la ripresa del Notaro e degli altri siciliani; la pressione molto ben controllata di Guittone si stempera nel rifacimento della dolcezza della maniera guinizzelliana.
> (STOPPELLI 1987)

Stando a V sono quattro le tenzoni tra Monte e Chiaro. Della prima (V 633-V 645) che parte da una questione amorosa per poi spostarsi sulla polemica letteraria, si tratterà più avanti, quando parleremo di Maestro Rinuccino, che solo dopo il confronto diretto tra i primi due poeti accoderà i propri sonetti allo scambio(§ 1.3.10).[373] Anche la seconda tenzone pare coniugare entrambi i temi, se è la concezione disforica che Monte ha dell'amore, così come esternata nelle sue poesie, ad essere presa di mira: in sostanza, dice Chiaro, lamentarsi della sofferenza amorosa è atteggiamento deprecabile, poiché le cose preziose si guadagnano con il dolore e, infine, Amore elargisce parimenti gioia e dolore:

> Ben hai memora e scïenza divina!
> a tale corso, amico, se' corretto:
> ché molto è da laudare tua dotrina,
> tal argomento porti fra lo petto:
> ché vòi prenda' d'Amor la via latina[374]
> e cessar morte verso suo precetto.[375]

Questo concentrarsi sull'aspetto disforico dell'amore storna Monte dallo stesso significato che l'amore nasconde: «ch'al primo nascimento como vene / di pianto con doglienza fa sentore / e di presso atend'omo alegrare: / la cara cosa aquistasi con pene, / se 'ntra le care si può dire amore: / dunqu'è valenza sua pena portare» (*Ben hai memora* 9-14). Come al solito il rimatore si mostra impermeabile alle critiche, per quanto aspre («Lo meo labor cor[r]eg[g]e pungente spina, / per ch'e' del vostro consiglio son fuor netto», *La vostra lauda, ch'è'nver me tanto fina* [V 691] 3-4) e ribadisce che l'unica via d'Amore è quella del dolore, dal momento «[ché], poi ch'è nato, pur sormonta, e tene / gelosia, affanno e mortale dolore. / Dal prencipio a la fine questo apare: / caro acatta, chi 'n su tal punto

[373] Segnaliamo intanto che la tenzone viene inserita nella bella e programmatica panoramica fornita da Marcenaro sulle polemiche letterarie duecentesche, un'analisi ricca di spunti e suggerimenti di ricerca (MARCENARO 2010: 88).
[374] «ché vòi prender d'amor la via latina» (MENICHETTI 1965: 351); ma è ragionevole la ricostruzione di Minetti, del resto ben argomentata, che intende il *prenda* del ms. come seconda persona singolare del congiuntivo presente (MINETTI 1979: 134).
[375] «e cessar morte verso suo progetto:» (MENICHETTI 1965: 351), ma non c'è motivo di non accogliere a testo 'precetto', che è lezione di V. Si cambia anche punteggiatura rispetto al testo di riferimento.

vene! / Fuor è di sé e quanto vòle Onore: / per degna cosa no è da giudicare» (vv. 11-16): dopo aver letto le canzoni socio-economiche, a dimostrazione del conguaglio formale presente nella poesia montiana, che scavalca il confine tematico, capiamo bene che l'ultimo distico sarebbe stato al suo posto anche in un componimento come *Tanto m'abonda* (V 287). Interessante, oltre alla topica opposizione d'intenti, è ai nostri occhi il rovesciamento intenzionale di Monte della metafora economica utilizzata da Chiaro nel primo verso della seconda terzina (*la cara cosa … aquistasi*) nello stesso luogo metrico di *La vostra lauda* (*caro acatta…*).

Quella pubblicata da Minetti come 'Terza tenzone con Chiaro' (V 768-769),[376] registrata anche in L (L 352-353), molto probabilmente non a caso segue da presso, in V, la corrispondenza con Guittone d'Arezzo (§ 1.2.5.6),[377] poiché risulta essere affine quanto ad agonismo ideologico, se non proprio – al di là del coinvolgimento implicito di un più ampio numero di *sectatores* nella corrispondenza con l'aretino – a livello tematico.

La migliore lettura del dittico è condensata in un bel saggio di Storey,[378] in cui si evidenzia: 1) l'opposizione stilistica tra i poeti convertita in opposizione ideologica; 2) la visione 'avanguardistica' di Monte e la sua «critique of the way things really are in their mercantile world»,contro la poetica di Chiaro, portavoce del «conservative mainstream discourse of the bourgeois Guelph Ideal»[379] che cerca di conciliare, separandone le sfere d'azione, la realtà della finanza e della politica da quella della trascendenza; 3) l'opposizione tra l'autorità montiana, che diremmo autoptica, e quella di Chiaro, che si affida invece a una tradizione di *auctoritates* ben consolidata; 4) l'ipotesi, per niente peregrina, che la dissociazione di Chiaro dalle idee di Monte «was probably specifically designed to demostrate his [di Chiaro] solidarity with the more orthodox line of the venerated Fra Guittone d'Arezzo»[380] e infine, cosa che qui conta molto anche alla luce di quanto abbiamo detto in precedenza, 5) l'idea che le tenzoni nella realtà predantesca non fossero solo occasione di sfoggio tecnico, ma che «in the fiercely competitbe literary world of Dante and his predecessors, civic and poetic reputation were intertwined, and the *tenzone* provided a format for declaring one's allegiances»,[381] sull'esempio teorizzato da Brunetto Latini in tutte le sue opere.

---

376 MINETTI 1979: 211-214.
377 La prima chiude V f. 155r, la seconda inizia V f. 155v.
378 STOREY 1987
379 Ivi: 149.
380 Ibid.
381 Ibid.

Il missivo montiano ha un avvio ottativo paradossale: il poeta vorrebbe che, *per natura*, le intenzioni delle azioni umane, se buone o cattive, si leggessero nel volto degli uomini, così come in uno specchio: nessuno allora risulterebbe impeccabile e perciò eviterebbe di parlare male degli altri (avendo per primo i propri scheletri nell'armadio). Ma il mondo va proprio al contrario, poiché tale *adynaton* non si dà: anzi, l'unico *affinamento*, sociale prima che intimo, si dà solo per chi cresce nei valori negativi di rabbia, invidia, orgoglio, male. Neppure il cielo, anzi, si salva da questo mondo al contrario. Il sonetto di Monte, che assume su di sé i caratteri dell'*ennueg*, non è facilmente distinguibile da prove poetiche coeve che trattano lo stesso tema e che vanno spesso ricondotte alla categoria del comico:

> Sì come ciascun om può sa figura
> veder lo quale ne lo specchio smira;
> similemente, voria ca, per natura,
> d'ogn'ommo là ove sua opera tira
> (o'n bene o'n male) si cernisse pura,
> guardando in viso: po' i' saria fuor d'ira!
> Ché chi riprende falso a dismisura,
> esendo ciò, tosto se ne partìra.
> Da che 'l contradio pur nel secol dura,[382]
> vada in perfondo quanto il mondo gira!
> Cad io non ci conosco più rimedio!
> Poi ch'astio e'nvidia ëd orgoglio e male,
> chi più v'afina, quegli è'n maggior sedio!
> Mantarsi crede in segnoria reale!
> Così fosse oggi ciò ched io conced'io,
> e'l ciel tenesse la via altrettale!

Proprio perché, come aveva detto a Guittone, solo *nel mondo* è il suo diletto, Monte è disarmato di fronte al decadimento di tutte le virtù positive, e al trionfo del mondo alla rovescia. Ma Chiaro, riprenendo da una canzone provenzale anonima, *Aissi m'ave cum a l'enfan petit*, l'immagine del bambino che si specchia e che, una volta insoddisfatto di quello che vede, rompe lo specchio per la rabbia, raccomanda all'amico né più né meno di quello che gli raccomandava in *A San Giovanni, a Monte*: tutto quelo che avviene è volontà di Dio, che ci ha dato le cose di questa terra come se si trattasse di un prestito (e questo è un luogo comune del discorso cristiano, speculativo o oratorio che sia); perciò non si possono avere desideri contrari alla natura umana (e tali desideri sono, implicitamente, quelli indicati da Guittone nella lettera III), perché sarebbe un'accusa verso Dio:

> Come 'l fantin, ca ne lo speglio smira
> e vede a propietà la sua figura,

[382] Si riporta il verso secondo la soluzione di MENICHETTI 1965: 353 (di cui si veda pure l'apparato); MINETTI 1979: 209 rende «Da che'l contradio pur nel se‹h›ol dura».

sì gli abelisce, di presente gira,
parte per veder da sé rancura;
vole pigliare, per trarersi d'ira,
non val neiente a contastar paura;
prende lo speglio e frangelo per ira:
alora adoppia più danno e arsura.
E ciò divien, ché 'l concedette Dio,
e rendé tutte cose in temporale,
e noi da·lLui le prosediamo in fio.
Dunque chi vole contro ad animale
che fu ed è e fia, como di rio
sarà blasamato, rimprocciandol male.

Non solo, ancora una volta, Monte si ritrova isolato nelle sue convinzioni a dispetto di un fronte opposto compatto, ma è possibile, come ancora segnala Storey tra le altre cose, che l'attacco di Chiaro al sodale abbia delle implicite allusioni, poiché l'immagine prelevata da *Aissi m'ave cum a l'enfan petit* precede, nella fonte provenzale, quella di Narciso che si specchia nelle acque fino a morirne, innamorato di se stesso. Apparentabile a Narciso è infatti Monte, perché mentre Chiaro, Finfo, Guittone, oppongono alle sue idee autorità esterne che ne sostengono le dichiarazioni, lui resta ostinatamente bloccato nell'autorità della propria esperienza. Così

> it is precisely in the octave's tacit development of the legend of Narcissus [di *Come 'l fantin*] which conveys Chiaro's condemnation of Monte's self-absorbing lament. The closed egocentric cycle of his own esperience and his faith only in hiself ties Monte, as Chiaro then impersonally points out in his sestet, too much to this earthly life.
> (STOREY 1987: 156)

Della quarta, così come della prima tenzone, si parlerà nello spazio dedicato a Maestro Rinuccino, per motivi che poi risulteranno evidenti. Conta piuttosto che ai fini della ricostruzione biografica non consente, al pari delle altre, di ricavare notizie utili se non come testimonianza per dinamiche di tradizione del resto attestate dalla corrispondenza tra Monte e Terino (§ 3.1), poiché Chiaro risulta essere stato scelto da Monte Andrea come mediatore verso un terzo personaggio, anche lui poeta. Il suo compito – *l'ambasciata* – era, pare, dove chiedere a quest'innominato qualcosa della sua produzione poetica, che però gli viene preclusa. Costui si rifiuta infatti di dischiudergli il suo *ricore*, perché apparentemente ha paura che Monte lo superi in abilità poetica.

In coda va almeno ricordata la possibilità che Chiaro, nella sua tenzone di argomento amoroso con Pacino di Ser Filippo Angiulieri, dai risvolti (davanzatiani) ancora

fortemente teologici,[383] possa riferirsi, nel sonetto d'esordio, alla canzone di Monte, *Ahi, Deo merzé, che fia di me, Amore* (V 278), utilizzata come *auctoritas* da sottoporre a giudizio: «ma uso è al savio che spande semenza / nel folle, perch'avegna argomentoso; / ed io com'altri sono a differenza, / udendo dire all'om, quand'è amoroso: / "Ahi Deo, d'amor, merzé ag‹g›e pietate!"; / de le sue pene ciascun si richiama, / ac‹c›ertando che Dio l'amore sia» (*L'alta discrezïone e la valenza* 5-11).[384] Ma questo dovrà rientrare più che altro nella storia della fortuna immediata di Monte, se anche Guido Orlandi ne fa oggetto di burla in *Nel libro de l[o] Re di cui si favola*.

Sarebbe piaciuto, alla fine di questo lungo *excursus* poter dire qualcosa di certo sull'identificazione del Davanzati. Purtroppo, allo stato attuale delle cose, non si è ancora svelata – se è possibile farlo – la vera identità del rimatore di V, che chiude il canzoniere insieme al sodale presentandosi però, come destino onomastico vuole, quale polo luminoso e positivo nella sua impalcatura ideologica complessiva, rispetto al disincantato, materialista e rassegnato Monte. Di certo, però, meno originale. L'opposizione di pensiero costantemente registrata tra i due, infatti, allinea Chiaro alla maggior parte dei poeti a lui contemporanei e isola nella sua eccezionalità l'altro.

Si sarebbe tentati, nel complesso, di accettare la tesi identificativa di Debenedetti, non tanto e non solo per suggestione cronologica: se Chiaro Davanzati poeta è veramente il commerciante di cotone di cui si parla nei documenti allegati dallo studioso lo si potrebbe allineare, per caratteristiche, ai profili di diversi rimatori attestati da V e persino la sua appartenenza all'Ordine dei Cavalieri di Orsanmichele risulterebbe consona alla religiosità bonaria che emerge a tratti dal suo canzoniere. Per avere un responso certo si dovrà perciò attendere l'escussione, possibilmente autoptica, degli altri documenti su cui ancora aleggia il peso dell'ambiguità.

1.3.2. Schiatta di Messer Albizo Pallavillani

Il poeta è noto alla storia della letteratura unicamente per essere stato un corrispondente di Monte ed è tra i tanti rimatori tràditi dal solo V. Dalla rubrica anteposta a V 779 apprendiamo straordinariamente il nome completo del rimatore ('Schiatta di meser Albizo Pallavillani'), ricordato come iniziatore dell'altra, lunga tenzone con Monte

[383] Ne fornisce una lettura ALIBERTI 1990.
[384] Oltre all'*incipit*, praticamente parafrasato, pare qui riecheggiarsi anche il tecnicismo che Monte utilizza ai vv. 9-13 di *Ahi, Deo merzé* «Di te medesimo, Amor, mi richiamo / ca sed io bene amo / e sforzo in ciò tutta mïa possanza, / vagliami in pietanza / ch'io non prendo difesa!».

contenuta nel fasc. XXII, cc. 143r-145v (V 646-669). Qui compare generalmente con una rubrica meno estesa, priva del cognome: 'Ischiatta di meser Albizo', o costituita dal solo nome: 'Schiatta medesimo' (una volta 'Ischiata': ma vedi § 2.2.3.2). Questa corrispondenza è una polemica letteraria dai toni accesi che però non permette di detrarre alcun indizio significativo ai fini di una ricostruzione biografica. La deduzione di altri elementi dalla tenzone V 778-780 dipenderà invece dalla lettura che diamo dell'insieme, e sarà valida solo se accettiamo che le affermazioni di ghibellinisimo di una delle due voci in campo rifletta il credo reale di Schiatta (posto che Monte è di certo filocarlista).

Proprio di uno Schiatta di messer Albizzo Pallavillani ghibellino di Firenze completamente sovrapponibile al nostro rimatore alcuni documenti serbano memoria. Il suo nome si ritrova innanzitutto nei provvedimenti del '67-'68 poi confluiti nel *Libro del Chiodo*, fonte già rievocata a proposito di Monte Andrea de' Medici. Qui, «Sclata filius domini Albiççi Palavillani de populo Sancti Petri in Gattolino»[385] è l'ultimo della lista dei banditi, ribelli al re e al comune, per il Sesto d'Oltrarno 'de populo santa Felicitatis'. Non si sa, invece, da dove Torraca ricavasse la notizia che Schiatta, insieme a Pietro Asino degli Uberti,[386] accorresse a Siena alla vigilia della battaglia di Montaperti, a sostegno dei ghibellini.[387]

L'esilio e l'appartenenza al partito ghibellino risultano confermate da un altro documento, che ci informa sul ruolo tutt'altro che secondario che Schiatta dovette ricoprire per la sua parte, se il 27 maggio del 1278, 'D(o)m(in)i Sclatta d(o)m(in)i Albiçi', insieme a 'Zeppus q(uondam) d(o)m(in)i Stoldi de Castigl*i*uni' riveste l'importantissima carica di Capitano della Parte dei ghibellini fiorentini esiliati, allora d'istanza a Forlì, quartier generale dell'*universitas gibellinorum*.[388] Proprio Forlì l'anno precedente era stata coinvolta da tentativi di conquista da parte dei guelfi fiorentini, dei geremei bolognesi e dai ribelli forlivesi fuoriusciti, guidati da Paganino Orgogliosi e Guglielmo degli Ordelaffi:

---

385 PINCELLI 2006: 362.

386 Del fratello di Farinata, uccisore di Cece Buondelmonti (*Cronica* L VII, cap. 85) V conserva, nel fasc. XXV, l'unico testo che gli è attribuito dalla trazione, *Per un camin pensando gia d'Amore* [*PSS* 50.4].

387 TORRACA 1902: 157. Interpreta erronemanete le parole di Torraca STOREY 1982: «Torraca […] believes Schiatta to have been killed in battle in 1962».

388 Informa del documento DAVIDSOHN 1896-1908 IV: 231-233; segnato ASF, *Diplomatico*, Normali, Riformagioni, Atti pubblici, 27 maggio 1278, è disponibile in versione digitale sul sito: http://www.archiviodistato.firenze.it/pergasfi/, e ciò varrà per tutte le volte che si farà riferimento a un documento tratto da qusto fondo. I ghibellini a Forlì «avevano costituito un proprio ordinamento a capo del quale avevano posto due capitani generali. Uno sembra che fosse scelto tra i nobili del contado, l'altro tra quelli di città, ed erano il cavaliere Sinibaldo di Caselvecchio e Giudino di Chianni del Popolo di Santo Stefano al Ponte Vecchio: accanto a loro era un Consiglio generale del partito» (DAVIDSOHN 1956-1968 III: 197).

tentativi che di fatto si rivelarono fallimentari e contribuirono all'inasprimento delle opposizioni interne al partito guelfo che governava Firenze.[389] Ma intorno al maggio del 1278 Forlì è anche al centro di importanti trattative diplomatiche. Gli economicamente stremati ghibellini, infatti, non vedono di cattivo occhio i tentativi di pacificazione che Niccolò III, continuando il lavoro del suo predecessore, cerca di mettere in pratica per la città di Firenze. Devono tuttavia convincerlo a modificare quelle parti del concordato del 1273 troppo onerose per loro. Schiatta si vede attivamente coinvolto in quest'operazione, poiché il documento in cui compare è l'atto di procura a Gualterone de Soldaneri[390] e a Bonzolino Bonzoli[391] dell'ambasceria presso il Papa, a cui inoltrare le richieste della parte per un'eventuale conciliazione.[392] Il 31 maggio del 1278, dopo solo due giorni, Niccolo III otterrà l'emanazione di un atto ufficiale attraverso cui la Contea di Romagna, che già nel 1275 aveva giurato fedeltà al nuovo imperatore, passava insieme a Bologna allo Stato Pontificio.[393]

Per quanto riguarda l'analisi prospografica non si sono reperite altre notizie di Zeppo, ma va sottolineato che un nutrito gruppo di Castiglioni è annoverato tra i banditi ghibellini da Firenze nel 1268 provenienti 'de Sextu porta Domus' e 'de populo Sancti Micchaelis Berteldi'. Qui li unici registrati come figli di uno Stoldus sono un 'Donçellus' e un 'Geffus'.[394] La visione diretta del documento citato da Davidsohn smentisce qualsiasi errore di trascrizione o di lettura. Non è completamente da escludere, però, che il 'Geffus' del *Libro del Chiodo* sia lo stesso 'Zeppus' del Consiglio della parte ghibellina, considerando da un lato che un documento originariamente scritto in romagnolo spiegherebbe in parte questa forma, [395] e dall'altro che anche il nome del Bonzoli è scritto erroneamente nel documento del 1278. [396] Uno «Stoldum Donçelli de Castillionem», probabilmente lo stesso Donçellus di Stoldo che appare nella lista dei banditi del 1268, fa inoltre da garante per la parte ghibellina negli atti di pace del cardinal Latino, proprio dove appare anche

[389] DAVIDSOHN 1956-1968 III: 179-182. Non sarà senza importanza notare che anche un esponente dei Tosinghi, Baschiera, aveva partecipato alla funesta impresa, peraltro abbandonandola senza neppure combattere (Ivi: 189).
[390] Nome che si rinviene nel *Libro del Chiodo* (PINCELLI 2006: 344).
[391] Che sarà ambasciatore per la parte Ghibellina anche in relazione ai patti relativi alla pace del cardinal Latino (CANACCINI 2009: 264).
[392] I ghibellini «giocando sui noti propositi antiangioini del pontefice […]», cioè Niccolò III, dovevano sollecitarlo «a far rispettare la pace del defunto Gregorio X» (SANFILIPPO 1980: 2 e relative note).
[393] Il primo accordo tra Rodolfo d'Asburgo e Gregorio X risale infatti al 20 ottobre del 1275. Per questi fatti si veda DAVIDSOHN 1956-1968 III: 194-195.
[394] Cito da PINCELLI 2006: 377 «Donçellus et Geffus] fratres, filii Stoldi de Castillione».
[395] Basterebbe il chiaro passaggio, per un orecchio settentrionale, dall'affricata postalveolare sonora all'affricata alveolare sonora (per il fenomeno si veda almeno ROHLFS 1966-1969 I: § 156).
[396] Trascrivo direttamente dal documento, sciogliendo i *titula*: 'Bonçolinu(m) d(e) ma(n)çiol(is)'.

Schiatta,[397] a segnalare da un lato la continuità e l'impegno personale di questi personaggi per la loro fazione, dall'altra il reinserimento – che nel caso del Pallavillani non fu momentaneo – nella gestione della cosa pubblica fiorentina.

Nel 1284, infatti, Schiatta risulta tra i membri eletti nel consiglio del Podestà – in particolare il consiglio dei 90 – di nuovo per il sesto d'Oltrarno: l'aveva già fatto presente la Werder, restando però inascoltata.[398] Questo documento è del resto relativamente importante se, sempre per il sesto d'Oltrarno, ricorda tra i membri del consiglio generale 'D(ominus) Lambertuccius de Frescobaldis' e 'Pacinus Filippi Angiollerij': il primo corrispondente almeno di Monte (§ 1.3.7), e l'altro di molti dei poeti contenuti da V, unico manoscritto che conserva anche le sue poesie. Sempre nella lista del consiglio generale del 1284 si contano poi Ser Brunetto Latini, Dino Compagni e Guido Cavalcanti.

1.3.3. Puccio Bellondi

Il nome di 'Pucio Belondi' campeggia all'inizio di V f. 159r, perché è lui l'iniziatore della tenzone di argomento politico con Monte Andrea (§ 1.1.2.3). Al di là di questa interlocuzione il codice fiorentino non torna a nominarlo, né lo fa alcuno degli altri due manoscritti duecenteschi della lirica delle origini. È dal cinquecentesco Mc[1] (Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, It. IX 191) che invece abbiamo notizia di un altro componimento di Puccio, *Così com' ne l'oscura alluma il raggio*, conservato nel f. 62v del codice e attribuito, semplicemente, 'a Puccio'. Il sonetto risponde a *Saper voria da voi nobile e saggio*, missivo di argomento amoroso di un non meglio specificato Dante – potrà essere il Maianese o l'Alighieri[399] – 'a Puccio di Bellundi', il quale inaugura una delle sparute tenzoni dilemmatiche in lingua di sì costruite sulla scorta del genere provenzale del *joc-partit* ad esserci pervenute.[400] L'identificazione del Puccio di *Così com' nell'oscuro* con quello del Vaticano parrebbe arbitraria visto che non appare alcun cognome nella rubrica del marciano, se non fosse che, proprio alla pagina seguente, Mc[1] assegna erroneamente a Puccio il sonetto dell'Alighieri *Volgete gli occhi a veder chi mi tira,* tornando ad apporre una rubrica più specifica: c. 63r 'Puccio di Bellundi'.[401] Qui e in V[5] (Città del Vaticano,

[397] LORI SANFILIPPO 1980: 225; è il documento del 18 gennaio.
[398] WERDER 1918: 260 Il documento è edito da DEL LUNGO 1879-1887 I/2: VIII-XII. Il nome del rimatore, 'Schiatta D. Albizi' non è preceduto però dal *dominus*.
[399] «Che si tratti del Maiansese non è tanto argomento la deficiente qualità delle fatture […] quanto almeno uno stilema assai probativo che lega il sonetto a Puccio con la restante produzione del Maianese» (BETTARINI 1969: 209).
[400] Si veda GIUNTA 2002a: 231-254.
[401] Secondo BARBI 1915 (ma prima il Monaci): 13 n. 1 è possibile che ci siano stati degli errori attributivi in rubrica, spiegabili se *Volgete gli occhi* è di Dante, ma diretto a Puccio e se *Cui virtù move* è il responsivo di

Biblioteca Apostolica Vaticana, Vaticano Lat. 5225) il sonetto è seguito da *Cui virtù move mai non s'affatica* (c. 63r 'Puccio'), per Barbi possibile responsivo al sonetto dantesco che lo precede nei due codici in questione.[402] L'attribuzione a Puccio dell'adespota V 291 *Come per dilettanza* [*PSS* 49.21] si deve invece al Castelvetro, ma non è generalmente condivisa.[403]

L'identificazione di Puccio non è in sé molto facile perché l'ipocoristico, che può essere derivato tanto da Filippo quanto da Iacopo, è uno dei più diffusi nella Firenze dell'epoca. A partire dai dati a disposizione, e soprattutto muovendosi tra i varî Bellondi, la critica ha ristretto il campo dei papabili ai due nomi di Iacopo di Odarrigo Bellondi e di Puccio di Aldovrandesco Bellondi, su cui, in ultimo, si è posato il favore degli studiosi. Vale la pena riprendere però l'ultima biografia dedicata all'autore,[404] perché alcuni elementi meritano un'ulteriore delucidazione.

Il primo dei due pretendenti, 'D(ominus) Iacopus Odarrigi Bellondi' si ritrova in uno dei molti documenti che registrano la pace tra Firenze e Pisa il 7 ottobre del 1256 in qualità di consigliere fiorentino.[405] Non suscita particolare meraviglia la presenza, in quest'atto, di Guglielmo Beroardi 'not(arius) Sindicus Communis Florentie', presenza costante nei documenti ufficiali prodotti in questo torno di tempo per via dell'importante incarico ricoperto.[406] Sempre in qualità di garante "D(ominus) Iacobus Oderighi Bellondi' appare in un documento del 15 gennaio del 1260 (st. fior.) quando, nel periodo della podestaria fiorentina di Guido Novello, risulta tra i ratificatori per il comune fiorentino nell'alleanza stipulata con Siena.[407] È altamente probabile, inoltre, che in questo Bellondi vada identificato il 'Dominus Iacobus Oderrici' che è ancora consigliere e quindi di nuovo ratificatore dell'allenanza in funzione antipisana stipulata tra Firenze, Lucca e Genova il 10 novembre del 1251; nel gruppo è presente anche Bellincione Alighieri, nonno del famoso poeta.[408]

Puccio al testo dell'Alighieri (perciò le rubriche scambiate sarebbero state, rispettivamente, '[*Dante a*] *Puccio di Bellundi*' e '*Puccio* [*a Dante*]'). Per Contini *Volgete gli occhi*, senza dubbio dell'Alighieri, suppone quanto al tema la presenza di un pubblico di amici, che avrebbe potuto accogliere anche Puccio qualora il sonetto fosse stato veramente a lui diretto. In questo caso il filologo pensa addirittura alla «zona del tirocinio guittoniano» di Dante come momento della sua produzione (CONTINI 1939: 47).
Per la questione attributiva vedi in ultimo DE ROBERTIS[1] 2002 II**: 941-42 e III: 337-339.

[402] Ivi III: 796.

[403] Vedi il cappello al componimento in *PSS* III: 793-94.

[404] RAGNI 1965, dove sono ricordati i due atti del 1256 e del 1260.

[405] SAN LUIGI 1770-1789 IX: 40.

[406] SAN LUIGI 1770-1789 IX: 38: la notizia ricordata è ricordata anche da Marco Berisso nella nota introduttiva di *PSS* III: 280.

[407] Ivi: 35. Il doc. è in ASS, *Diplomatic*o, Riformagioni, 1260-1261, 11 gennaio.

[408] SANTINI[2] 1952: 24-28.

Non direttamente politiche, invece, le testimonianze che riguardano l'altro candidato, Puccio di Aldovrandesco Bellondi, cittadino fiorentino registrato, con o senza il padre, in una serie di documenti bolognesi. Il primo in ordine temporale è la matricola della Società dei Toschi, dove entra, accompagnato da Aldovrandesco, il 10 di settembre del 1262:

> .Mcclxii. indictione quinta, die decimo intrante septembre:
> Dom. Aldebrandiscus Bellondi. Dom Iacobus eius filius.
> Ego Iacobius condam Aldovrandini feratoris[409] imperiali auctoritate et nunc dicte societatis notarius, predictos dominos Aldobrandiscum et Iacobum posui et scripsi, presentibus dominis Bacco et Bonaventura ministralibus societatis.[410]

Va precisato che Aldrovrandesco faceva parte della Società già dall'anno precedente, come risulta dalla stessa matricola, da dove però il suo nome viene cassato, dichiaratamente per evitare ripetizioni con questa seconda menzione.[411] Il profilo mercantesco dei Bellondi, in qualche modo ipotizzabile sulla base di questa testimonianza, viene poi confermato da quella che è la fonte principale per i nostri personaggi in suolo bolognese, ovvero i Memoriali.

La prima attestazione, che risale al 16 marzo 1266 riguarda un manipolo di documenti (esattamente 4) che riguardano i debiti di un tale Ricco del fu Fitroso del Cambio da Firenze e sono scritti senza soluzione di continuità tra il f. 17r e il 18v del memoriale di Iacobino del fu Aldebrandino Feratini, cioè lo stesso notaio che aggiunge i due Bellondi alla matricola dei Toschi nel 1962; si riferiscono ad atti giuridici tra loro conseguenti, svolti tutti nello stesso giorno.[412] Ciò è forse irrilevante per la ricostruzione storica, ma porta con sé la conseguenza schiettamente filologica per cui si dovrà ricorreggere la trascrizione del Gaudenzi nel punto indicato alla nota 183. Il primo documento in cui compare Iacopo *vocato* Puccio è un atto di quietanza ancora inedito nella sua completezza, di cui fornisco gli estremi:[413]

> D*ominus* Ricus adultus fili‹*us*› q*uondam* Cambij Fitrosi d*e* Flor*entia*, cu*m* auct*oritatem* d*omini* Jacobi vocati Pucij, filii dom*ini* Aldrevrandeschi Bellondi fuit c*on*fess*us* habuiss*e* a d*omino* Riccho et Bartholo fra*tribus* filiis et h*ere*dibus q*uondam* Jacobi olim tutoris dicti Ricchi donatibus *et* c*on*signatibus pro se *et* ips*is* […] no*min*e […] ad ip*su*m q*uondam* Jacobum ei tutorem v*el* ad ip*sum* d*omini* Riccum[414] *et* Bartholum […]. Ex instr*umento*

[409] Ma sarà 'Feratinis' (vedi *infra*).
[410] GAUDENZI 1889: 415. L'originale in ASBo, *Capitano del Popolo, Società di Popolo*. Armi, Busta 1.
[411] Ivi: 414.
[412] ASBo, *Ufficio dei Memoriali*, vol. 2, *Memoriale del notaio Iacobinus q(uondam) Aldebrandini Feratini*, c. 17v-18r.
[413] Regesto e parziale trascrizione in CHARTULARIUM V: 189 (doc. CCCCIV).
[414] Stavolta senza *h* nel documento.

> scripto manu d*omini* Michaelis Martini Françionis notarii, hodie fa*c*to in palatium com*unis* bon*oniensis*, prae*sentibu*s d*ominus* Francisco doctor legu*m*, Guilielmo Beroardo d*e* Flor*entia*, d*omini* Aldreuandesco Bellondi, Jacobo vocato Lapo filio Gualterotti et Gardolino not*ario* testib*us*, ut ipsi c*on*trah*entes* dix*erunt* et scribi feceru*n*t.

Una serie di cose saltano all'occhio da questo documento. La prima è di nuovo la presenza di Guglielmo Beroardi, all'epoca certamente in esilio, tra i testimoni di un documento che riguarda i Bellondi:[415] trattandosi di un atto privato, iniziano a porsi le basi per ipotizzare la realtà di una vicinanza personale tra i due rimatori, definitivamente sugellata da un nuovo rilievo – di cui si parlerà poco sotto – che vede ancora agire assieme Aldevrandesco Bellondi e Guglielmo Beroardi. L'altro nome interessante è ovviamente quello di Lapo di Gualterotti. Se il Gualterotti corrispondente di Monte, infatti, è veramente il figlio di Manetto – come qui si crede, diversamente dall'opinione invalsa – Iacopo, che appare nella lista dei banditi ghibellini del '68-'69, ne è strettissimo congiunto (zio o fratello: § 1.3.6). Si avrebbe perciò un'incofutabile prova – ma parzialmente indiretta – della vicinanza di almeno tre rimatori fiorentini esclusivamente trasmessi dal codice vaticano. Inoltre i creditori Ricco e Bartolo, figli di Iacopo, destinatari dell'atto di quietanza sui beni già gestiti dal padre, non sono con tutta evidenza i fratelli del Bellondi,[416] quanto piuttosto gli eredi del vecchio tutore (anche lui per angustia onomastica di nome Iacopo, come il Bellondi), come si apprende almeno dall'azione giurdica registrata immeditamente sotto.[417] Sarebbe stato suggestivo, inoltre, poter identificare il Ricco di Cambio citato nel documento con il 'Rucchus Cambi' che, insieme ad altri mercanti fiorentini, anch'essi «soci della compagnia di Cante della Scala»,[418] ribadisce la propria fedeltà alla Chiesa di Urbano IV, ripudiando Manfredi, nel documento vergato da Brunetto Latini ad Arras il 15 settembre del 1263,[419] ma a questo ostano ragioni di cronologia, ragioni di onomastica (quel Ricco di Cambio essendo de' Mozzi) e ragioni di opportunità (poiché, anche se *adultus*, questo ricco di Cambio nel 1266 ha ancora un tutore). Non si può neppure dire se il *Franciscus doctor legum* sia da identificare in Francesco

[415] Tangenza ricordata in *PSS* III: 280 e in RAGNI 1970.
[416] Così invece RAGNI 1970.
[417] ASBo, *Ufficio dei Memoriali*, 6. *Memoriale di Gerardinus quondamDondidei*, c. 66r. «D*ominus* Riccus p*rae*dictus q*uond*am Jacobi Bardi p*ro* se et *** *et* **** f*ratem* s*uorum* fecit Ricco filio q*uondam* Cambij finem de o*mnia* ea q*uod* ei pat*er* […] *et* o*mnia* aliq*uas* expensas facta […]».
[418] CELLA 2003b: 373.
[419] Il doc. è edito e studiato Ivi: 371-384.

d'Accursio, figlio del famoso giurista e fratello di quell'Accursino che nel 1269 fa da testimone a un atto insieme a Monteandrea (§ 1.2.3.1 c)

Il secondo documento risale al 31 marzo del 1268: qui, «Jacobo vocato Puço, filio domini Aldrevandischi Bellondi de Florentia» si trova a riscuotere un debito abbastanza cospicuo – cinquecento e cinque lire di bolognini – a nome di «Rogerio Rubeo de Florentia, filius domini Bellinzonis Uberti de Adimariis», che aveva prestato la somma a tale Gerardo Iacobini insieme a «Bonacurxio Bellinçonis et cum domino Bernardo Gruzolli de Florentia».[420] Quest'atto non solo ci permette di afferire senza difficoltà che il ruolo di prestatore di Puccio (e dei Bellondi) è tutt'altro che un'ipotesi ma, come ha di recente sottolienato Piciocco,[421] ci permette anche di stabilire *per chi* conducesse affari, ovvero a che gruppi di potere fiorentini fosse legato: quello, cioè, dell'«oltracotata schiatta che s'indraca / dietro a chi fugge, e a chi mostra 'l dente / o ver la borsa, come agnel si placa» (*Par.* XV 115-117).

Lo studioso ha infatti prelevato dai Memoriali un ulteriore documento riguardante Puccio, risalente al 21 luglio 1274. Ancora una volta 'dominus Putio Aldrevandischi Bellondi' risulta procuratore e di Forese di Bonaccorso di Bellincione – ormai, per lo studioso, identificabile nell'Adimari – e di Rosso della Tosa: per conto loro deve riscuotere dei crediti in relazione a prestiti concessi a cittadini bolognesi. Come viene evidenziato dallo studio, Rosso e Forese, che Puccio rappresenta, sono personaggi accomunati dall'essere stati grandi esiliati nel periodo del regime ghibellino fiorentino e soprattutto dall'aver ricoperto, per periodi che arrivano fino agli anni '89-'90 del Duecento, incarichi potestarili in varie città dell'Italia centrosettentrionale. Notevole anche che uno dei debitori dei due, Uberto de' Pavanesi, sia il padre di quel Federico de' Pavanesi registrato con Monte nella Venticinquina di qualche mese addietro. Notevole inoltre l'evidenza che anche gli atti in cui è coinvolto il padre di Puccio, Aldovrandesco, lo rilevano affiliato all'attività economica degli Adimari e dei Tosinghi.[422]

Di nuovo la riscossione di un debito, ammontante esattamente a «quinquagin(n)ta tres lib(rarum) bon(oninorum)», è il motivo per cui «Jacobo q(ui) vocatur Puço filio d(omini) Aldrova(ran)dischi Bellondi de Flor(entia)» appare in un altro atto del 22 maggio 1268.[423] Non ho preso visione diretta degli ultimi due documenti relativi a Puccio citati da

[420] ASBo, *Ufficio dei Memoriali,* 6. Memoriale di Gerardinus q(uondam) Dondidei, c. 66r.
[421] Ci si riferisce all'intervento di Piciocco già segnalato al § 1.1.2.3.
[422] Per i riferimenti al documento si rimanderà alla prossima pubblicazione dell'intervento di Piciocco, da cui provengono le osservazioni ad esso relative, riassunte nel capoverso seguente.
[423] ASBo, *Ufficio dei Memoriali*, 6. Memoriale di Gerardinus q(uondam) Dondidei, c. 108v.

Ragni, relativi allo stesso anno: dal primo risulta coinvolto nel commercio di libri insieme al padre, dal secondo che è stato in società col «fiorentino Neri Perone e il cittadino mantovano Nicolò Rodalischi».[424]

Un terzo ordine di documenti su Puccio Bellondi ha, infine, provenienza fiorentina e rimonta agli anni che seguono la pace del cardinal Latino. In questi reperti, inclusivi degli atti relativi alla pace, il suo nome, che appare spesso nelle Consulte della Repubblica, è privato del patronimico, ciò che non renderebbe inappellabile l'identificazione col Puccio attestato a Bologna. Senonché, anche in questo caso, l'incrocio delle informazioni porta a un risultato positivo, del resto già postulato da Ragni.

Nel 1269 Accurro, un altro figlio di Aldevrandresco, s'iscrive alla società dei Toschi; undici anni dopo suo figlio Bandecco si ritroverà tra i firmatari della pace del cardinal Latino, insieme a un Ranieri e a un Puccio Bellondi. I tre sono tutti residenti a Porta Duomo: è probabile che Ranieri e Puccio siano entrambi zii di Bandecco.[425] La parentela, e quindi l'identificazione già proposta, è perciò stabilita in maniera definitiva, e mette un sugello anche sulla coincidenza del Puccio Bellondi dei documenti bolognesi col Puccio Bellondi degli atti fiorentini.

Di queste ultime menzioni importa ritenere solo notizie utili a perfezionare il suo profilo. Dall'*instrumentum* del 7 novembre del 1278 che registra l'accordo tra il comune Fiorentino e i Padri Umiliati circa i confini che il convento di Ognissanti dovrà rispettare,[426] ricaviamo che il rientro nella città natale lo rivide attivamente coinvolto negli affari fiorentini ancor prima della stipula ufficiale del trattato stesso.[427] Questo coinvolgimento non si arrestò negli anni seguenti, visto che i suoi interventi in consulta, dove compare sempre come 'Puccio Bellondi', coprono gli anni 1284-1285 e poi, dopo una breve interruzione, l'intervallo 1289-1291.[428]

---

424 RAGNI 1970.

425 Si veda LORI-SANFILIPPO 1980: 244: «Bandechus Actorri Bellondi [...], Rainerius et Paccius Bellondi»; ma per quanto riguarda il nostro poeta l'editrice sarà incappata in una lettura errata (Paccius anziché Puccius), come accerta il confronto con SAN LUIGI 1770-1789 IX: 84, che li riporta in altro modo: «Bandecchus Accorri Bellandi (*al. Bellondi*) [...], Rainerus (et) Puccius Bellondi». Lo stesso giorno, il 20 febbraio, anche Brunetto Latini, sempre per il sesto di Porta Duomo, presta il suo giuramento (LORI-SANFILIPPO 1980: 245). Raniero figlio di Odarrigo Bellondi risultava presente a Bologna il 14 giugno del 1252, quando si faceva, insieme ad altri, testimone del rinnovamento di un patto tra Alberto Mandello di Milano (già podestà fiorentino l'anno precedente) e il Comune di Firenze (SANTINI² 1952: 34): segno che gli interessi dei Bellondi a Bologna erano già ben avviati in quella data.

426 SAN LUIGI 1770-1789 IX: 35 (come 'Puccius Bellondi').

427 Tra i molti nomi degli stipulanti per la parte comunale si registra anche quello di colui che diventerà il suocero di Dante, ovvero Manetto Donati (PIATTOLI 1970).

428 RAGNI 1970 e GHERARDI 1896-1898 I: 152, 328, 340, 359 e II: 8, 14, 25, 68, 93.

In definitiva, se la conclusione a cui si è pervenuti coincide con quella del Ragni, non coincide però il ragionamento di base. Per sostenere che il personaggio delle consulte sia il rimatore, lo studioso si avvale soprattutto della matricola del 1262: poiché anche Montandrea (che per Ragni è senz'altro il rimatore) si trova nello stesso documento solo qualche anno prima, poiché i due sono in sicura corrispondenza e poiché entrambi risultano residenti a porta Stiera, l'ipotesi diventa quasi certezza. Del resto, per quanto il nome della matricola non sia con sicurezza attribuibile al Monte rimatore, è invece quasi certo che quest'ultimo avesse a che fare con gli ambienti della mercatura fiorentino-bolognese: diverse relazioni incrociate tra Monte, Puccio e cittadini bolognesi di primo piano – emblematico il caso dei Pavanesi – getta anche una luce diversa sull'ambigua iscrizione alla matricola di 'Monte', di cui si è parlato all'inizio della nostra disamina (§ 1.2.1).

Ma uno sguardo all'ascendenza, piuttosto che alla discendenza, avrebbe del resto facilitato le cose. Il padre di Puccio, infatti, è per l'appunto Aldrovrandesco figlio di Odarrigo Bellondi, così come Oderigo/Odarrigo è il padre del primo dei due Iacopo di cui ci è data notizia.[429] Ciò rende altissima la probabilità che Iacopo di Odarrigo possa essere il fratello di Aldrovrandesco – le omonimie in famiglia erano quasi la norma in quei tempi – e perciò zio di Puccio. Che i due non fossero la stessa persona e che Iacopo di Odarrigo dovesse essere più anziano, lo dimostra infine un terzo documento finora non segnalato dagli studiosi che risale al 12 giugno 1246 e che è un atto di contestazione di un'eredità, dove con queste parole è introdotto il personaggio: «et addito consilio sapientium, scilicet domini Torrisciani et Iacobi Oderighi[430] Bellondi, deique nomine invocato, talem sententiam ego Bernardinus iudex subcessor...».[431] Se a quell'altezza era convocato per un consulto Iacopo di Odarrigo Bellondi avrà avuto il tempo di affermarsi professionalmente.

Come già detto, però, è estremamente indicativa l'annotazione che appare in molti documenti felsinei a proposito del fatto che Iacopo di Aldrovrandesco Bellondi era chiamato e riconosciuto da tutti come Puccio, e lo è ancor di più il fatto che in alcune registrazioni compaia addirittura con questo solo nome. Tale rilievo potrebbe forse bastare a giustificare la sua menzione nei documenti fiorentini più tardi esclusivamente

[429] Di questo Odarrigo sappiamo che fu tra i firmatari di una pace tra Bologna e Firenze del 1215 (RAGNI 1970).
[430] Ma 'Oderigi' nell'originale.
[431] Il documento si legge in SANTINI² 1895: 327-328.

attraverso l'ipocoristico, il medesimo che, esclusivo, ritroviamo poi nei manoscritti di poesia: segno che in questo modo, senza equivoco, era unanimemente conosciuto a Firenze, sia che si trattasse di riportare un suo intervento in consiglio sia che si trattasse di leggere un suo componimento (qualcosa di simile si verifica per Ser Cione Baglioni: § 1.3.5).

Su Aldovrandesco di Odarrigo Bellondi, al centro di un significativo giro d'affari tra Firenze e Bologna nella seconda metà del Duecento, vale la pena spendere qualche parola in più. Innanzitutto, come si è già detto, risulta registrato insieme al figlio nella Società dei Toschi fin dal 1261 quando, con ogni probabilità, si trova fuori dalla propria città a seguito della presa di potere dei ghibellini; si tratta di un'inferenza per cui non ci sono prove dirette, ma che è altamente probabile alla luce del trattamento che subirono i fiorentini precipuamente coinvolti nel regime di primo popolo tra il 1260 e il 1266. Dell'attivismo di Aldovrandesco Bellondi in quel periodo abbiamo diverse testimonianze. Nell'agosto 1261 – questo lo fa notare Piciocco[432] – il notaio Guglielmo Beroardi roga a Lucca, sede dei guelfi fuoriusciti almeno fino all'agosto del 1265, il testamento di Tegghiaio di Aldobrando degli Adimari, condottiero del'esercito degli intrinseci nella battaglia di Montaperti, ma personaggio di rilievo già negli anni immediatmente precedenti: basti pensare che fu lui, nel 1256, a imporre la pace interna nella turbolenta Arezzo.[433] Aldovrandesco Bellondi viene nominato come uno dei quattro tutori laici del figlio di Tegghiaio ed eredita inoltre mille libre di fiorini piccoli.[434] È lui, si esplicita, a possedere il libro dei conti di Tegghiaio ed è a lui, pertanto, che bisognerà accordare piena fiducia nel caso di vertenze o questioni relative all'eredità, che si fanno complicate per via delle diverse spettanze che toccano a ciascun familiare di cui Tegghiaio ha investito il capitale in prestiti usurari. Sono molti i motivi che inducono a pensare che il rapporto di tipo economico stabilito così tra il figlio di Odarrigo e l'Adimari sia stato molto profondo e che addirittura l'eredità lasciatagli da Tegghiaio sia una sorta di liquidazione per «la cessazione di un rapporto d'affari»,[435] qui camuffata come dono. Considerando, infine, la

[432] Ma sul testamento di Tegghiaio, e in particolare sul suo dichiarato ruolo di usuraio, vedi i rimandi di CARPI 2004: 301-302 (e quindi DAVIDSOHN 1896-1908 IV: 363, 372), che pur non si era accorto della presenza del Bellondi nell'atto.
[433] Va almeno precisato che, per quanto guelfo, Tegghiaio non era tra i più favorevoli alla battaglia, perché credeva che l'esercito fiorentino non avrebbe avuto risorse sufficienti a contrastare il nemico (*Cronica* L VI, cap. 77).
[434] Che nel 1261 dovevano essere versate in rate di diverse entità e in determinate condizioni, mentre l'anno successivo se ne ufficiliazza la concessione immediata senza alcuna condizione. Si occupa dei due documenti GIGLI 1988 (l'edizione del testamento è alle pp. 424-27).
[435] Ivi: 420.

partigianeria guelfa tanto dei testimoni citati nel testamento di Tegghiaio, quanto del notaio chiamato a rogarlo, non sembra illegittimo concludere che «anche se non sappiamo niente delle tendenze di Aldovrandesco di Odarrigo, i rapporti con Tegghiaio possono fornirci da soli la certezza di una sua adesione alla fede guelfa».[436] Questo documento è infine importante perché, fa notare Piciocco, nel codicillo del 1262 tra i tutori appare il mercante Gherardo Tedaldini Guidalotti, venditore di panni di certo spessore e in altra occasione socio d'affari di Pallamidesse Bellindote e di Carino Ghiberti, entrambi rimatori custoditi nel canzoniere vaticano (sul primo § 1.3.9).

Il padre di Puccio risulta inserito nel mondo del prestito bolognese, in effetti, almeno fin dal 1231 – ovvero trent'anni prima la sua iscrizione alla Società dei Toschi – quando, insieme a un altro concittadino dedito notoriamente alla stessa attività, «presta dei soldi a due mercanti fiorentini, uno dei quali abitava a Bologna».[437] La restituzione doveva avvenire in lire pisane, così come in lire pisane era il lauto prestito concesso nel 1251 (ben 150 lire pisane) al Cardinale di Volterra dai tre fratelli *cives florentini* Accurso, Ranieri – probabilmente quello che abbiamo visto tra i firmatari della pace del cardinal Latino, che perciò intorno al 1280 doveva essere già abbastanza avanti con l'età – e Aldobrandesco Bellondi. L'atto viene stipulato «apud Bocamstaldum in comitate Bononiensis».[438] Nel 1254 Aldobrandesco è uno dei membri del Consiglio del Comune di Firenze, come risulta dagli atti di ratifica, due giorni dopo, di una pace stipulata tra la città, Prato e Lucca il 1 di febbraio.[439] Il 27 aprile dello stesso anno figura tra i rappresentanti del comune fiorentino in un trattato di pace e allenza con Bologna[440] e infine, il 18 dicembre, è tra i testimoni dell'atto che registra la vendita al Comune di Firenze, da parte di Ranieri Piccolino del fu Iacopo degli Uberti, del castello di Pulciano, con tanto di *dominium, proprietatem e iurisditionem* territoriale ad esso connessi.[441] Durante gli anni sessanta, infine, il padre del poeta appare in diversi atti da cui risulta praticasse nel commercio dei libri legali, così come il figlio. È questo il periodo in cui anche Guido

436 Ivi: 422.
437 Ivi: 417. L'atto in ASF *Diplomatico* Santa Maria degli Angeli, 11 maggio 1231. I due debitori sono 'Bonaiu(n)ta Tusscus' e 'Conpagnus d(omini) Petri de flor(entia)'.
438 DAVIDSOHN 1896-1908 III: 10-11. In attesa di prendere visione diretta del documento (Archivio Arcivescovile di Volterra, Sec. XIII, dic 5 no. 18) segnalo che la forma del nome del padre di Puccio è qui 'Ildebrandeschus'.
439 SANTINI² 1952: 47 (la forma in cui si trova è 'Aldobrandeschus [senza *h* nel ms.] Bellondi'.
440 Ivi: 364. Vi compare come 'Aldebrandisco qd. Oderici Bellundi'.
441 Il doc. Ivi: 86-91; il nome di 'Aldovrandescho f. qd. Oderrigi Bellondi' a p. 90.

Guinizzelli è impegnato nella stessa attività lucrativa, del resto non a pannaggio specifico degli *scholares*.[442]

In sintesi, possiamo dire che quella dei Bellondi è una famiglia dalle tradizioni ben salde, probabilmente arricchita intorno alla metà del Duecento grazie a un'intensa attività lucrativa legata quasi in esclusiva ad ambienti guelfi fiorentini (ciò che ha valso verosmilmente l'esilio ai personaggi qui ricordati, tra cui Puccio), ma precocemente attecchita in suolo bolognese: lo dimostrano sia le attestazioni relative ad Aldovrandesco, sia la testimonianza di Raniero di Odarrigo all'atto siglato a Bologna nel 1252. Oltre agli affari tra Firenze e Bologna, la partecipazione dei Bellondi alle cavallate ne fa socialmente dei *milites* – ma non pare dei *milites* di antica schiatta –, una posizione confermata anche dal fatto che Puccio, da alcune consulte, risulta incaricato degli estimi.

Non sappiamo se la scomparsa di Puccio dalle consulte significhi che dopo il 1291 sia venuto a mancare. Sembra sicuro, però, che la famiglia Bellondi, non completamente assimilabile alla classe magnatizia tradizionale, riuscisse a inserirsi agevolmente nel governo di secondo popolo, tradizionalmente fatto iniziare con la pace del cardinal Latino. Neppure gli ordinamenti di giustizia dovettero fermare quest'ascesa se il Bandecco presente con Puccio agli atti relativi alla pace del 1280 fa parte de consiglio dei Cento per il semestre ottobre 1295-maggio 1296, sempre per il sesto di Porta Duomo.[443]

Infine, i documenti bolognesi che riguardano il rimatore Puccio di Bellondi confermano una volta di più che un guelfo fiorentino, nella seconda metà del Duecento, poteva tranquillamente risiedere a Bologna indipendentemente da qualsivoglia esilio, poiché l'arco cronologico coperto dalla documentazione felsinea (1262-1274) almeno nel limite più basso sfora decisamente l'intervallo temporale in cui la fazione ghibellina aveva preso in mano le redini della città del giglio. Bastino, insomma, i motivi legati alla comprovata attività economica.

1.3.4. Ser Beroardo notaio o ser Guglielmo Beroardi?

'Ser Beroardo notaio' è la rubrica che accompagna V 884 *D'accorgimento prode siete e saggio*, uno dei varî responsivi al sonetto di Monte sulla profezia del Merlino. L'asciuttezza della rubrica è tale da non permettere di fare alcuna illazione, a parte l'evidenza della professione. Dall'interpretazione del sonetto si può solo arguire che la posizione di

[442] ROSSI 2002: 15-6 (appendice documentaria alle pp. 18-20) e ANTONELLI[1] 2002: 60-61.
[443] La lista è pubblicata da DIACCIATI 2008: 234-36.

Beroardo è nettamente anticarlista nello specifico del discorso ma, come ormai si sarà capito, non ne possiamo derivare un certo e totale ghibellinismo.[444]

Cade perciò da subito uno dei motivi addotti dai critici per avversare l'identificazione tra 'Ser Beroardo' e il ben più noto Guglielmo Beroardi, di cui per certo è dimostrata la familiarità con Puccio e Pallamidesse (e forse con Cione Baglioni?), corrispondenti di Monte Andrea. Alcuni studiosi, infatti, hanno voluto ascrivere *D'accorgimento prode* a Guglielmo, attribuendo l'errore in rubrica a V, il quale, d'altra parte, mostra qalche deroga al discretto rigore applicato nella compilazione dei fascicoli immediatamente precedenti proprio nel fasc. XXV, dove è scritta la tenzone.

Tra gli avversari di Guglielmo, invece, si contano almeno Davidsohn e Folena, i quali propendevano per un 'Bonovardius Ruggerinus notarius', creduto ghibellino e attestato – almeno fino a questo momento – dal 1242 al 1267.[445]

Se su Gugliemo Beroardi notaio siamo ben informati, su Bonovardo di Ruggerino notaio possiamo intanto fare alcune puntualizzazioni, suscettibili in futuro di ulteriore verifica: 1) Oltre ai due atti stilati nell'aprile del 1267, già diversamente citati, Bonovardo di Ruggerino firma rogiti almeno fino al 1284.[446] Poiché le attestazioni si addensano durante il governo guelfo istauratosi proprio dopo Benevento, ne possiamo dedurre che non abbiamo di fronte un ghibellino convinto (l'aveva già supposto Ragni, basandosi però, pericolosamente, sulle sole attestazioni relative agli anni '40); 2) il padre di Bonovardo è Ruggerino, così come il padre di Guglielmo è Ruggerino di Guido Beroardi.[447] Si potrebbero ricercare eventuali parentele tra i due individui, posto che difficilmente Bonovardo di Ruggerino e Guglielmo di Ruggerino Berovardi sono varianti di uno stesso nome, come dimostrano i due diversi *signa tabellionis* dei notai; 3) Se Guglielmo Beroardi risulta morto il 9 giugno di un anno tra il 1280 e il 1282, Bonovardo

444 Lo sosteneva già RAGNI 1967.

445 Per non appesantire il discorso si rimanda semplicemente alla buona sintesi di RAGNI 1967 e a *PSS* III: 280 (Berisso).

446 Bonovardo di Ruggerino roga (e non attante) dell'atto del 3 aprile 1267, giuramento di fedeltà a Carlo d'Angiò ad uso dei ghibellini che vogliono rientrare a Firenze e liberarsi dal bando (il documento è citato da RAGNI 1967; la collocazione moderna, non citata in bibliografia, è ASF, *Diplomatico*, Normali, Targiotti, *ad datam*; se ne veda l'edizione di SAN LUIGI 1770-1789 VIII: 215-217); FOLENA 2002: 187, ancora credendolo su basi nulle ghibellino, ricorda invece un atto del 28 aprile 1268. Si aggiungano qui gli altri rogiti: ASF, *Diplomatico*, Normali, Patrimonio Ecclesiastico, 31 luglio 1269 (firma: 'Bonovardus d(omini) Ruggerini'); ASF, *Diplomatico*, Normali, Firenze, S. Caterina de' Covi (Commenda), 21 aprile 1270 (firma: 'Bonovardo o(lim) Ruggerini'); ASF, *Diplomatico*, Firenze, Santissima Annunziata, 30 aprile 1273. L'ultimo atto rogato da 'Bonovardus o(lim) Ruggerini norarius' è datato il 27 maggio 1284 (Guglielmo Beroardi era a quella data già morto) ed è segnato ASF, *Diplomatico*, Normali, Santissima Annunziata, *ad datam*. Erroneamente il *Diplomatico* on-line legge la sottoscrizione come se fosse di 'Buonconsiglio del fu Ruggerino': si tratta di probabile svista, come dimostra e la lettera del documento e il *signum tabellionis*, solidale in tutti i documenti segnalati.

447 SAN LUIGI 1770-1789 VIII: 219.

di Ruggerino è ancora vivo nel 1284, come risulta dal rogito più recente ritrovato al momento; 4) L'assenza del nome di Bonovardo di Ruggerino in una qualsiasi delle fonti più importanti per l'epoca, come il *Libro di Montaperti*, il *Libro del Chiodo* o gli atti relativi alla pace del cardinal Latino, rende per il momento impossibile dire di più.

In conclusione: spingerebbero ad identificare 'sSer Beroardo' notaio, autore di *D'accorgimento prode siete e saggio* e perciò corrispondente di Monte, con Guglielmo Beroardi innanzitutto la sua comprovata fama poetica e poi l'attestabile relazione con alcuni dei rimatori qui citati. Ma si tratta, in entrambi i casi, di argomenti debolissimi. È invece più rilevante il fattore-rubrica, ma solo se si ammette che quello registrato nel fasc. IX come 'Ser Guilglielmo Beroardi' diventi per una qualche ragione, nel fasc. XXV, 'Ser Beroardo notaio'. Basta intanto l'esistenza di un notaio di nome Bonovardo di Ruggerino, la cui attività è riposta entro limiti cronolgicamente ragionevoli per rientrare nella generazione '60-'80, a porre in dubbio ogni sicurezza.

1.3.5. Ser Cione notaio ovvero ser Uguiccione di Ballione[448]

'Ser Cione' è autore di una decina di sonetti (V 515-524) che occupano il fasc. XX di V: una zona del codice che, come vedremo più avanti, è dedicata ai sonetti sciolti – o meglio, a quelli che come tali dovettero arrivare tra le mani di chi allestì il codice, poiché sonetti evidentemente rivolti a un destinatario reale ma privi di responsivo sono talvolta inframmezzati tra le liriche monologiche contenute nella seconda parte del manoscritto[449] – di autori fiorentini. L'unica eccezione a tale regola 'geografica' è costituita da due sonetti di Ser Bonagiunta da Lucca trascritti alla fine di c. 127v (V 494 e V 495).[450] I sonetti di Ser Cione, che occupano la c. 130r-v, precedono la prima serie di sonetti di Monte Andrea (V

[448] Il profilo biografico di Cione di Baglioni qui stilato, ad eccezione di leggere modificazioni dovute ad esigenze di contesto, è in corso di pubblicazione per il numero monografico di «Studi e testi italiani», 2016/2, vertente su *La lirica in Italia dalle origini al Rinascimento* e curato da Marco Grimaldi e Lorenzo Geri.

[449] Solo nella sequenza di Cione appaiono almeno due versi a un destinatario: V 516, *Molto s'avene a chi à in potestate*, dove viene richiesto un consiglio d'amore a un ignoto interlocutore e V 518, *A te, piacente camarlingo Conte*. Il fenomeno torna a verificarsi anche nel fasc. XXI, dove V 593 *Pallamidesse, amico, ogni vertù* e V 594 *Ch'intende intenda ciò che in carta impetro* sono trascritti tra i sonetti sciolti del Davanzati, pur essendo evidentemente testi di corrispondenza (ma altri casi dà il *corpus* di Chiaro). La questione ci interesserà da vicino quando tratteremo la sequenza dei sonetti sulla donna angelicata di Monte (V 606-620, § 3.2).

[450] Due sonetti che si richiamano esplicitamente, come la serie montiana appena ricordata, al modello di *Angelica figura e comprobata*: si leggano a proposito almeno i due 'cappelli' ai testi nell'ultima edizione in MENICHETTI 2012: 215-222.

527-544), da cui li separa un sonetto di Orlanduccio Orafo (V 525) e uno di Bartolino Palmieri (V 526).[451]

Nei fascicoli dedicati alle tenzoni il rimatore appare quasi sempre come «sSer Cione notaio». Gli scambi in cui è coinvolto ser Cione sollevano una serie di questioni interpretative, a cominciare dalla prima registrata, la tenzone in cui a Ser Cione V attribuisce un sonetto in voce di donna: proprio per la sua particolarità l'affronteremo nel particolare (§ 3.4). Nello stesso fascicolo, il XXII, 'Ser Cione notaio' riappare perché coinvolto nella tenzone di argomento amoroso con Francesco da Camerino (V 695-697, c. 148r). Nel fasc. seguente (XXIII) si registra lo scambio tra 'Ser Cione notaio' e Chiaro Davanzati, la cui coesione non è impeccabile.[452] Nessuno di questi luoghi poetici, interessantissimi per altre questioni critiche che sollevano, è però significativo ai nostri immediati fini: non saranno perciò presi in considerazione nel particolare.

Altro discorso vale invece per quei sonetti, presenti nel fasc. XXV di V, in cui 'sSer Cione notaio' è alle prese col tema politico: da un lato è sicuro autore di *Venut'è boce di lontan paese* (V 863), dall'altro gli viene attribuita dagli ultimi editori una delle due voci riconoscibili (ovviamente la non carlista) nel sonetto dialogato che lo segue nel codice, *I baron' de la Magna àn fatto impero* (V 864), attribuito da V al solo Monte. Come si vedrà nel dettaglio, le dichiarazioni del primo sonetto sono ideologicamente neutre e perciò non utili per stabilire eventuali parteggiamenti di Ser Cione. Allo stesso modo, in un'analisi rigorosa, non può essere annesso *I baron' de la Magna* poiché l'attribuzione di una delle due voci in campo al notaio fiorentino dipende solamente da una congettura (§ 3.7).

'sSer Cione notaio' è infine uno dei risponditori all'enigmatico sonetto montiano sulla profezia del Merlino: *A quel signor, cui dài tal nominanza* (V 883) è l'unico testo apertamente anticarlista del poeta, almeno nello specifico del discorso portato avanti dalla tenzone.

Questo è il rimatore di cui i sonetti trasmessi da V «rivelano una tecnica poetica tutt'altro che eccelsa».[453] Fondatamente respinta per la sua improbabilità l'identificazione con un Cione poeta perugino altrimenti attestato,[454] la tradizione offre un caso di parziale – o meglio, complementare – omonimia in quel «ser Cione Ballione» che risponde, insieme ad altri, a un sonetto aperto di Dante da Maiano. Il mediocre *Credo [che] nullo saggio a visïone*

[451] Si sta attendendo all'edizione complessiva del *corpus* di Cione, secondo l'annuncio di BERARDI 2014: 10 n. 3.
[452] Si veda il cappello alla tenzone in MENICHETTI 1965: 360-364.
[453] BERARDI 2014: 10.
[454] PAGANO 1981: 676-677.

cerca di risolvere l'enigma *somnii* esposto in *Provedi, saggio, ad esta visïone*, contenuto, come tutte le rime del maianese e dei suoi corrispondenti, in Giunt. Indiziario, ma non per questo probante, è il coinvolgimento anche in questo caso di Chiaro Davanzati, sicuro corrispondente di Ser Cione in V e come lui risponditore al sonetto di Monte sulla *prophetia Merlini* (§ 1.2.2.5).

Per quanto espressa con la massima cautela, l'ipotesi di Debenedetti secondo cui il ser Cione di V e il Cione Baglione della Giunt possano essere lo stesso poeta risulta ben argomentata nel saggio dello scorso secolo, la cui finalità prima, come ben noto, è dimostrare la bontà delle fonti a disposizione dei collettori della stampa. Questo Cione di Ballione, poeta di V e di Giunt, si sarebbe dovuto inoltre identificare con un 'ser Cione Ballionis de Florentia' attestato in diversi documenti conservati all'Archivio di Stato di Firenze, tutti databili tra il 1280 e il 1310 (dopo, cioè, lo spartiacque storico costituito dalla pace del cardinal Latino Malabranca).[455]

Debenedetti basava la sua ipotesi su due osservazioni: la prima è che l'essenzialità della rubrica di V poteva essere collegata a una certa notorietà del rimatore che perciò dovette essere, all'epoca, «un cittadino di qualche autorità».[456] Poiché quello dei documenti è personaggio molto attivo nei contesti pubblici tale fama risulterebbe comprovata. Certo, si potrebbe insinuare che la semplicità della rubrica di V non significhi di necessità che il poeta godesse di una sostanziosa fama cittadina: la sua facile riconoscibilità avrebbe potuto anche essere limitata al circuito dei confezionatori e primi lettori della raccolta[457], ciò che non obbligherebbe a pensare che Ser Cione notaio fosse un fiorentino dall'alto profilo sociale. Ma per questo basti il suo ruolo di notaio e, poiché l'identificazione è confermata, il ruolo pubblico ricoperto.

La seconda osservazione è che nessun contemporaneo, dai documenti, pare potergli contendere il nome. Punto di vista legittimo, ma che ha anche i suoi controesempi, se proprio sui due paladini di V pesa la totale incertezza biografica: estrema

---

[455] DEBENEDETTI 1912: 30-33. Solo qualche anno prima il medesimo autore affermava l'impossibilità di «identificare con sicurezza questo rimatore trovandosi ad un tempo un Ser Cione Ubertini Squarciasacchi […], un ser Cione Baldovini […] e un Ser Cione f. Bonajuti Galgani […] ecc… ecc..» (DEBENEDETTI 1907: 39). Le stesse perplessità sull'identificazione esprimeva WERDER 1918: 159.

[456] DEBENEDETTI 1912: 31.

[457] Non che le due cose si contraddicano reciprocamente, beninteso. Infatti BERARDI 2014: 10 n. 1 allinea senza difficoltà all'osservazione di Debenedetti l'impressione che «l'omissione del cognome Baglioni [*sicl.* in V] sia dovuta appunto a una sorta di 'familiarità'» e che addirittura la causa della cospicua presenza di Cione nel codice con componimenti di non proprio eccelsa fattura possano dipendere da «l'appartenenza a questo ambiente socio-culturale e l'amicizia con Monte». Sulla questione delle rubriche vedi, più avanti § 2.3.3.4, così come anche sulla selettività, non certo tendente all'esclusività, del collettore del codice.

ambiguità per Chiaro, silenzio dal versante fiorentino per Monte Andrea.[458] La tesi, nel complesso, è però ottimamente argomentata e si è protratta fino ad oggi pur «in assenza di dati certi»[459]. Dati certi che, come vedremo, sono adesso comparsi.

Se con le sue rubriche V si limita a fornire un mero ipocoristico, peraltro non dei meno diffusi, e un'indicazione professionale che colloca attivamente il rimatore nella compagine sociale del suo tempo – quel 'notaio' tutt'altro che confortante in un panorama dove la figura è culturalmente e politicamente inflazionata – una notizia in più sul rimatore la dà Chiaro Davanzati quando in *I' vo senza portare a chi mi porta* chiude il *devinhal* su una richiesta nominale: «ser Uguic‹c›ion, vedete s'egli è pena» (v. 14). Non abbiamo ragioni per credere che Chiaro, qui, non sia sincero: ne concludiamo perciò che Cione dovette essere diminutivo di Uguccione, escludendo altre possibilità (come, mettiamo, 'Bellincione' o altri).[460]

I documenti apportati da Debenedetti hanno però due caratteristiche fondamentali: la prima, è che ricoprono gli anni 1280-1310; la seconda, è la forma del nome, che è sempre 'ser Cione Ballioni' o 'sSer Cione Baglioni' e mai nella forma intera Uguiccione, che abbiamo derivato dalle parole del Davanzati: a rigore i documenti sono perciò attribuibili con sicurezza almeno al poeta della Giuntina.

La prima fonte di cui si avvale lo studioso è una fonte edita: come si apprende dalle *Consulte* curate da Gherardi alla fine del XIX secolo, *sSer Cione Ballioni* risulta attivo nei consigli fiorentini tra l'8 febbraio del 1280 e il 10 aprile del 1293. Debenedetti riporta in nota tutti i luoghi segnalati da Gherardi nell'*Indice generale analitico delle materie* sotto la voce *BALLIONIS, BAGLIONIS, BAIONUS, ser Cione o ser Zonus notaro.*[461] Andando a

---

458 Tipo di dimostrazione 'per sottrazione' che verrà utilizzata in ben altri e noti casi, se è una delle ragioni per cui il *Fiore*, volgarizzamento in italiano del *Roman de la Rose*, anonimo nel ms. che lo trasmette (*Montpellier*, Bibliothèque Interuniversitaire, Section Médicine, H 438) viene dato a Dante Alighieri. Poiché la voce narrante del poemetto si autonomina Durante, di cui Dante è ipocoristico, si è sostenuto (tra le altre varie 'prove') che l'autocitazione equivale a una dichiarazione di autorialità, come nel passo corrispondente del testo tradotto. Parte della critica ha concluso perciò che l'unico poeta di nome Dante o Durante che in quell'epoca avrebbe potuto scrivere il poemetto è per l'appunto l'Alighieri. Stesso procedimento dimostrativo – a dimostrarne la reversibilità e perciò stesso l'affidabilità – è utilizzato da chi invece sostiene l'attribuzione del *Fiore* a Dante da Maiano (in ultimo STOPPELLI 2012). Come tutte le questioni relative al *Fiore* nel dopo-Contini anche questa ha avuto uno sviluppo sterminato, le cui tappe si possono ripercorrere nella sintesi di FORMISANO 2012: XXVIII-XXIX e LIV-LVII. Solo un appunto, di passaggio: se enumerassimo i soli fiorentini di nome 'Durante' che si alternano nei documenti bolognesi o fiorentini dell'epoca – alcuni sono personaggi che rivelano legami con la Francia – ci accorgeremmo che forse è troppo spericolato scartare a priori l'ipotesi che il silenzio delle testimonianze sia tale solo per noi.

459 BERARDI 2014: 10 n. 1. Non aggiunge niente di nuovo PAGANO 1981.

460 Caso analogo di appello al destinatario con precisazione onomastica si ha in uno dei sonetti di Ser Manno a Paolo Zoppo: «Messer Paulo di Bologna nato / e di Castel chiamato tra le genti» (*Poi lo comune del gente suona* 9-10: si veda § 1.3.17). Sulla diffusione e l'origine del nome 'Cione' si veda BRATTÖ 1953: 112-113.

461 DEBENEDETTI 1912: 32 n. 1. Il riferimento originario è a GHERARDI 1896-1898 II: 690a.

guardare più da vicino, però, risulta che se non c'è alcun problema nell'identificare il personaggio delle sedute del consiglio che si svolgono tra il 20 maggio e il 17 giugno del 1290 e poi in quelle del 27 febbraio e del 10 aprile del 1293,[462] lo stesso non si può dire per quelle del 1280, che afferiscono ai procedimenti da attuare per la realizzazione della pacificazione promossa dal legato pontificio Latino Malabranca.

Il 19 gennaio del 1279 (st. fior.) Cardinale de' Tornaquinci, nella seduta del Consiglio seguita alla manifestazione pubblica del giorno precedente in Santa Maria Novella propone al consiglio, tra le altre rettifiche, che siano raccolti tutti i documenti relativi alle trattative. I notai incaricati della raccolta «copiam sententie et instrumentorum sindicatuum omnium factorum occasione dicte pacis, tam Guelforum *quam Ghibellinorum*»,[463] sono *ser Bindus Venanzius* e *ser Zonus Balduyni*. La patina linguistica settentrionale in cui appare il nome – *Zonus* sta infatti per Cione – è giustificabile perché a rogare gli atti è l'emiliano Bonsignore di messer Guezzo da Modena, «notaio delle Riformagioni ininterrottamente per trentaquattro anni, dal 1280 al 1314».[464] Oscillazioni nella resa onomastica si riscontrano perciò in tutti gli atti editi da Gherardi e sono giustificabili linguisticamente con l'origine del menante; tale incidenza è tutt'altro che insignificante, se il Gherardi poteva notare che, nel corso del tempo, lo scrittore «come via via s'abitua alla lingua e ortografia toscana comincia a scrivere correttamente Cione, Geri, Garluffi […]».[465] Il curatore delle *Consulte* dichiara perciò di mantenere l'alternanza onomastica che riscontra nei documenti, senza apporre modifiche sostanziali. Risulta, però, che il notaio coinvolto insieme al rinomato uomo politico e rimatore Guglielmo Beroardi nella raccolta dei documenti non è il Cione di cui qui ci occupiamo, ma un Ser Cione Baldovini anch'egli notaio. Fin qui niente di strano, anche se vediamo sfumare la ghiotta possibilità di attestare un contatto diretto tra due poeti – il Beroardi e, come vedremo, il Baglioni – conservati congiuntamente nel canzoniere vaticano, in una trattativa politicamente rilevante che registra in qualità di attori diversi altri rimatori attestati dal codice fiorentino.

Il vero problema lo pone invece il documento, datato 24 febbraio 1280 (1279 st. fior.), che registra un'altra seduta del consiglio generale. Qui il nome appare nella forma *Zonus Baionus*: Gherardi decide perciò che stavolta non si tratta del Baldovini, che pure

[462] Ivi, I: 415, 425; II: 296, 299.
[463] Ivi, 4
[464] LORI SANFILIPPO 1980: 194.
[465] A. GHERARDI 1896-1898 I: XXVI.

gode di una voce a parte, distinta da quella del Baglioni, ma del Baglioni appunto. Tutto bene, se accettassimo che Ser Cione Baldovini notaio e Ser Cione Baglione notaio contemporaneamente fossero coinvolti nelle procedure affatto collegiali della pacificazione: il che, come ci insegna la prassi storica, può pure darsi. Ma a quanto apprendiamo, in una delle due menzioni fatte nel documento, la forma originaria del nome è *Balduyini*, solo successivamente corretta dall'editore in *Baionus*. Ed in effetti il 27 febbraio, a tre giorni di distanza, è il *Baionus* (cioè il Baglioni, per Gherardi) che ancora agisce nel consiglio. Il discorso si fa a questo punto complesso, sia perché richiederebbe un esame autoptico delle carte e una nuova analisi prosopografica di supporto, sia perché, in effetti, un Cione Baldovini era effettivamente esistente in quegli anni a Firenze. Basti intanto dire che almeno il manipolo di documenti relativi alla pace merita ulteriore revisione e che a questo proposito si sospende al momento il giudizio sul loro peso dimostrativo.

Nel 1288 «Ser Cione figliuolo che fu di Baglione» è tra i debitori annotati nel *Libro di Cione Pilastri e compagni* dove appare, con più fisiologica frequenza, anche Lambertuccio Frescobaldi.[466] In un'attestazione del 1294 Ser Cione risulta procuratore per il maestro Lotteringo del Cambio per una vertenza sollevata dal fratello Ugo e avente per oggetto una confessione di dote relativa alla madre Tedesca.[467] Ricordiamo che Puccio Bellondi e Guglielmo Beroardi sono anch'essi coinvolti in atti che riguardano vertenze tra i Cambi e i Bardi.

È edito invece per la prima volta dal Debenedetti l'atto del 5 febbraio 1297 (1296 st. fior.) in cui «ser Simonem Boncristiani et *ser Cionem Balglionem*»[468] agiscono come procuratori per conto di monna Tessa, decisa a rivendicare i propri diritti sull'eredità del marito morto, Coso Mancini, esponente di una di quelle famiglie in ascesa «che avevano la ventura di non annoverare tra i loro componenti alcun cavaliere, e che tuttavia per la ricchezza ed il credito divennero autorevoli» nel periodo tumultuoso che seguì l'istituzione degli Ordinamenti di giustizia di Giano della Bella e della sua successiva cacciata da Firenze.[469]

---

466 Citato da Debenedetti sempre come codice Ricasoli n. 38, oggi è probabilmente conservato in un fondo archivistico privato dell'Archivio di Stato di Firenze (cioè il complesso di fondi *Ricasoli Fridolfi Zanchini Marsuppini*). Per quello che ci riguarda si veda, oltre alle pagine sulla giuntina già citate, DEBENEDETTI 1907: 30-31.

467 SAN LUIGI 1770-1789 XV: 246-249 (la cit. a p. 247 «Ser Cione Ballionis Procurator dicti Ser Lotteringi»).

468 DEBENEDETTI 1912: 91 (l'edizione è alle pp. 91-22). L'originale si trova in ASF, *Diplomatico*, Normali, Santa Maria degli Angeli, 5 febbraio 1296.

469 DAVIDSOHN 1956-1968 III: 537-758 (la cit. a p. 746).

Sempre e solo come testimone, e mai come attante, Ser Cione Baglioni appare in un manipolo di atti sparsi tra la fine di dicembre del 1299 e l'inizio del 1300 (1299 st. fior.), che si riferiscono ad azioni giuridiche svolte sempre nella città fiorentina. Nient'affatto interessanti per il loro contenuto, presentano una prevedibile e leggerissima oscillazione nella resa onomastica, che va da «Cione ballionis notarius» (prevalente in assoluto) a «S(er) Cione ballionis de flor(entia)» (invero eccezionale nel complesso della documentazione); nell'ultimo atto del gruppo il figlio Pietro è testimone insieme al padre: «S(er) Cione Balionis et Petrus filius eius de popolo Sancti Petri Maioris»).[470] Cione compare come testimone anche in un atto di mundualdato del 12 dicembre 1300.[471] Dopo uno strano silenzio di circa dieci anni, «Ser Cionis Balionis notarius consuluit» ancora il 28 maggio 1310 nel consiglio generale e speciale del comune fiorentino.[472]

Una mirata ricerca sul fondo *Diplomatico* dell'Archivio di Stato di Firenze ha permesso adesso di rinvenire due documenti redatti dal notaio Ser Uguiccione di Baglioni (o Ballioni): questo ritrovamento mette insieme il dato inequivocabile prelevato dalle parole di Chiaro, la rubrica di V e la rubrica di Giunt, oltre a fornire allo stesso tempo due autografi del rimatore.[473]

Il primo – un atto privato di confessione di dote redatto a Firenze – porta la data del 31 ottobre 1255: il «notarius Uguiccione olim Ballioni de Florentia» trascrive il rogito originale dall'imbreviatura che aveva redatto il giudice e notaio Diomidiede, nel frattempo deceduto. L'atto e i suoi attanti non presentano alcun motivo di interesse. Più interessante è invece la data apposta al documento, che però non è sufficiente per spostare all'indietro l'intervallo in cui collocare l'attività di Ser Uguiccione Baglioni, a un'epoca in cui, ad esempio, Guglielmo Beroardi, Brunetto Latini e altri meno noti risultano già operanti. Le pergamene del *Diplomatico*, infatti, sono ordinate secondo la data dell'originale e non quella della copia, che Ser Uguiccione stila in un tempo successivo al 1255, sotto espressa richiesta: «Ego notarius Uguiccione olim Ballionis de Florentia predicta omnia rogata

[470] Citati da Debenedetti, se n'è presa diretta visione. Gli originali si leggono in Firenze, Archivio di Stato, *Notarile Antecosimiano*, 19164 (Protocollo di Simone di Dino da Petrignano): c. 84v (24 dicembre 1299); c. 85 v (1 febbraio 1299 [st. fior.]); 86r (8 febbraio 1299 [st. fior.]: qui l'indicazione onomastica insolita); 87v (8 marzo 1299 [st. fior.]); 87r (12 maggio 1300).
[471] Firenze, Archivio di Stato, *Notarile Antecosimiano*, 10398 (Protocollo di Grimaldo di Compagno), c. 10v.
[472] Firenze, Archivio di Stato, *Libri fabarum* 9, 49 v («Ser Cione Balionis not(arius) c(on)sul(uit) idem»).
[473] Questo perché il fondo *Diplomatico* contiene gli originali dei rogiti notarili. Ovviamente al netto dei problemi sollevati dall'autobiografia per i documenti medievali.

jmbreviata et in libra notata per olim Diemidiede iudice et notari hinc de commissione mihi facta ab eodem morte preventu scripsi et in publicam formam redegi».[474]

Se ne veda, sotto, l'escatocollo:

Fig. 1 Firenze, Archivio di Stato, *Diplomatico*, Normali, Fiesole, S. Domenico (Domenicani), 31 ottobre 1255

Non sappiamo, inoltre, quando fosse morto il notaio Diemidiede: l'ultimo atto rogato di sua mano conservato nel fondo *Diplomatico* risale al 1246,[475] una data che non aggiunge né toglie niente a qualsiasi ipotesi possiamo avanzare sulla cronologia relativa a Cione. Possibile inoltre che la copia dall'imbreviatura sia avvenuta dopo il 1260, poiché nella sottoscrizione il padre di Uguiccione risulta già morto. Il Debenedetti, invece, riscontrando nel *Libro di Montaperti* la presenza di «Ristorus del Ballione et Ballione eius frater», donanti un cavallo per l'esercito in armi,[476] aveva ipotizzato che questo Ballione fosse il padre del rimatore, di cui, a differenza di Chiaro, Pallamidesse o Finfo del Buono non c'è alcuna traccia nel *Libro* (segno che fosse ancora troppo giovane?): se così è siamo portati a credere che fino a quella data il padre di Ser Uguiccione fosse ancora in vita.

Che però ser Uguiccione notaio è il rimatore di V e Giunt lo dimostra, oltre alla professione e alla felice coincidenza onomastica con la *petitio* lirica di Chiaro, l'identica sottoscrizione e l'identico *signum tabellionis* che appaiono nel secondo rogito attribuibile al notaio-poeta, collocabile nell'intervallo cronologico tradizionalmente accettato per la sua attività, poiché datato 28 novembre 1285:

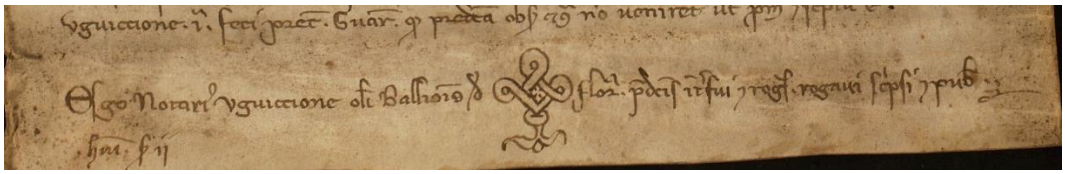

Fig. 2 Firenze, Archivio di Stato, *Diplomatico*, Normali, S. Marco (domenicani), 28 novembre 1285. 'Ego Notarius Uguiccione olim Ballionis de Florentia predictis interfui et rogatus rogavi, scripsi et pubblicavi'.

[474] Desidero qui ringraziare la dott.ssa Francesca Klein, vicedirettrice dell'Archivio di Stato di Firenze, per il gentile suggerimento.

[475] Firenze, Archivio di Stato, *Diplomatico*, Normali, S.ma Annunziata (serviti), settembre 1246. Con alta probabilità si tratta di quel «Diemidiede notarius» presente nel consiglio fiorentino che nel 1234 decise di affidare a frate Guglielmo dei minori la risoluzione dell'opposizione tra Firenze e Orvieto da un lato e Siena e Poggibonsi dall'altro (DIACCIATI 2008: 227-230, la cit. a p. 229).

[476] PAOLI 1881: 303. Un «Ciai filius Ristori Bagloni» è menzionato negli atti del febbraio 1280 relativi alla pace del cardinal Latino, tra i guelfi di Porta San Pancrazio (LORI SANFILIPPO 1980: 244).

Si tratta di un atto di vendita fatto da Lapo Rosso del fu Duccio degli Adimari ai fratelli Lapo di Giunta e Cione Albergantis – che agiscono per se e per conto dei fratelli Giano e Bencivenni – di tutti gli alberi e la legna presenti in un bosco di sua proprietà, locato a S. Maria di Ontignano, perché ne usufruiscano come vogliono per due anni. L'unico aspetto probabilmente rilevante del documento, oltre al coinvolgimento dell'Adimari, è la presenza all'atto, tra i testimoni – il cui nome non è agevolmente leggibile per lo stato della pergamena – di *Corri* (o Coppi?) de Bellondis, che potrebbe in qualche modo essere imparentato col rimatore Puccio Bellondi (§ 1.3.2).

In conclusione, nella consapevolezza che un quadro ancora più soddisfacente possa risultare da un'analisi che metta in relazione i vari riperti, si può dire che l'ormai identificato Uguiccione di Baglione notaio, conosciuto per lo più con l'ipocoristico Cione, è il rimatore attivo nella seconda metà del Duecento (tra il 1280, probabilmente, e il 1310), le cui poesie sono trasmesse da V e da Giunt. Registrato per lo più a Firenze, risiedeva nel sesto di S. Pier Maggiore, aveva un figlio adulto nel 1300 e doveva appartenere a una famiglia già socialmente rilevante negli anni '60 del XIII sec., se padre e zio contribuiscono all'esercito pronto per Montaperti con un cavallo. Il suo ghibellinismo, se proprio gli si vuole attribuire, è interamente affidato a un sonetto di corrispondenza di una tenzone politica i cui referenti non sono chiari e che, d'altra parte, col caso di Lambertuccio Frescobaldi dimostra ancora una volta che le convenienze monetarie del momento superano le più ferree dichiarazioni di parte (nel caso di Cione, peraltro, assenti).

1.3.6. Federico Gualterotti

'Federigo Gualterotti' è ricordato con questa rubrica nel Vaticano – e nel panorama della lirica italiana tutta – solo per aver composto *Chi di cercar segnor si saggia* (V 885), una delle molteplici risposte a *Se ci avesse alcun segnor* (V 882). Il sonetto, per via di tangenze prevalentemente formali – ma «formali e sostanziali» per Brunetti,[477] – è stato considerato l'unico del gruppo solidale con le affermazioni filocarliste di Monte, portando gli studiosi a escludere, nei già difficili tentativi d'identificazione, personaggi di comprovata fedeltà ghibellina. Il sonetto non legittima però una tale tassatività.

Se è difficile stabilire la posizione dell'autore a partire da un testo diversamente segmentabile nelle sue strutture di senso – pertanto ambiguo in maniera irreversibile – che, per i motivi già elencati, continuerebbe in ogni caso a nascondere i suoi referenti

[477] BRUNETTI 2003: 190, ultimo luogo in cui ci si è occupati esplicitamente di Federico.

specifici, anche la storia della famiglia cui appartenne il rimatore di V non è delle più piane. Infatti, prima della seconda metà del XIII sec., quando avviene il distacco, i Gualterotti «non sono altro che un ramo della casata dei Monaldi, nota nel corso del Duecento soprattutto per essere a capo di un'affermata compagnia mercantile in società con Siminetti e Dal Borgo».[478] I primi personaggi ad adottare un nome diverso sarebbero stati, secondo la ricostruzione più recente di Diacciati, Iacopo e Manetto di Gualterotto, che nel 1220 risultano aver già acquisito il grado di *milites* e che nei documenti a partire dalla seconda metà del Duecento compaiono con il titolo di *dominus*.

Quest'innalzamento sociale – i Monaldi sono famiglia di mercanti di comprovate relazioni con l'arte di Calimala, che acquisiscono cariche importanti durnate il governo di primo popolo, ma che rinnegano il proprio ghibellinismo già intorno al 1268 – ha potuto determinare una frattura tra i membri della famiglia. I Gualterotti, elevatisi socialmente, avrebbero abbandonato l'attività mercantile, mentre in campo politico si sarebbero mostrati fieramente ghibellini a fronte dell'atteggiamento filopopolare (e trasformista) dei Monaldi. Se la fede politica ha determinato ripetuti allontanamenti da Firenze ai Gualterotti, la posizione sociale acquisita nella città intorno agli anni centrali del secolo li ha fatti magnati: come tali, sono stati colpiti direttamente dagli ordinamenti antimagnatizi del 1282, del 1293 e del 1311. Sia di questi provvedimenti sia degli esilî di parte abbiamo prove documentarie;[479] niente, invece, dimostra l'ipotesi dell'abbandono dell'attività commerciale.

A proposito dell'affiliazione ghibellina va detto che un Federico Gualterotti appare, insieme a suoi familiari, nelle liste di banditi nel 1268-1269 per il sesto di Borgo dei Santi Apostoli, popolo dei Santi Apostoli: «Iacobus Gualterocti, Simon Gualterocti, Federigus filius Mainecti omnes Gualterocti».[480] Che questo figlio di Manetto sia potuto essere l'interlocutore montiano è quanto sostennero Monaci, Torraca e Zaccagnini.[481] Si oppose invece a questa identificazione Massèra, per il quale Federico di Manetto Gualterotti, «ghibellino moderato», sarebbe stato un non meglio specificato nipote (figlio del figlio? Figlio di un fratello?) del Federico Gualterotti rimatore.[482] Nessun approfondimento viene però annesso a sostegno della tesi, ancora seguita da Brunetti. Alla data del 7 luglio del 1272 Federico di Mainetto Gualterotti – nel documento come

[478] DIACCIATI 2011: 91.
[479] Ivi: 91-92 e, per i documenti, relative note.
[480] PINCELLI 2006: 344.
[481] TORRACA 1902: 226; ZACCAGNINI 1912: 142. MONACI-ARESE 1955: 307.
[482] MASSÈRA 1940²: 327.

'Federici d(omini) Manetti' – risulta ancora fuori Firenze e membro di una *societas* ghibellina.[483]

L'esclusione, come per molti dei ghibellini coinvolti nell'episodio di fuoriuscitismo degli anni '67-'68, si protrae almeno fino alla pace del cardinal Latino. Negli stessi atti di fideiussione della parte ghibellina, redatti tra il 7 e il 26 febbraio del 1280, Federico di Mainetto non è personalmente presente al giuramento, ma si fa rappresentare da Gualterone de' Soldanieri e Simone degli Abati, del resto procuratori di molti *estrinseci* effettivamente fuori città.[484]

Appare invece più solidale con la rubrica di V la quarta menzione di un omonimo, stavolta nei memoriali bolognesi. Alla fine di marzo del 1274 un Nicola dei Guglielmini restituisce a Bartolomeo Ammannati e ai suoi soci dodici lire di tornesi «quas Iacobus Gerardi de Florentia solvere debebat dicto domino Bartholomeo vel sociis pro Federico domini Gualterotti de Florentia in lundinis lagnini, pro quo Federico dictus dominus Nicholaus solvere promisit, si dictus Iacobus non solvisset».[485]

Due cose meritano la rilievo: la prima, che di Federico qui non si esplicita che sia figlio di Manetto, a differenza di quanto accade in tutti i documenti fiorentini; la presenza della particella *dominus* prima del cognome/patronimico, però, potrebbe porre a favore dell'identificazione, come già assicurava Zaccagnini. La seconda, è che dall'atto non si può dire se Federico si trovasse o meno a Bologna; solo, si può inferire che commericasse lana in Francia, dato il riferimento esplicito della sua partecipazione alla fiera di Lagny, nella Champagne.[486] Proprio questo particolare merita di essere meglio valutato: in quanto ghibellino almeno fino al 1280 se questo Federico Gualterotti è il figlio di Manetto dovremmo spiegarci perché potesse commericare nella terra di Carlo d'Angiò, che, come sappiamo, attuava delle politiche economiche molto diversificate a seconda dell'appartenenza politica. Ma anche in questo caso non è difficile capire che il problema è di superficie: basti considerare che i membri della compagnia Dal Borgo-Siminetti, a cui erano affiliati i Monaldi, nonostante la tradizionale appartenenza ghibellina sono tra le prime a giurare fedeltà al papa nel bienno 1263-1265, «magrado che anche pochi mesi

[483] ASF *Diplomatico*, Caprini, 7 luglio 1272 (doc. citato da Diacciati).
[484] L'atto si svolge il 12 febbraio 1280 (1279 st. fior.) a Firenze, di fronte al canonico di Volterra Guglielmo, al decano di Emona Simone e al notaio Alberto Viviani Cappellari: «dominus Gualterone de Soldaneris et Simon de Abbatibus, G**** Gerardi quondam domini Lamberteschi de Lambertis et *Federici quondam domini Maynecti Gualterocti de Gualteroctis*, prout constat de procuratione publice manu Donati Alberti notarii de Signa procuratorio nomine pro ipsis» (LORI SANFILIPPO 1980: 233).
[485] Il documento, che si trova in ASBo, *Ufficio dei Memoriali*, Memoriale 25 (notaio *Jacobus de Fulianis*), è trascritto da BRUNETTI 2003: 188-189.
[486] ZACCAGNINI 1912: 14.

prima intrattenessero stretti rapporti d'affari con il ghibellino cardinale Ottaviano degli Ubaldini».[487] Poiché però, a detta di Diacciati, i Gualterotti si separarono dai Monaldi, resta da vedere a chi fosse affiliato Federico.

È inotre incauto credere che quando Massèra pensasse a un Federico Gualterotti, lo credeva appartenente « a una famiglia Gualterotti, di parte guelfa, dimorante in un altro sesto della città di Firenze ovvero nel quartiere di Porta S. Maria»,[488] sia perché, come si è detto, Massèra parla di 'ghibellinismo moderato' del poeta, che in tutti casi, designato come nipote di Federico di Mainetto, appariente alla famiglia ghibellina nota di cui si è brevemente tracciata la storia; sia perché quando Villani nella sua *Cronica* vuole i Gualterotti del sesto di Borgo tra le famiglie che a Firenze si schierarono con la parte guelfa (*Cronica* L V cap. 13) pare incappare in una netta contraddizione rispetto a quanto ci dicono le fonti archivistiche duecentesche.[489] Semmai, una seconda famiglia di Gualterotti

> ebbe origine – assieme ai Larioni – dalla scelta politica di un ramo della consorteria feudale dei Bardi di Vernio, che si fece 'di popolo' nel 1393 per decisione di Lorenzo di Gualterotto di Filippo, desideroso di essere ammesso all'esercizio delle cariche pubbliche; questi G[ualterotti] si spensero nel 1678, con la morte di Francesco Maria di Bonaventura, dopo aver preso parte alla vita pubblica fiorentina, specie nei secoli XV e XVI.
> (D'ADDARIO 1970)

Se si eccettua il caso della *Cronica*, inoltre, si converrà facilmente che i Gualterotti citati nei fatti che riguardano l'arco di tempo qui preso in considerazione sono sempre i ghibellini di Borgo di Sant'Apostoli, che possedevano torri e castelli alla Legnaia, presso Firenze.[490] Sono sempre loro ad essere annoverati nell'elenco cacciagiudiano di *Par* XV – «Già eran Gualterotti e Importuni; / e ancor seria Borgo più quïeto, / se di novi vicin fosser digiuni» (vv. 133-135) – focalizzato sulla critica rievocazione di quel ceto dirigente fiorentino ormai eclissato negli ultimi due decenni del Duecento, una delle numerose famiglie che, agli occhi retrospettivi dell'Alighieri in esilio, «qualunque ne sia la sorte o lo schieramento, […] risultano storicamente sconfitte».[491]

In definitiva: l'unico personaggio, a quanto mi è dato sapere, che appartiene alla famiglia Gualterotti ed è attivo nel lasso di tempo qui considerato è Federico di Mainetto

---

[487] RAVEGGI 1978: 59 n. 7.
[488] BRUNETTI 2003: 189.
[489] Già lo notava DAVIDSOHN 1956-1968 VI: 773 n. 5.
[490] Vedi D'ADDARIO 1970.
[491] CARPI 2004: 184 (ma si vedano almeno, per un commento dell'elenco cacciaguidiano, le pp. 168-192).

Gualterotti, a cui pare legittimo attribuire tutti e tre i documenti sopra ricordati. Chi ha rifiutato quest'identificazione si è basato sul presunto guelfismo dell'unico sonetto attribuito al rimatore; sull'esistenza, a quanto pare più tarda, di un ramo guelfo e popolare dei Gualterotti a cui perciò sarebbe appartenuto (l'ipotesi si rendeva necessaria una volta accettato il guelfismo di Federico come assodato); sull'esistenza non provata di un Federico Gualterotti nipote, a cui si dovrebbe attribuire solo la menzione dei memoriali.

Considerato, inoltre, che Iacopo e Manetto Gualterotti sono i primi a staccarsi dai Monaldi per dare avvio al loro specifico lignaggio, si sarebbe ancora una volta propensi a ritornare all'ipotesi tradizionale. L'indagine prosopografica sui due documenti sopra ricordati, quello fiorentino e quelli bolognesi, potrebbe gettare ulteriore luce sulla ricostruzione.

Va aggiunto un altro particolare. Iacopo e Manetto avevano adottato uno stile di vita cavalleresco, poiché nel 1222, come ci dice Diacciati, hanno preso a tutti gli effetti il cingolo.Questo *status* sociale è pressoche sempre riconosciuto in tutti i documenti che abbiamo visto, ad eccezione della lista dei proscritti del '68-'69, che pottrebbe peccare di tendenziosità. Ebbene, anche V, nell'asciutta rubrica che precede *Chi di cercare signore si saggia* omette qualsiasi titolo a fianco al nome del rimatore, non conosciuto né come Ser né come Messere: titolo, quest'ultimo, che nella stessa carta verrà invece attribuito a Lambertuccio Frescobaldi o, più avanti – a segnalare che il collettore non pare fare distizioni di schieramento – a Piero Asino degli Uberti. Poiché tanto nel fasc XXV quanto nei fascicoli precedenti i titoli vengono applicati con rigoroso criterio ai nomi dei rimatori – si pensi solo a Guido Guinizzelli, che è 'Messere' nel fasc. VI come nel fasc. XIX – resta da spiegarsi il perché di quest'omissione, del resto non isolata al caso di Federico (nel fasc. XX accade lo stesso a Guido Orlandi, ad esempio). Si dovrà ricorrere ancora all'ipotesi della vicinanza con l'antologizzatore?

1.3.7. Lambertuccio Frescobaldi

Non ha dato particolari problemi di identificazione il protagonista, insieme a Monte Andrea, del botta e risposta in cui declina quella che inizialmente sembra una semplice e corale reazione a un sonetto enigmatico di argomento politico. Sebbene l'abilità tecnica espressa in quei sonetti lasci presagire una pratica poetica probabilmente non occasionale, le tracce pervenuteci di quest'eventuale attività sono scomparse, poiché nient'altro, di Lambertuccio, ci è pervenuto. La forma intera del nome del poeta ci è data dalla rubrica che accompagna il primo sonetto di sua paternità, V 887: 'Messer

Lambertuccio Frescobaldi' diventa poi semplicemente e sistematicamente 'Messer Lambertuccio' (V 889, V 891, V 893, V 895, V 897). Qualcuno crede che lui sia il bersaglio del sonetto di Rustico Filippi *Messer Bertuccio, a dritto uom vi cagiona*.[492]

In quanto esponente di una delle più importanti famiglie di mercanti-banchieri della seconda metà del Duecento fiorentino – ma anche, per noi, di rimatori, quali i figli Dino e Giovanni e il nipote Matteo di Dino – la figura di Lambertuccio Frescobaldi risulta abbastanza definita.[493] Per questa ragione, a differenza di quanto è stato fatto per rimatori sconosciuti o quasi ignoti, nel caso di Lambertuccio mi limiterò a riassumere quanto già raccolto finora, riservandomi di approfondire in futuro eventuali punti critici.

Si parta dalle notizie che riguardano esclusivamente Lambertuccio, figlio di Ghino Frescobaldi, mercante ed esponente di spicco dell'Arte di Calimala, attestato tra il 1268 e il 1285:[494] insieme al fratello Giovanni e a differenza di Tommaso, che percorse la carriera ecclesiastica, Lambertuccio, che secondo l'ultima biografia a lui dedicata nacque intorno agli anni anni '50, proseguì gli affari del padre.[495] Nel 1271 si sposa con Minga di Orlandino di Spinello Ruffoli, da cui ricava una ricca dote e con cui concepisce quattro figli: oltre i due poeti citati, Taddeo e Lippaccio.

Intorno agli anni '70 del Duecento si collocano poi due documenti bolognesi segnalati da Zaccagnini riguardanti il rimatore: il primo, del 9 agosto 1272, non attesta la diretta presenza di Lambertuccio a Bologna, poiché conto suo e del socio Fazio di Guido Amiccioli agisce un procuratore, il fiorentino «Caruzzo del Nero»,[496] che dovrà riscuotere da un Porcaro Buvalelli la notevole somma di 1410 lire di bolognini per la restituzione di un debito; il secondo, datato 2 giugno 1274, è un atto in cui Ghino, a nome suo e del figlio «Rambertuccio», concede in affitto a Guglielmino Marchi una podere di loro proprietà, situato a San Giovanni in Cinaro.[497] A Bologna, nella cappella di San Martino de Caccianemici, i Frescobaldi possedevano una casa «del valore, davvero straordinario per qui tempi, di tremila lire di bolognini».[498]

---

[492] Almeno fino a MARRANI 1999. Più dubbiosa BUZZETTI GALLARATI 2005: 128.
[493] Di Lambertuccio «abbiamo raccolto un bel manipoletto di notizie ed ormai sappiamo parecchio, non certo quanto vorremo; pure, se consideriamo che i poeti Fiorentini del sec. XIII, fatte poche eccezioni, in generale non riusciamo a scoprire che due particolari biografici, o tre, e che il nostro è stato nella condizione dei più, converrà, io credo, accontentarsene»: così, nel secolo scorso, DEBENEDETTI 1907: 20.
[494] Ivi: 27-29.
[495] DE PROPRIS 1998.
[496] ZACCAGNINI 1912: 142.
[497] Ivi: 143.
[498] Ibid.

Un terzo documento bolognese riguardante Lambertuccio è stato infine messo in luce da Piciocco, insieme a quello relativo a Puccio Bellondi. Anche questo è del 1274 (26 marzo) ed anche in questo caso Lambertuccio Frescobaldi è rappresentato da *Caruzzo Del Nero*. Suoi soci nella transazione registrata sono Guido Damigello di Firenze e Mezzovillano del fu Bonzagni da Bologna – quest'ultimo, come fa notare Piciocco, già presente nell'atto del luglio 1274 relativo a Puccio Bellondi – che versa 1869 lire e dieci soldi ad Arnaldo e Groviero Rondani di Piacenza, della società degli Scotti, agenti in nome del papa (all'epoca Gregorio X).

Alle osservazioni di Piciocco, che nota come tra i testimoni presenti all'atto[499] ci siano personaggi che di lì avranno problemi perché lambertazzi (come gli Avenanti e i Pizzigotti), noi aggiungiamo che Rondone Meglioris potrebbe essere imparentato con quel Ventura Melioris che più volte abbiamo visto implicato negli atti di Montandrea. Lo studioso si sofferma inoltre sul notaio che roga l'atto, Tommasino di Petricciolo Ammanini, perché è proprio lui, nel 1272, a rogare il testamento di Re Enzo, morto a Bologna nella prigionia che era iniziata nel 1259, dopo la battaglia di Fossalta, testamento in cui è ricordato come familiare del re.

Tommasino Armannini è per noi personaggio di rilievo anche per un'altra ragione. Non come rogatario, ma come attante, è infatti coinvolto nella maggior parte dei documenti relativi al poeta Paolo Zoppo vertenti per lo più in compravendite di case (§ 1.3.17), attività comprovata che spesso lo coinvolse insieme al fratello Riccardino, *mercator*. A Tommasino, inoltre si deve la composizione di un trattato di *ars dictandi* noto come *Microcosmus dictaminis*;[500] lui, infine, è il padre di quell'Armannino giudice passato alla storia della letteratura per essere l'autore della *Fiorita*.[501]

Se i rilievi derivati da quest'atto permettono a Piciocco di risolvere quella che alla maggior parte dei critici era parsa un'insolubile questione, ovvero il parteggiamento di Lambertuccio Frescobaldi, nella tenzone politica con Monte Andrea, per la parte avversa a Carlò d'Angiò, con cui pure la compagnia di famiglia risulta avere comprovate relazioni fino al 1284 – lo stesso Carlo d'Angiò nel 1273, in occasione della tregua tra guelfi e ghibellini voluta da Gregorio X, soggiornò in casa dei Frescobaldi[502] – a noi importa per

[499] Anche questo lo leggeremo nella prossima pubblicazione di Piciocco.
[500] Edito da BERTONI 1921, che a p. 20 fornisce un rudimentale albero genealogico degli Armannini.
[501] Una sintesi dei documenti relativo a Tommaso (o Tommasino) di Armannino in ZACCAGNINI 1912: 126-127. L'escussione di questi atti, contenuti nei *Memoriali* bolognesi, potrebbe aprire spiragli interessanti per la ricostruzione d'ambiente dei poeti duecenteschi.
[502] E lo stesso fece Carlo di Valois nel 1301.

la costruzione del quadro generale, poiché inserisce il rimatore fiorentino, anche se non direttamente, nella compagine sociale bolognese cui afferiscono quasi tutti i corrispondenti di Monte. A corollario, si ricorderà un'altra volta quanto possa essere pericoloso, senza opportuna contestualizzazione, detrarre dalle tenzoni di argomento politico informazioni nette circa l'ideologia dei personaggi coinvolti.[503]

Di nessuno dei documenti bolognesi fa cenno De Propris nella sua sintesi biografica, concentrandosi piuttosto sulle attestazioni fiorentine.[504] Non ci stupiamo a questo punto di ritrovare anche Lambertuccio Frescobaldi tra i mallevadori guelfi d'Oltrarno coinvolti negli atti complementari della pace del cardinal Latino (il 9 febbraio 1280),[505] mentre tra il 1280 e il 1282 aiuta Corso Donati in una controversia contro le suore domenicane di San Jacopo, mentre tra il 1282 e il 1285 partecipa a vario titolo ai consigli della Repubblica Fiorentina.

Nel 1284 Lambertuccio si mette a capo di una nuova compagnia in cui non appare nessuno dei suoi consanguinei:[506] tra gli otto nomi della società appare quello di Caruccio del Verre, che già abbiamo visto attivo per il Frescobaldi nei contratti bolognesi. Caruccio, d'altra parte, si distinguerà per essere uno strenuo sotenitore di Giano della Bella. La nuova compagnia si specializza in operazioni finanziarie per la santa Sede, almeno fino all'elezione di Bonifacio VIII, nel 1294, dopo della quale i rapporti con la corte papale iniziano a peggiorare, mentre si estendono «le sue relazioni con Carlo II d'Angiò».[507] Gli affari di Lambertuccio, però, non avevano colore politico, poiché negli stessi anni in cui agiva per i papi, prestava denaro a Carlo II d'Angiò lo Zoppo, mentre dal 1289 poteva contare su un proprio fondaco nella ghibellina Verona. Ancora, nel 1292, Mainardo duca di Carinzia – marito di Elisabetta di Wittelsbach, madre di Corradino di Svevia – versava denaro nella compagnia dei Frescobaldi, che intrattenne coi conti del Tirolo rapporti commerciali e finanziari anche dopo la morte di Mainardo (1 novembre 1295), fino ad ottenere, nel 1299, l'appalto della zecca, mentre Pietro e Corso Donati facevano da rappresentanti nel Nord Italia per Lambertuccio. La presenza dei Frescobaldi in Inghilterra, dove prestavano denaro perfino a Edoardo I, interessò piuttosto l'altro ramo

[503] Gli Scotti per primi, mente agivano in rappresentanza del papa, non ricusavano neppure patteggiamenti con quell'Umberto Landi che pur abbiamo ricordato essere uno strenuo ghibellino (§ 1.1.2.1).
[504] Da qui in poi, salvo diversa indicazione, si fa riferimento a DE PROPRIS 1998.
[505] LORI SANFILIPPO 1280: 241.
[506] Si sofferma su questa particolarità strutturale della compagnia LANSING 1991: 52-53, nella sua analisi del passaggio, nella Firenze della seconda metà del Duecento, dalle società di lignaggio alle società che sceglievano i propri partner a seconda delle esigenze finanziarie (diremmo oggi delle competenze).
[507] DEBENEDETTI 1907: 29.

della famiglia, quella di Giovanni. Per tre volte, nel 1284, nel 1288 e nel 1290, la società si trova iscritta nel libro delle *Ricordanze di Cione Pilastri* – che abbiamo avuto modo di ricordare (§ 1.3.5) –, compagnia con cui ebbe sicuri rapporti finanziari.[508]

Nel 1291 i passi di Lambertuccio Frescobaldi si incrociano con quelli di un altro politico e poeta contemporaneo, il padovano Aldobrandino de' Mezzabati: mentre questi è mandato a Firenze a fare il podestà, il Frescobaldi assume la stessa carica il 21 luglio di quell'anno,[509] per un compito che si rivela poi abbastanza delicato.

Intorno al 1295 gli affari del Frescobaldi iniziano a peggiorare, anche se la causa maggiore della crisi non pare doversi additare negli ordinamenti di giustizia di Giano della Bella, che pure dovettero avere ripercussioni per una delle famiglie fiorentine più ricche dell'epoca, quanto piuttosto un prestito ingente concesso al cugino Berto Frescobaldi – che provocò una spaccatura anche politica all'interno della famiglia – mai risarcito.[510] Tra le vendite che il Frescobaldi dovette incentivare per il bisogno di denaro liquido si ricorda, intorno al 1294-1295, quella di un casolare la cui proprietà era divisa tra lui, Umberto di Ruggero di Rosso degli Adimari e il poeta Guido Cavalcanti: comprata da Guido Dell'Antella, alla data del 27 marzo del 1302 non era ancora stata pagata.[511] Pare che le uniche entrate, al volgere del secolo, provenissero alla compagnia solo dai conti del Tirolo.

Nel 1304 fu il cardinale Niccolò da Prato che s'impegnò per la pacificazione tra Berto di Ranieri Frescobaldi, di simpatie nere e Lambertuccio Frescobaldi, ormai propenso verso i bianchi: per quanto il 6 maggio Berto, Paniccia e Stoldo Frescobaldi da un lato e Lambertuccio dall'altro stipularono un accordo – a completo svantaggio di Lambertuccio, che non poté riavere più il suo denaro, segnando definitivamente il suo tracollo – la divisione politica non si compose. Lambertuccio fece infatti parte dei fiorentini *intrinseci* che appoggiarono il terzo tentativo di rientro in città della *compagnia malvagia e scempia* di *Par.* XVII 62, salvo poi tradirli quando questi effettivamente entrarono in azione, subendo poi l'orribile sconfitta della Lastra immortalata dai versi danteschi.[512] Il mese successivo alla battaglia, agosto, Lambertuccio muore.[513]

---

[508] Ivi: 30-31.
[509] BOLOGNA 1990: 275.
[510] DEBENEDETTI 1907: 32-33 assume giustamente questa come causa del tracollo, ma tra le concause allega anche l'avversione di Filippo il Bello per i mercanti fiorentini.
[511] Il documento in CASTELLANI 1952 II: 811-812. Su le transazioni che coinvolgono Lambertuccio registrate nelle *Ricordanze* di Guido si veda ancora DEBENEDETTI 1907: 34-36.
[512] «E quel che più ti graverà le spalle, / sarà la compagnia malvagia e scempia / con la qual tu cadrai in questa valle; / che tutta ingrata, tutta matta ed empia / si farà contr'a te; ma poco appresso, / ella, non tu, n'avrà rossa la tempia» (*Par.* XVII 61-66).
[513] Particolari del testamento in DEBENEDETTI 1907: 20-25.

1.3.8. Pallamidesse di Bellindote

Il poeta in questione gode di una sintesi biografica molto recente, a cui qui ci si rifà solo parzialmente, poiché si considera perfettibile.[514] La memoria del rimatore è per lo più affidata a V, poiché nel fascicolo IX 'Pallamidesse di Firenze' risulta l'autore di *Amor, grande pecato* (V 191),[515] mentre più avanti viene registrato come parte attiva in due tenzoni: quella con Monte Andrea (V 687-V 688: il primo è attribuito a 'Pallamidesse Belindote') e quella di argomento politico con Orlanduccio Orafo (V 698-V 699: rubrica 'Pallamidesse'), entrambe collocate nel fasc. XXII. Magl[4] gli attribuisce la paternità di *Due cavalier valenti d'un paraggio*, altrimenti dato da V a Rustico Filippi: è l'unico caso in cui il nome di Pallamidesse si riscontra fuori dal manoscritto fiorentino delle origini.

A poter fornire qualche appiglio cronologico di una certa importanza per Palamidesse potrebbe essere la corrispondenza con Orlanduccio Orafo che, però, come tutte le corrispondenze politiche del canzoniere vaticano non presenta elementi oggettivamente inequivocabili. Giocando sul nome letterario del corrispondente «Oi tu, che se' errante cavaliero, / de l'arme fero e de la mente saggio» (vv. 1-2), Orlanduccio imbastisce un testo che non è una vera e propria richiesta, quanto piuttosto uno stimolo ad interpretare eventi probabilmente imminenti, utilizzando immagini e lessico completamente sovrapponibili a quelle che informano le tenzoni montiane ed impostando la questione come nei *joc partit*: la dinamica è simile a quella che si vedrà in *Venuto è boce* (§ 3.7):

> u[n] nuovo re vedrai a lo scac[c]hiero
> col buon guer[r]er che tant'ha vasallag[g]io;
> ciascun per sè vor[r]à essere impero,
> ma lo penser non serà di parag[g]io.
> Ed averà intra lor fera bat[t]aglia;
> e fia sen' faglia tal, che molta gente
> sarà dolente, chi chi nab[b]ia gioia;
> e manti buon' distrier' coverti a maglia
> in quella taglia saran per neiente:
> qual fia perdente, alor conven che moia.
> (*Oi tu, che se'* vv. 5-14)

[514] MONTEFUSCO-ZANNI 2014, con successiva *errata corrige*: è infatti inopportuno lemmatizzare la voce come 'Pallamides di Bellindote', poiché il nome da cui deve iniziare la ricerca – almeno limitatamente ai rimatori del nostro bacino temporale – è quello dei manoscritti piuttosto che quello dei documenti con cui i poeti vengono solo dopo identificati (in via spesso ipotetica): il limite più grande di questa biografia è il non aver considerato WERDER 1918, che all'epoca aveva messo insieme un quadro eccellente. Altri e più puntuali rilievi sono quelli di CELLA 2003b. Buona anche la sintesi di MAFFIA-SCARIATI 2010: 193-196, che si occupa di fornire una panormaica complessiva sulle rime di Pallamidesse.

[515] Testo che si legge in MONACI-ARESE 1955: 292-293 oltre che in *CLPIO*: 392-393.

Come accade per *Venuto è boce* anche questo sonetto è stato utilizzato per sostenere il ghibellinismo di Orlanduccio Orafo,[516] ed anche in questo caso tale conclusione è per lo meno dubbia.

Lo schema del discorso è chiaro: da un lato il *nuovo re*, dall'altro il *buon guerrer*, i quali entrambi aspirano all'impero (identica struttura ha, tanto per fare un esempio, *Due cavalier valenti d'un paraggio* di Rustico Filippi) si ritroveranno a battagliare; uno dei due vincerà e l'altro soccomberà: ancora, come nel sonetto di Cione Baglioni, la chiusa lascia libero l'interlocutore di scegliere il personaggio su cui scommettere. Che poi il *joc-partit*, come acacde negli sparuti esempi allegati da Giunta (tutti però esclusivi al solo tema amoroso), si chiude con la risposta di Pallamidesse, è quasi la norma nella nostra letteratura.[517] L'unico che, a quanto mi risulta, si è reso conto della neutralità del poeta ed, anzi, ha identificato chiaramente i modelli provenzali di argomento politico soggiacenti alla corrispondenza – in particolare il sirventese di Aicart del Fossat, *Entre dos reis veis*, coevo quanto a cronologia e bacino evenemenziale di riferimento (e probabilmente scritto in Italia) – è Paolo Borsa.[518] Stranamente, però, lo studioso non rinuncia a sostenere la propensione di Orlanduccio per il fronte ghibellino. Invece, se opposizione di fronti ci sarà stata, solo un eventuale contro-risposta di Orlanduccio avrebbe potuto denunciarla, dal momento che «c'est la réponse de Pallamidesse et sourtout la forme qu'il donne à celle-ci qui constituent la tenson».[519]

La condivisione di alcune rime con *Due cavalier* e il ritorno di generiche marche intertestuali servono a Maffia Scariati per sostenere, tra le altre cose, la paternità di Pallamidesse per *Due cavalier*, sonetto altrimenti dato a Rustico: ma la studiosa non riconosce che le tangenze tra i testi sono strutturali e che Orlanduccio non sta alludendo a scopo parodico al sonetto-*joc* (che, per la studiosa, è appunto di Pallamidesse). Piuttosto si tratterà di interdiscorsività marcata, che distingue anche *Oi tu, che sé errante cavaliero* come una sorta di missivo introduttivo del *joc-partit*.

Pallamidesse non si tira indietro e prende le parti di Carlo d'Angiò, seguendo un *pattern* argomentativo ben ricoscibile:

> Poi il nome c'hai ti fa il corag[g]io altero,
> pur è mester c'aspetti stormo mag[g]io;
> e però sper' c'un nuovo re stranero
> al batastero vegna a gran barnag[g]io.

[516] Ricordo tra gli altri solo i più recenti FOLENA 2002: 194 e MAFFIA SCARTIATI 2010: 210.
[517] Lo ha ben spiegato GIUNTA 2002a: 239-251.
[518] BORSA 2011: 161-163; BORSA 2005: 414-415.
[519] ROBIN 2005: 50.

Or leg[g]a un'altra facc[i]a del saltero;
se senno ha 'nter, - non farà tal viaggio:
de la bat[t]aglia col campion San Pero
om di su' ostero n'ha levato sag[g]io.
Ma s'egli avien ca pur al campo saglia,
mai di travaglia non sarà perdente,
se Dio consente a vincer la Mongioia:
ché Carlo crede ca sua spada i vaglia,
e c'a Dio caglia sì che sia vincente,
e di presente conquider chi 'l 'noia.

Nonostante la genericità dell'argomentazione posta in campo, la maggior parte degli studiosi è concorde nel situare lo scambio intorno al 1266, quando si preannunciava la discesa di Corradino. Pallamidesse sceglie di difendere, nel gioco poetico, la parte che meglio si confà ai suoi reali interessi economici per come sono ricostruibili dai documenti.

Il rimatore appare nel fasc. IX di V, inaugurato da componimenti del socio in affari Carnino Ghiberti (vedi *infra*), con una canzone dolorosa *de lonh*, che è stata interpretata da Davidsohn come un canto di lontananza scritto nel periodo dell'esilio: d'altra parte, come è stato intuito e argomentato, molte canzoni contenute in quel fascicolo cantano il dolore per la lontanzanza dalla città identificandola completamente con la donna, garantendo validità a una tale lettura.[520] Interessante che in chiusa di canzone il poeta sia il primo ad indossare la maschera del cavaliere omonimo della tavola rotonda, poiché conclude *Amor, grande peccato* con un *envoi* retoricamente allusivo:

A la Guardia Gioiosa
ten và al mio Tristano,
mia canzon dolorosa;
e dì che Speranvano
a lei tosto verrà.
(*Amor, grande pecato* 61-65)

Come ebbe a dire Folena «la cultura del buon Palamidesse appare del tutto in armonia col nome e col patetico pseudonimo di Speranvano, nutrita di romanzi d'avventura oltre che di topica provenzale»;[521] ed è cultura sicuramente condivisa coi poeti a lui coevi, come dimostrano la sicura circolazione di questa tradizione nell'Italia centrale (filtrata o meno dalle corti del Nord, dove tale letteratura era di casa), le frequenti citazioni dai romanzi francesi e, nel caso di Pallamidesse, il costante gioco equivoco che attraversa tutti i luoghi poetici in cui è coinvolto o come soggetto scrivente o come soggetto sollecitato. Posta, inoltre, l'equivalenza tra Pallamidesse e Speranvano, Antonelli si è

[520] DAVIDSOHN 1956-1968 II: 681-682. ZANNI 2014: 342-361, dove però non si tratta di *Amor, grande pecato* nel particolare.
[521] FOLENA 2002:193.

chiesto chi potesse celarsi dietro il *senhal* optando – sulla base di una ricostruzione fortemente basata su riscontri di intertesutalità e di ritorni metrici – per Guido Guinizzelli o Carnino Ghiberti.[522]

Il gioco onomastico sul nome del poeta si rifrange in entrambe le corrispondenze politiche: nella corrispondenza con Orlanduccio, come abbiamo appena visto, e poi nella tenzone polifonica, in cui l'invocata vicinanza di Pallamidesse al Merlino della profezia non sarà certo priva di innocenza, come già aveva sospettato Minetti: «Pallamidesse, c'al "Merlin" dài corso, / s'altro ne speri che quello c'or so, / cernisci-l-me! Ch'e' già no·n so l'acorso» (V 882 *Se ci avesse* 12-14). Insistenza sul gioco onomastico e ammiccamento ai romanzi arturiani sono entrambi ingredienti presenti nell'esplicito missivo di Chiaro Davanzati *Pallamidesse amico, ogni virtù*,[523] da cui però è impossibile detrarre qualcosa di utile per il profilo del rimatore, poiché la sostanza del sonetto è abbastanza oscura.[524]

Nell'insieme prevalgono, inoltre, le volte in cui il rimatore è tirato in causa dagli altri poeti. Evidente è la familiarità con Monte Andrea, che a lui si rivolge anche nella programmatica canzone *Tanto m'abonda*, richiedendogli non tanto un aiuto materiale – si tratta del resto dell'unica canzone di argomento economico in cui non si verifica l'autocommiserazione montiana esplicita per il proprio, esemplare destino – quanto la solita richiesta di correzione e giudizio ben diffusa presso i tosco-emiliani di seconda generazione: «Quale metallo al paragon si frega, / sua proprietate lo cernisce puro. / Così son di te, mia canzon, sicuro / che ne fia fatto dritto e puro saggio, / poi ch'a Palamidesse fai vïaggio: / solo al suo paragon ti saggi, il prega!» (V 287 *Tanto m'abonda* 147-152).

Posta l'assiduità con cui invii e richieste di correzione pervadono le liriche dei poeti duecenteschi – non solo guittoniani, ma *prevalentemente* guittoniani – contribuendo alla costruzione di un dialogo che in letteratura riflette il nerbo che struttura la società comunale sopra l'arte della parola, e che perciò difficilmente saranno potuti essere mere concessioni alla retorica buone per ogni occasione, non sappiamo se la sollecitazione montiana qui supponga una comune disgrazia (comune, cioè in quanto esperita da entrambi i poeti) o dipenda semplicemente dalla comprovata amicizia col rimatore.

---

[522] ANTONELLI[2] 2004, che premette alla sua analisi una dichiarazione di metodo: «A conferma delle particolari cautele necessarie nell'utilizzazione critica dei riscontri intertestuali […], ma anche della possibilità di superare, oggi […], l'idea stessa di *topos* e di 'imitazione': siamo sempre e comunqe in presenza di un *dialogo* interculturale e intertestuale; anche a distanza di spazio e di tempo; quasi mai, anche nei casi più banalizzanti e scontati, a centonizzazioni meccaniche o prive di un *senso*» (p. 108 n. 2).

[523] Ragioni di contiguità nel manoscritto e di richiami formali tra i due testi fanno pensare a MENICHETTI 1965: 272 che *Chi'ntende, intenda ciò che'n carta impetro* sia parimenti rivolta a Pallamidesse.

[524] Non si capisce su quali basi MAFFIA SCARIATI 2010: 194 pensa che il sonetto probabilmente alluda «a questioni monetarie-finanziarie».

L'unica interlocuzione attestata tra Monte e Pallamidesse (V 688-689) si ha quando quest'ultimo sollecita l'amico proponendo un sonetto che è quasi un centone dei luoghi comuni montiani, tanto che è difficile qui, capire, se siamo di fronte alla solita angustia del codice o se, come crede Minetti,[525] il trasformista Pallamidesse stia prendendo in giro l'amico, anche in considerazione della «strampalata abilità» tecnica che utilizza nel testo, «facendo rimare (o, nel caso di 8, a far consuonare) fra loro vocaboli tronchi, piani e perfino sdruccioli senza (quando si po' dar fede al manoscritto unico) che sia alterato lo schema dei singoli versi»:[526]

La pena c'ag[g]io cresce, ë non ménova,
come, di verno, fa l'acqua del Po.
Più ò dolor, che rena in mar di Genova:
doglia tanta, c'avantire non pò.
Morte chiama il mio core, ë l'à nova:
così vivo languendo, e mal temp'ò.
Dentro dal corpo, un fuoco ardendo va:
di fòr non pare, ë dentro divampo.
Tempesta d'angoscia posar me no larga,
e 'ncalciami, como falco colomba:
così manto di guaio adosso m'afibio!
D'esti martìri, già Dio alcun no sparga!
Sed e' non piace a llei cui valor piomba,
di fare astor, di me, che sono un nibio.

Quale sia il fulcro del sonetto, ovvero perché Pallamidesse paia lamentarsi di un infinito dolore di fronte a Monte, utilizzando le sue stesse espressioni – dalla metafora fluviale al languore del cuore fino, e soprattutto, ai prelievi quasi puntuali dei vv. 9-11[527] – non è dato sapere. La menzione, nell'ultimo distico, di un pronome personale femminile, inserito in sistema di immagini ornitologico per cui il poeta-amante è identificato col nibio-inetto in attesa di diventare regale-astore per intercessione, appunto, di *lei*, sposterebbe la questione sul piano amoroso.

Ed in effetti sul piano amoroso risponde Monte, augurandosi che l'amico stia bene e sottolineando che Amore agisce dominando completamente chi vi è preso:

La dolorosa vita che si prova
di voi: che prova di ciò, far se·n po'?

[525] MINETTI 1979: 191 definisce *La pena c'aggio* «un autentico *pastiche* dei suoi [di Monte] stilemi più caratteristici».
[526] *PD* I: 468.
[527] Si veda *Ahi doloroso lasso* 65-70 «Poi d'esta morte, faccio come'l nibbia', / erò chi me sentenza, fa mal troppo; / che contro Amore già non vale rintoppo; / ché cu' istrigne, com' più si contende, / più forte sotto sé lo lega e prende: / e'l doglioso manto adosso gli affibbia» (citato secondo l'edizione di MINETTI 1979).

Che si disvïa, l'om c'a ciò comova,
e como va[528] non mai per via né 'n campo.
Sì del poder di sé fuori si trova,
c'a retro va sempremai tutto tempo.
Ed argomento alcuno a ciò non giova,
che ta' gio' v'à, me' fora stare 'n Po!
Ac[c]ertitemi di voi cosa più nova,
se mè' non v'à! Pe·ricevere scampo!
Ché m'agradisce, di voi, vita larga.
Però da larga voi e vostra tomba!
Da mortal tomba, fate vostro tribio!
Là ove il poder d'Amor si mostra o sparga
convien ch'e' parga, tal suon è sua tromba:
chi vi tromba, non po' dir come 'l nibio.[529]

Il *buon Pallamidesso* è infine il tramite che rende noto a un Brunetto Latini lontano dalla patria momentaneamente ostile quanto la buona sorte stia sorridendo al dedicatario del *Favolello*, Rustico Filippi:

E ciò che scritto mando
è cagione e dimando
che ti piaccia dittare
e me scritto mandare
del tuo trovato adesso:
ché 'l buon Palamidesso
mi dice, ed ho creduto,
che se' 'n cima saluto;
ond'io me n'allegrai.
Qui ti saluto ormai:
e quel tuo di Latino
tien' per amico fino
a tutte le carrate
che voi oro pesate.
(*Favolello*, vv. 149-162)

Il riferimento alla fortuna di Rustico, a fronte delle disgrazie di Brunetto ha fatto pensare che il pometto in settenari a rima baciata – metro d'ascendenza francese altrimenti attestato, nella lirica in lingua di sì, nel *Tesoretto* brunettiano e nel *Detto d'Amore* – sia stato composto durante il periodo dell'esilio francese del Latini, quando a Firenze si era instaurato il regime retto dalle forze ghibelline del post-Montaperti, di cui Rustico era esponente. L'esordio del *Favolello*, d'altra parte, afferma la forzata lantananza – è la «dunga

[528] Soluzione editoriale di *PD*.
[529] Parafrasi: «Che ulteriore prova si potrebbe mai addurre della vita dolorosa che voi sostenete? Se qualcuno tenta viene subito sviato, e va a finire totalmente fuori pista, non si muove in strada, né per i campi. Si trova a tal punto fuori di sé da non poter fare altro che andare continuamente indietro. E da nessun discorso può trarre giovamento: ha tanta gioia che sarebbe meglio affogasse nel Po! Rassicuratemi con notizie fresche su di voi, se non v'è di meglio! Per sottrarmi all'angoscia. Perché voglio viviate a lungo: perciò la vostra morte è fuori discussione! Esprimete i vostri dolori come se foste sul punto di morire (?). È inevitabile che dove Amore mostra e diffonde il suo potere si senta un tal suono di tromba; chi suona la tromba su di voi, infatti vi cattura («il nibbio infatti non cattura niente» *PD* I: 469 *ad loc.*)».

dimorata» del v. 12 – tra l'autore e il destinatario, provocatoriamente stimolato alla risposta scritta dal testo espositivo che, sull'*auctoritas* di Boncompagno da Signa, fornisce una casistica addensata dell'amicizia, forse non priva di una certa ironia. L'amicizia, quel sentimento impossibile da oscurare anche nelle condizioni più avverse – ed avverse e contrapposti erano in quel momento i destini politici di Brunetto e di Rustico – ma che allo stesso tempo è alla base della solidarietà strutturale della società comunale del secondo Duecento e, di riflesso, tema fondamentale all'interno delle cerchie poetiche di cui ci stiamo occupando.

Si stabilisce così su più piani il legame tra letteratura e vita, nella circolarità che limita il *Favolello*, in chiusa del quale Brunetto rimarca il bisogno di attingere materialmente alle parole di Rustico, anche se la richiesta del *trovato* viene inserita nel clima agonistico proprio delle tenzoni (e che si ritroverà, tanto per dire, in diverse corrispondenze che coinvolgono Monte):

> Or, che ch'i' penso o dico,
> a te mi torno, amico
> Rustico di Filippo,
> di cui faccio mi'ceppo:
> se teco mi ragiono,
> non ti chero perdono,
> ch'i' non credo potere,
> a te mai dispiacere,
> ché la gran conoscenza
> che'n te fa risedenza,
> fermat'à lung'usanza,
> mi dona sicuranza
> com'io ti possa dire
> e per detto ferire.
> (*Favolello*, vv. 135-148).

Pallamidesse, perciò, si presenta come tramite fisico perché le notizie (reali) su Rustico diventino materia da dettato poetico, come del resto Monaldo da Sofena è incaricato da Guittone di far leggere le sue missive a frate Gaddo e a Finfo. La dinamica di scambio soggiacente alla poesia si avvicina in questo caso in maniera flagrante a quella delle normali corrispondenze e lascia facilmente intuire che, escluse le doverose concessioni alla retorica, il riferimento alla realtà fattuale sia più implicato di quanto si possa comunemente pensare.[530] Il *Favolello* attesta inequivocabilmente il legame tra Pallamidesse di Bellindote, Brunetto Latini e Rustico di Filippi: legame che, per i primi due, riceve pure il conforto dei documenti d'archivio.

[530] Elementi di conguaglio in tal senso sono evidenziati da GIUNTA 2002a: 170-194, che però li intende prevalamente come mere concessioni alla retorica.

Come si è detto sopra, nel *Libro di Montaperti*, alla data 11 febbraio 1260 (1259 st. fior.) «Palamides f. Bellindoti del Perfetto, gonfalonerius balistariorum»[531] è registrato tra i vessilliferi Porta Duomo. Il nome del Bellindoti scompare però nell'aggiornamento successivo. Bisogna attendere gli anni settanta per riaverne notizie dirette, dal momento che risulta attivo in prima persona nella mercatura: insieme a «Carnino Ghiberti, Gherardo di Tedaldino Guidalotti e Iacobino e Calcagno di Buonaccorso Calcagni», dieci anni addietro soci del padre e dei fratelli (vedi *infra*), appare in uno strumento del 23 febbraio 1274 (1273 st. fior.) in cui la compagnia ottiene dal consiglio fiorentino di procrastinare il pagamento dei debiti fino a un anno e mezzo. Poiché, alla scadenza della proroga, non se ne hanno più notizie, pare lecito inferirne che il fallimento dovette nel frattempo arrivare.[532]

Molti critici sostengono che la canzone di Carnino Ghiberti *Poi ch'è sì vergognoso* [*PSS* 37.4], dove si estrinseca il tema della disgrazia economica personale e delle funeste conseguenze individuali e sociali in termini fortemente vicini a quelli montiani, possa essere stata scritta proprio in occasione di quest'avvenimento.[533] In *Poi ch'è si vergognoso*, infatti, il motivo del rovescio di fortuna e quello della perdita economica sono intimamente connessi e, al di là dei luoghi comuni che accompagnano il discorso – come quello dell'abbandono da parte di amici e parenti del malcapitato nel momento della disgrazia – anche Carnino, come Monte, concede spazio a riflessioni simili a quelle brunettiane poiché, dice il poeta, chi non è cauto nel gestire i suoi beni, affidandoli a colui che nel momento del bisogno negherà il proprio aiuto, si troverà doppiamente beffato: «In vano si ritruova chi guardia non si prende / di quello che dispende, / in cui lo mette, se bene lo 'mpiega; / che, 'nfin ch'om non s'aprova, / non sa chi grado rende; / sovente l'or atende / da te l'omo ch'a lo bisogno il nega» (*Poi ch'è sì vergognoso* 40-47). Importa relativamente se la canzone abbia proceduto *direttamente* dalla disgrazia economica di cui pur abbiamo attestazione; se anche non fosse così, ciò che conta è la validità, per l'alta borghesia mercantile fiorentina, del messaggio veicolato in quei versi. Non ultimo, e sempre in analogia col caso montiano, anche Carnino Ghiberti sugella la validità della propria gnome, che parte comunque da un lamento individuale, proprio con l'esperienza soggettiva.

---

531 PAOLI 1889: 5.
532 CELLA 2003b: 397-399; la cit. a p. 397. L'atto, già citato dalla studiosa, si trova in ASF, *Diplomatico*, Normali, Firenze, San Marco (domenicani), 23 febbraio 1273.
533 Ivi: 299. Si veda anche CARPI 2004: 237-238.

Pallamidesse ebbe almeno due figli. Grigia, che il 24 gennaio del 1296 è già vedova di Azzo dei Mazzinghi, come appare da due strumenti imbreviati da Matteo di Biliotto, in cui si registra, attraverso una serie di transazioni, la restituzione della dote versata dal fratello «Scolaio condam Domini Palamidessis de burgo et populo Sancti Laurentii» il 28 novembre del 1280, quando il padre doveva perciò già essere morto.[534] Dal documento apprendiamo una serie di cose: che il fratello Perfetto di Bellindote del Perfetto riceve inizialmente, insieme al nipote Scolaio, i diritti della dote ceduti da Grigia a Zancherio Franchi del popolo di San Lorenzo, che a sua volta li cede ai familiari; che i proventi della riscossione vengono equamente divisi in tre, fra Perfetto, Scolaio e Ranieri, che di Scolaio è zio e di Perfetto è fratello: l'azione giuridica è registrata il 6 giugno 1295; che dopo quella data Perfetto muore, poiché è il figlio Ranieri ad ereditarne i diritti (che alla fine verrano venduti a Rosso del fu Ruggero Stroççe).

La data di morte di Pallamidesse, così precoce, spiega in parte perché Scolaio viene menzionato direttamente tra gli eredi nel testamento di maestro Selvaggio di Bellindote, redatto il 2 settembre 1289 nel monastero di Sant'Agostino vicino Canterbury, dove Selvaggio svolgeva i suoi compiti di cappellano papale. Tra i molti beni finalizzati ad opere pie per la redenzione dell'anima, il vescovo – di cui, a una lettura più particolareggiata del testamento, veniamo a sapere che aveva partecipato al conciclio di Lione – lascia discrete somme di denaro al fratello Ranieri, al fratello Perfetto e, tra gli altri, al nipote *dominus* Scolaio. Morto il padre, era il figlio che acquisiva a pieno titolo i suoi diritti.[535]

Le imbreviature di Matteo di Biliotto ci forniscono altri due documenti interessanti, finora passati sotto silenzio dagli studiosi. Il primo è strettamente legato al testamento che abbiamo letto, perché si tratta dell'acquisizione definitiva della proprietà di un terreno posto a Fiesole, nella località di Montecapri, già in possesso di «Salvagio Belindoti», che in data 29 agosto 1294 e per effetto del lascito, ha come nuovi padroni «Ranierum et Perfettum fratres filios condam Bellindoti et Scolaium domini Palamidessi»: il primo dei tre fa da rappresentante nell'atto anche per gli altri due.[536] Nel secondo documento sono invece coinvolti i figli di Grigia, «Lapum et Palamides et Salvagium et

[534] Il documento è studiato per primo da PALMIERI 1915: 133, ricordato da CELLA 2003b e MONTEFUSCO-ZANNI 2014; si può leggere nella moderna edizione di SOFFICI-SZNURA 2002: 786-789 nn. 825; lo segue uno strumento dello stesso giorno, in cui Ranieri Bellindoti dichiara di aver ricevuto la parte che gli spettava della dote (doc. n.826).

[535] DAVIDSOHN 1956-1968 II: 681 n. 1

[536] Si legga in SOFFICI-SZNURA 2002: 174-176, n. 180. Non sarà per noi senza importanza il fatto che lo strumento di possesso di Uberto de Pulcis, da cui poi comprerà Salvagio, era stato registrato «in scriptura manu ser Cionis Baldovini notarii» (§ 1.3.5). L'atto n 181 regola poi l'affitto annuale che Ranieri di Bellindote impone a Manzuolo del fu Venuto, che lì resta ad abitare.

Teldam frates, pupillos, filios et filiam et heredes condam dicti Aççi [de Mazzinghi, defunto marito di Grigia]», tutti minorenni, dal momento che «Ranierum et Perfettum de Bellindotis» vi appaiono come «tutores ipsorum pupillorum». L'azione giuridica riportata è una vertenza, poi risoltasi positivamente, sorta per dei debiti precedentemente contratti dal defunto Azzo. L'atto, datato 13 giugno 1295, si svolge a Firenze.[537]

Sulla famiglia Bellindoti, appartenente a quell'aristocrazia medio-alta che pose le basi della propria ascesa economica durante il regime di primo popolo e che seppe sfruttare a proprio vantaggio le necessità di denaro delle parti in lotta in quegli anni turbolenti, abbiamo abbastanza informazioni. Il padre di Pallamidesse, Bellindote di Perfetto, faceva parte dell'arte di Calimala, nella cui matricola risulta iscritto per l'anno 1253; comprare inoltre l'anno successivo tra i firmatari della pace tra Firenze, Prato, Lucca e Pistoia, che abbiamo avuto modo di ricordare.[538] Bellindote, inoltre, si ritrova nel *Libro di Montaperti*, alla data 12 maggio 1260, eletto tra i capitani della retrogauardia per il sesto di Porta Duomo, insieme ad altri, cavalieri e non: il suo nome non è accompagnato dalla qualifica di *dominus*.[539]

Durante gli anni '50 si afferma il potere, anche politico, dei Bellindoti, di cui sono documentati frequenti rapporti con la curia papale: nel 1242 Ranieri era già inscritto all'arte di Calimala e dal 1252 al 1260, come socio della compagnia dei Filii Falconeri, si trovava in Inghilterra a fare gli interessi della curia, di cui sosteneva economicamente le campagne antisveve in Puglia.[540] Nel 1258 Tura, un altro figlio di Bellindote, appare come usuraio presso la curia papale.[541] Figli di Bellindote di Perfetto sono perciò: il Salvaggio magister, Tura, Ranieri, Perfetto (che risulta morto nel 1295) e Pallamidesse. A questi si deve aggiungere Lucia, che va in sposa a Odoaldo della Tosa, sancendo con il matrimonio il legame tra i Bellindote e una delle famiglie più potenti della seconda metà del Duecento fiorentino.[542]

Fondamentale per la storia di questi poeti duecenteschi e soprattutto di Pallamidesse e Carnino Ghiberti, è stato lo studio di Roberta Cella già più volte citato sui due atti rogati da Brunetto Latini in Francia, durante l'esilio. Il primo documento

---

[537] Si legga in SOFFICI-SZNURA 2002: 438-440, n. 476. Da segnalare è anche una svista nell'*Indice delle persone, dei luoghi notevoli*, ecc.., dove appare una sola voce, che è di *Salvagius f. c. Aczi Bellindoti* (p. 1084), che non viene distinto dallo zio, Salvaggio di Bellindote.
[538] DEBENEDETTI 1907: 42 n. 1, da cui WERDER 1918: 231, CELLA 2003b: 396, MONTEFUSCO-ZANNI 2014.
[539] WERDER 1918: 231; PAOLI 1881: 87.
[540] Ivi: 232 e relative note. Si vedano anche DAVIDSOHN 1896-1908 II: 681, 643, 765; RAVEGGI 1978: 59-60.
[541] WERDER 1918: 231 n. 6. La studiosa afferma però di non sapere Tura e Siminetto Bellindoti in che rapporti stiano con il resto della famiglia. Il doc. citato in DAVIDSHON 1896-1908 IV: 137.
[542] WERDER 1981: 231 e DAVIDSOHN 1956-1968 II: 682.

racchiude due azioni giuridiche differenti, svoltesi rispettivamente ad Arras il 15 settembre e a Parigi il 23 settembre del 1263: si tratta di ratificazioni di giuramento alla causa di Urbano IV da parte dei mercanti fiorentini afferenti «alla compagnia di Cante dellla Scala».[543] Il secondo, conservato alla Westminster Abbey Library di Londra, è invece rogato a Bar-sur-Aube il 17 aprile del 1264 e ratifica l'accettazione, da parte di Salvuccio/Selvaggio di Bellindote, di tutto quello che era stato pattuito un anno e mezzo prima quando, secondo gli strumenti rogati da Senzanome notaio, si stabilivano le modalità con cui Bellindote, Tura e Ranieri – che agivano anche per conto di Salvuccio/Selvaggio – avrebbero chiuso la loro partecipazione alla società formata coi Ghiberti, i Guidalotti e i Calcagni.

Dei Bellindote non si hanno poi traccia intorno agli anni '80. Nessuno di loro compare, ad esempio, negli atti relativi alla pace del cardinal Latino, sebbene siano comunque attestati a Firenze nel periodo del secondo regime di popolo. Anche se insignito del titolo di *dominus*, Scolaio non solo, come risulta dai documenti precendenti, non fu colpito dagli ordinamenti anti-magnatizi, ma neppure ebbe problemi con i rivolgimenti d'inizio secolo, poiché riveste la carica di priore nel 1317 e nel 1326. Il 16 febbraio 1329 risulta già morto (un documento con quella data riguarda infatti gli «heredes Scolay Domini Palamidesse»).[544]

Vale la pena rammentare, tra le varie menzioni di Scolaio, quella del 1323, perché proprio nel recentissimo profilo biografico dedicato a Pallamiesse il documento, forse letto con non troppa attenzione, è stato evidentemente frainteso. Questo quello che si legge:

> Davidsohn – che ne [di Pallamidesse] ipotizza anche la residenza nel borgo di S. Lorenzo sulla base di quanto consta per i nipoti e per il figlio Scolaio (1977-78, II, p. 681) – pensa [per la data di nascita] ad anni non molto anteriori al 1260, se il figlio risulta ancora vivo nel 1323 (Arch. di Stato di Firenze, *Diplomatico, S. Maria del Bigallo,* 11 maggio 1323); ma ciò sembra incompatibile con la sua menzione nel *Libro di Montaperti* (1889, p. 5), ove è attestato come «Palamides f. Bellindoti», senza possibilità di equivoco. Il nome è volgarizzato in Palamidesse / Palamidesso nel *corpus* poetico attribuitogli, nonché nei non rari richiami al personaggio presenti in uno specifico gruppo di composizioni poetiche prodotte tra 1260 e 1280 (fatta eccezione per l'autorevole *Vat. Lat.* 3793, dove è Pallamidesse).
> (MONTEFUSCO-ZANNI 2014)

[543] CELLA 2003b: 373.
[544] WERDER 1918: 232.

Il ragionamento così presentato sembra leggermente contorto: la menzione del documento del 1323 contrasterebbe cronologicamente con quella del *Libro di Montaperti*, ma allora perché la questione da cronologica diventa linguistica, ovvero relativa alla 'forma in cui appare il nome'? Conviene fare ordine.

Davidsohn attribuiva a Pallamidesse la residenza in Borgo S. Lorenzo non perché vi risiedeva il figlio, ma perché, secondo quanto si legge direttamente nel documento originale citato dai due autori ma non verificato, il figlio vi appare come «Scholao olim domini Palamidex populi Sancti Laurentio de Florentia». Se non bastassero le linee genealogiche già citate a sostegno di un'inequivocabile identificazione, dovrebbe essere sufficiente il contenuto di quest'atto giuridico che è la legittimazione, da parte di Scolaio, del figlio «Bonaventura vocaus Palamidexe»:[545] il nipote, anche se illegittimo, viene da tutti chiamato come il nonno. Inutile precisare che un atto come la legittimazione poteva essere fatto in qualsiasi momento della vita di un uomo, anche in tarda età: è quello che supponiamo almeno in questo caso, poiché Scolaio morirà solo qualche anno dopo. Non c'è niente di assurdo, di insolito o di incompatibile. Scolaio è in tutto per tutto della stessa generazione di Dante: nel 1280 è già attivo perché paga la dote della sorella; nel 1289 appare nel testamento dello zio, quando eredita ciò che il padre, defunto, non può ereditare; nel 1323 legittima il figlio; nel 1329 muore (pensiamo a Dante: nel 1283 ci informa di avere già scritto sonetti, nel 1292 verosimilmente compone la *Vita nova*, nel 1301 va in esilio, nel 1321 muore).

Se, poi, l'incompatibilità si vuole affidare alla resa grafica del nome, si capisce già come l'abbaglio è dietro l'angolo: la resa della sibilante sorda poteva talvolta essere trascritta come *x*: Pallamidex è una variante tra le possibili di Pallamidesse o Palamidès, nome che, lo dimostra la stessa edizione delle imbreviature di Matteo di Biliotto, nell'arco di un solo documento può essere trascritto in diversi modi, non direttamente dipendenti da ragioni di morfologia (Pallamidès/Pallamidex tende infatti a essere la forma del nominativo nei documenti in latino).

C'è, piuttosto, un altro elemento che rende incontestabile l'identificazione dei personaggi coinvolti nell'atto del maggio del 1323: l'azione giuridica si svolge infatti nella loggia di *dominus Symonis del fu Rosso de la Tosa*, nella curia di Frascato, nel popolo di San Salvatore. Presenti agli atti, tra gli altri, c'è lo stesso Simone, *dominus Rossellino olim domini*

[545] ASF, *Diplomatico*, Normali, Firenze, Santa Maria del Bigallo, 11 maggio 1323.

Arrigi de la Tosa e *Nicolino Scolai de la Tosa*. Tutti membri della famiglia di colui cui era andata in sposa la zia di Scolaio, Lucia.

Credo infine non ci siano elementi per sostenere l'ipotesi di Maffia Scariati per cui il vero nome di Pallamidesse sarebbe Tura (diminutivo di Bonaventura): la necessità di ricorrere a questa congettura serve alla studiosa per far sì che Pallamidesse risulti presente all'atto del 1264 rogato a Bar-sur-Aube. Ma, posto che l'identificazione tra il poeta e il suo doppio letterario, capillare sia nei testi scritti di suo pugno che in quelli rivolti dagli intelocutori, potrebbe, come ammette la studiosa, riguardare tanto il nome proprio quanto il supposto nome d'arte, l'unico elemento a sostegno dell'ipotesi diventerebbe il nome dell'illegittimo nipote, 'Bonaventura vocatus Pallamidesse'.

Sulla base degli indizi che abbiamo oggi sarebbe invece consigliabile attenerci ad altri rilievi e cioè: a) Pallamidesse è un nome che, nelle sue varianti grafiche, risulta molto bene attestato tanto a Firenze quanto – per attenerci ai bacini d'indagine studiati in questa sede – a Bologna; b) a differenza di quanto abbiamo visto per Puccio Bellondi non esistono atti in cui si esplicitano formule del tipo **Tura Bellindotis vocatus Pallamidès**: il rimatore appare sempre e solo col suo nome; c) Tura di Bellindote, come personaggio autonomo, appare in un documento del 1258: segno che, probabilmente, è diversa persona dal fratello; c) Anche un figlio di Grigia si chiama Pallamidesse, ed è probabile che il figlio di Scolaio, pur non essendo legittimato, venisse riconosciuto collettivamente col nome del nonno.

Possiamo alla fine tracciare una minima linea ascendente e discendente al cui centro c'è il nostro poeta:

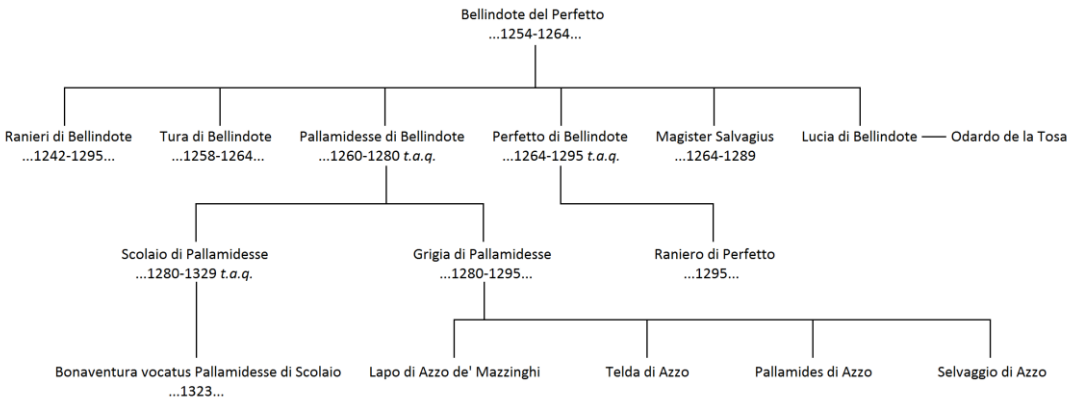

fig. 3

1.3.9. Finfo del Buono

'Finffo delbuono guido neri difirenze' è la rubrica che accompagna *Se lngh'uso mi mena* (V 192), mentre accanto al 'finffo delbuono guido nero' di V 193, f. 61r, il Colocci aggiunse posteriormente 'Ad guittone', destinatario evincibile fin dai primi versi della canzone.

Dati questi estremi onomastici, il rimatore è stato finora identificato col *Finfo f. Buoni Guidi Neri* menzionato, insieme al padre, tra i confinati «qui stare debent ad confines extra civitatem, comitatum et totum districtum Florentie»[546] nei provvedimenti contro i ghibellini emanati nel 1268, poi confluiti nel *Libro del Chiodo*. Il poeta risulta residente nel Sesto di San Pier Scheraggio e appartenente al popolo di San Simone. Nell'edizione di Pincelli, il nome non appare più come *Finfo* ma viene riportato come *Fino*.[547] Non si posseggono altri dati documentari su di lui. Non sappiamo inoltre se il «Vollia Delbuono» presente tra i consiglieri del comune fiorentino del 31 luglio 1255 sia imparentato col poeta.[548]

Il profilo biografico più recente di Finfo è stato stilato da Brunetti in una voce del *DBI* in realtà non autonoma, perché dedicata a Graziolo da Firenze, poeta dai non precisi connotati storici di cui L conserva un sonetto,[549] che è stato «assimilato da Bertoni al contemporaneo Finfo»:[550] dalla sintesi non si riesce a capire con chiarezza se la studiosa appoggi o meno tale assimilazione. Per quanto, inoltre, «il nome di Finfo non sembra attestato nell'onomastica contemporanea»,[551] a un personaggio con questo nome sembrano far riferimento almeno tre contesti letterari: il sonetto di Guittone d'Arezzo *Finfo amico, dire io, voi prezente*; la lettera XX del frate aretino rivolta ai «Sapienti e boni, quanto col bon congiunti, Finfo e li compagni tutti»;[552] una menzione nello scambio epistolare tra Dotto Reali e Meo Abbracciavacca. Qui, prima Dotto prega l'altro di rispondere e di mostrare il sonetto allegato alla lettera, da lui confezionato, «a frate Gaddo e a Finfo»; poi, a suo luogo, Meo risponde di aver obbedito: «a frate Gaddo e a Finfo, come imponesteme, il mostrai e diei scritto».[553]

---

546 SAN LUIGI 1770-1789 VIII: 221.
547 PINCELLI 2006: 255.
548 DIACCIATI 2008: 233.
549 Si tratta di L 397 *[G]li ochi sono mesagi de lo core*, accompagnato dalla rubrica 'Graçiolo da Firençe' (c. 140v).
550 BRUNETTI 2002: 24.
551 Ibid.
552 MARGUERON 1990: 214-224.
553 Entrambe le citazioni sono prelevate da SEGRE-MARTI 1959, rispettivamente p. 98 e p. 100.

Non paiono esserci dubbi sull'identificazione di questo Finfo col poeta attestato da V, anche in virtù di questa rarezza onomastica. Dimostrata la frequentazione letteraria con Guittone – del resto diretto destinatario di una di queste – attraverso l'imitazione evidente nelle due canzoni che ci sono pervenute, e il legame con Monte da un lato, con Dotto e Meo dall'altro (sodali di Guittone entrambi, corrispondente montiano il secondo: § 1.3.16), Finfo si può considerare 'guittoniano' nel senso più tradizionale del termine, poiché tanto *Se long'uso mi mena* (V 192) quanto *Vostro amoroso dire* (V 193) non lasciano dubbi circa la sua frequentazione dello stile chiuso che ha visto nell'aretino il suo massimo campione, mentre l'adesione all'ideologia del frate pare essere dimostrata dalla consolatoria che invia a Monte.

La *Lettera* XX rivolta *a Finfo e a li compagni tutti* s'inserisce bene in questo rapporto di filiazione. Strutturalmente, si può considerare bipartita: nella prima metà, Guittone mette in guardia i suoi compagni sul vizio e sul peccato; nella seconda – a partire, circa, dal § 18 – esalta l'amore per Dio, cui si deve obbedire ciecamente, in quanto sommo bene. Particolarmente degno di nota che in questa seconda parte abbondino immagni prelevate dal mondo feudale,[554] mentre nella prima parte incontriamo quella metaforica mercantile che già abbiamo visto abbondantemente dispiegata nell'altra canzone di Finfo (ciò che potrebbe essere indicativo per fornirne un pur minimo tratto sociale). Ci suonerà familiare un discorso come questo:

> Matto fora tenuto omo che sedesse a banco e cangiasse molto auro e poco rame; e non matto più sovr'onni conto chi nel banco di ragione, ove seder dea omo razionale, vertù cangiare a vizi e cielo a terra? E certo a banchi molti cielo, vertù e Dio, che ·lli è sovente addutto e per neente quasi voluto dare, più che falsa medaglia è·lli sc‹h›ifato; ma diaulo, vizio e terra ed asto elli è accattato, ad auro e a travaglio molto.
> (*Lett.* XX §§ 7-8)

Possibile che i *fratelli* cui Guittone indirizza la lettera non fossero completamente digiuni di tali pratiche, se i *calembour* scelti dal frate spesso si rivelano poco casuali: «E voi, mercé, mercé per Dio, mercé, isbendate gli occhi de la mente vostra e guardate ben, verità da falso dicernendo; che ben, credo, savete vera moneta divisare da falsa, e, divisata, intendo che no 'l falso prendete ed iscusiate il vero; adunque non vertù rifiutate prendendo vizio» [§ 12].

[554] «Ché a dritto e a torto fin a la morte veggio all'omo obbedire terreno natoral signore; quanto Lui donque, quanto, a salute e a vita nostra seguir dovemo, ché neuna cosa n'empone che non sia noi utile e necessara!» [*Lettera* XX § 17].

Il sonetto di Guittone a Finfo fa invece parte di un manipolo di sonetti che si trovano nella sezione dei testi di corrispondenza – privi di missivi – di frate Guittone in L (L 291, L 292, L 300, L 303), accomunati dallo svolgimento del tema della lode indiscreta, di cui si è occupato Paolo Borsa, mettendone in luce sia i modelli soggiacenti – nel caso specifico il Guglielmo Peraldo della *Summa virtutuum ac vitiorum* e l'Abertano da Brescia del *Liber de doctrina tacendi e dicendi* – sia le finalità pedagogiche. Quello che sembra un sonetto di lode verso Finfo, però, si rivela a una lettura più accurata un rimprovero all'amico:

> Finfo amico, dire io, voi presente,
> qual voi e quanto a me pregio presenta
> e prov'appresso vostr'opera gente,
> lo core mio non già guaire talenta;
> e ragion e saver non mel consente,
> laudar voi, si ben degno vi senta.
> E voi non sia più laudar me piacente,
> se 'n vostro amor non v'è piacer ch'i' penta.
> Nescente conto certo o disleale
> laudare amico o ver signore in faccia,
> se tanto o piò, com'el conta, lui vale.
> Laccio coverto d'esca è laudar, o' laccia
> fellon semprice om e 'l mette a male;
> per che chi m'ama a me' laudarme taccia.

Quanto Guittone si dimostri lusingato dall'*opera gente* di Finfo, in cui pare riflettersi il suo magistero, né può limitarsi a dirlo l'affetto, né la ragione e la saggezza inducono a farlo, poiché – si dice in chiusa di sonetto – la *laude* diretta (*in faccia*) dell'amico o del *signore* è in realtà un laccio che può nascondere falsa lusinga. Per cui il sodale, coerentemente con la premessa, è invitato a fare lo stesso, per non rischiare di perdere l'*amore* del frate. Secondo Borsa, il tono è qui ammonitorio e l'uguaglianza tra le parti – dimostrata, potremmo aggiungere, non solo dall'epiteto *amico*, ma dall'insistenza sul concetto di *amore* (*vostr'amor*; *chi m'ama*) – è solo apparente:

> la menzione del «signore» accanto a quella dell'«amico», seguita dall'allusione all'eventuale inadeguatezza dell'elogio rispetto al proprio oggetto, mostrano come in realtà Guittone intenda rendere evidente a Finfo (che fu, ta l'altro, rimatore devoto al caposcuola aretino) come, nella loro amicizia, sia lui che, per dirla con Cicerone (*Lael.* XIX 69), si sta facendo «parem […] inferiori».
> (BORSA 2007: 31)

È d'altra parte degno di rilievo che una delle due canzoni di Finfo, *Vostr'amoroso dire*, si spenda interamente a sostenere le ragioni del magistero del frate convertito, al netto

delle concessioni alla retorica epistolare della *salutatio*, che ne scema significativamente un eventuale carica allusiva:

> Vostro amoroso dire
> m'à in tale guisa colto,
> messere frate Guittone,
> voglio daché d'udire
> magi' or è non dic' o·l t'ò,
> né di venire guittone.
> Salute assai vi· mando
> e graze v'acomando
> da Dio, del dire ornato
> che 'n voi present'è or nato.
> Ond'e' sollazo aspetto,
> non cosa ond'agio spetto!
> (vv. 1-12)

Ovviamente non possiamo sapere a cosa si riferisca Finfo quando, dopo i convenevoli, afferma piccato di aspettarsi gioia dalle parole del maestro e non cose che gli diano motivo di indispettisi: non abbiamo elementi sufficienti per credere che *Finfo, amico, dir voi presente* abbia colto nel segno, scatenando una risposta come potrebbe essere questa. Non è però escluso che parole insinuanti come quelle di *Finfo, amico* fossero rivolte dal frate ai suoi sodali tutt'altro che occasionalmente. L'esordio di *Vostro amoroso dire* ci fornisce poi un'altra informazione, rilevante soprattutto se relazionata alla parabola poetica ed esistenziale di Guittone, poiché pare che vi si insinui una relazione tra la presa dei voti religiosi e la nascita di una nuova (o recente, meglio) poesia.

È d'altra parte certo, poi, che l'*opera gente* di Finfo fosse *provata* quantomeno dalle sue esternazioni liriche, se in *Vostr'amoroso dire* troviamo affermazioni come questa:

> Ki presgio im sé val bene
> e lo valore suo monta,
> assai grandire' onde.
> Perché miracol ben è
> che, u' vinti, li· monta!
> E del mondo u' so' ·‹o›nde,
> ke non di ferri pungna,
> ma che d'ovre mo' pungna,
> tutti nel mondo giente
> (ch i'n ciò più) va·le giente.
> (vv. 25-34)

Insomma, intatto il lessico e intatta l'ideologia rispetto a *Se long'uso*, Finfo piega il suo solito armamentario retorico per allinearsi – anche in quel caso – all'ortodossia morale del frate. La canzone, che continua trasponendo il discorso su un piano teologico, e quindi sul rapporto tra insano comportamento e peccato, si adegua perciò perfettamente agli ideali condivisi dai seguaci della fase post-conversione. In questa luce pare perciò

inappropriato l'appunto di Margueron, il quale, pur riconoscendo nell'elogio di *Finfo, amico* la volontà implicita, da parte di Guittone, di dichiarare la sua superiorità, racchiude il sonetto nel perimetro di una «courtoisie mondaine», credendo inoltre che la sua posizione in L – nella sezione delle rime dedicate al frate – sia inesatta e che piuttosto il testo vada collocato a un periodo antecedente al 1265.[555]

Se qualcosa è legittimo detrarre dal poco che sappiamo di Finfo è proprio la sua implicazione con l'*entourage* dei gaudenti, di cui non possiamo dire se fece realmente parte: il fatto che fosse stato esiliato da Firenze in quanto ghibellino potrebbe averlo spinto a Pisa, dove si trovavano i novizi, ma è un'idea impossibile da dimostrare, come lo è pure quella, molto pià suggestiva, della sua appartenenza all'ordine.[556]

1.3.10. Maestro Rinuccino

Non completamente certa è l'interlocuzione tra questo poeta e Monte Andrea. Sua è la paternità di tre sonetti (V 643-645) che V trascrive in coda alla 'tenzone xii', stimolata dalla richiesta di Chiaro – costruita nelle quartine secondo un'opposizione ossimorica che dal Guglielmo IX d'Aquitania di *Farai un vers de dreit nien* in poi farà scuola – circa il rapporto che si istituisce tra Amore e sofferenza: com'è possibile che l'amore viene comunque desiderato anche se mette l'amante in una condizione di guerra, peraltro da lui non ricusata? La richiesta s'inserisce nella topica delle corrispondenze sulle teorie d'amore: «Però consiglio a voi, Monte, dimando: / s'amor per astio cresce i·nulla guisa / o per pensare, o s'è servir megliore / o se l'usare Amore, co· llui stando, / guerra talora se ne fa divisa; / o quale afferma prencipale amore» (*Di pic«»iolo alber grande frutto attendo* [V 633] 9-14).

Monte risponde con due sonetti: nel primo descrive brevemente la fenomenologia amorosa per come la intende in teoria («E tu m'à' fatto de l'Amor domando: / lo primo nascimento, c'amor avisa, / è lo vedere, e quel concria Amore; / ma 'l fermamento è lo piacere usando / (e' non si ferma Amore in altra guisa):/ e questo move, ad amare, lo core» (*Di quello frutto, önde fai atendo* [V 634] 11-16); nel secondo, fornisce il suo giudizio, che è ovviamente disincentivante per Chiaro: «Questo seria amico, il mio consiglio: / inver' l'Amore, star pur da la larga! / Non *volgh*o ti fac[c]ia, di ciò, maraviglio, / però ch'e', le sue pene, a doppio varga» (vv. 1-4). Il dibattito si sposta poi su un altro piano, perché

[555] MARGUERON 1966: 184.
[556] Ivi: 186.

il Davanzati prima accusa l'interlocutore di non aver bene capito le sue intenzioni (*Se per onore a voi grazze rendesse* [V 636] 7-12 «Se bene aviso, io creo che dicesse / s'Amor crescea per poco d'astiamento; / o se gradire fa guerra guardare, / o fa montar servente ver' segnore: / in questo tegno ciò che domandai. / Pensate non v'inganni lo rimare») e poi, maliziosamente, aggiunge che non è saggio modificare la sostanza del ragionamento pur di realizzare le leggi della retorica: «Per zò, chi trova no·l si tegna ad onta / i[n] nulla guisa, se fosse ripreso, / perch'ogn'om parla per lo suo pensero, / che molti son che sentenz'ha‹n› non conta / se non di conciar loro dire inceso» (*Bono sparver non prende sanza artiglio* [V 637] 9-14). La corrispondenza continua su questi toni ed ha ormai decisamente virato verso uno scontro prettamente letterario, in cui viene preso di mira il risultato poetico vero e proprio, finché, alla fine, Monte opta per il silenzio completo:

De lo vin creco, levat'ag[g]io sag[g]io,
ma, lo parlar, non ag[g]io ancora conto.
Però risposta amico non farag[g]io:
perché di grande altura hai fatto smonto!
Ché rinovato m'ài novel linguaggio!
Ben ti puoi rimaner di tale sconto!
Se'-m or caduto, ond'io t'avea per sag[g]io,
ch'e' mi credea, il tu' dire, avesse monto.
E, 'l tuo dimandö, eo per nulla äggio:
ne lo fenire perdi, nel buon punto;
ché lasci il pieno, ed ài presa la crosta:
così ài porto il tuo parlare in vano!
Di ciò c'a lo dirieto mi mandasti,
cadi: nulla sentenza non usasti!
Non vidi maï così detto strano:
di divisata coverta fatt'à rosta!

È altamente probabile che i versi conclusivi siano da intendere nel senso più tecnico possibile:[557] poiché nei suoi ultimi due sonetti Chiaro cambia completamente gli schemi metrici dei responsivi – in un caso complicandolo notevolmente (*Omo c'avene a bene e' po' savere*) – e allenta i legami formali con le risposte montiane, sarebbe stato accusato di aver infranto le regole tacite della tenzone. Ma appunto poco prima il Davanzati aveva affermato (giustificandosi e attaccando a un tempo) che la sostanza non doveva essere sacrificata alle leggi della retorica: molto probabilmente la sua risposta – pratica e teorica – è stata più scaltra di quello che Monte si aspettasse. Fatto sta che *De lo vin creco* ha tutta l'aria di concludere il discorso. I tre sonetti di Rinuccino che seguono *De lo vin creco* rispondono semplicemente alla proposta iniziale di Chiaro, scavalcando completamente e i sonetti montiani e il resto dello scambio; il suo intervento, «non

[557] A fronte del silenzio di Minetti possiamo dire che MENICHETTI 1965: 338 intende altrimenti.

sollecitato in alcun modo non risulta, a differenza di quello di Chiaro in VI-VII [cioè *A San Giovanni a Monte-Ora è nel campo*], neppura rilevato».[558]

La seconda corrispondenza è invece completamente ricostruita da Stefano Carrai, che segue criteri prettamente formali per mettere insieme *Omo disvareato tegno il quale* (V 614) di Monte Andrea (lo vedremo nel dettaglio: § 3.2), *Fonte c'asenni il mar cotanto fo 'n 'te* di Maestro Rinuccino, che ne viene considerato responsivo, e infine quella che Minetti stampa sotto la dicitura «quarta tenzone con Chiaro» (V 770-V 772).[559]

Punto di partenza è il sonetto di Rinuccino che chiude la sequenza a lui dedicata dopo quelle di Maestro Francesco e Maestro Torrigiano nel fasc. XX dei fiorentini:[560] *Fonte c'asenni il mar* è evidentemente un testo di corrispondenza. L'editore scioglie la *salutatio* iniziale con un riferimento esplicito al destinatario: «Fonte c'asenni il mar di senno fo 'n te, / rimar non vidi ma' ire sì abondo; / Monte che 'n alto sali, eo veg[g]io mo'n te / savere per qual savere ti rispondo» (vv. 1-4). Il destinatario del sonetto sarebbe perciò, secondo Carrai – e prima di lui un cenno in tal senso viene da Minetti – Monte Andrea[561] come suggerirebbe: a) il gioco diffuso sul nome del poeta, che non solo si rinfrange nei componimenti a lui rivolti, ma che costituisce, come ha messo in evidenza Storey, una delle sue consapevoli *signatures*: in questo caso sarebbe perciò una scelta non casuale; b) il fatto che questo è l'unico sonetto tecnicamente arduo di Maestro Rinuccino, improntato all'uso dell'asticcio e dell'equivocità, probabilmente in omaggio al suo destinatario, di cui cerca di emulare il virtuosismo.

Per quanto meramente intertestuali i due elementi, nell'insieme, potrebbero anche non essere peregrini, soprattutto perché la serie di metafore scelte da Rinuccino – «rimar non vidi ma' ire sì abondo», v. 2; «con te, le tue parole voria conte / avere, più c'avere auro sen' fondo» (vv. 7-8); «grave se 'ntenza, vostra gran sentenza / di canoscenza a chi à noscenza pare» (vv. 10-11) – si attanagliano bene alla figura di Monte Andrea per com'è tratteggiata dai suoi versi.

Poiché in *Fonte c'asenni* Rinuccino afferma di stare rispondendo (v. 4), Carrai si propone quindi di «verificare se ne sia rintacciabile l'antefatto nella produzione»[562] di

[558] MINETTI 1979: 158.
[559] CARRAI 1981: 57-70 (in partt. pp. 57-60); lo scambio tra Chiaro e Monte si legge in MINETTI 1979: 215-218 e MENICHETTI 1965: 770-772.
[560] Costisce perciò un problema 'di canone' la scelta di *PSS* di inserire nel terzo tomo i *corpora* di questi due autori e non quello di Rinuccino, di fatto smembrando una serie compatta quanto a contiguità geografica, tematica, codicologica.
[561] Il sospetto già di SANTANGELO 1928: 22.
[562] CARRAI 1981: 58.

Monte: la scelta cade su uno dei pochi testi di corrispondenza di Monte trascritti tra i sonetti sciolti, *Omo disvarëato* per l'appunto, che si trova inserito, con effetto leggermente straniante rispetto all'immediato contesto, nella lunga macrosequenza montiana che chiude il fasc. XXI (§ 3.2). Cosa legherebbe i due sonetti?

Ad essere dirimente, per Carrai, è il fatto che *Omo disvareato* sia una richiesta di consiglio del poeta che si dice invischiato nelle panie amorose a un non meglio specificato *maestro*. A detta dello studioso «la *reduplicatio* della voce *maestro* (v. 8 e 11), complicata dalla figura etimologica con 'amaestrare' (*n'amaestro*, v. 12), non sembra limitarsi ad alludere genericamente […] alla sapienza dell'interlocutore; anzi sembra connotare un personaggio che *Maestro* era non solo di nome […], ma di fatto».[563] Questo Maestro sarebbe perciò da identificare, fuor di dubbio, con Maestro Rinuccino, che a Monte risponde poi con *Fonte c'asenni il mar*.

Ora, la quantità di opposizioni che si potrebbero fare a un simile ragionamento non sono poche:

1) non è detto, anche se è altamente probabile, che la risposta di Rinuccino fosse a un testo scrittogli previamente da Monte (accettando che a lui sia rivolto *Fonte c'asenni*): si sarebbe anche potutto trattare di una lettera o di una comunicazione arrivata per altro mezzo. Inoltre, se anche un testo di provocazione c'è stato, non è necessario che a noi sia pervenuto. È stato messo in luce a sufficienza quanto siano rilevanti i casi di testi delle origini dichiaratamente di corrispondenza, ma conservati nei canzonieri miscellanei come sonetti sciolti: non sempre è il caso di ricercare un *pendant* che o non ci fu o, se ci fu, non ci è mai arrivato per via delle taversie della tradizione;

2) la *reduplicatio* del termine *maestro* tra ottava e sestetto di *Omo disvarëato*, cui Carrai dà peso decisivo, non è probante in alcun senso, ma costituisce piuttosto l'applicazione al componimento di una caratteristica strutturale di quasi tutti i sonetti della generazione tosco-emiliana, dove almeno un termine-chiave della fronte viene riutilizzato nella sirma a scopo di collegamento: è un *escamotage* applicato con regolarità nei sonetti montiani o in quelli di Cione Baglioni. La scelta può dipendere dall'insistenza sul nome del destinatario, ma potrebbe anche essere letta come una semplice estensione della *laus* del destinatario anche alla *petitio*;

3) l'appellativo di maestro, come quello di *padre* è, in questo tipo di sonetti, topico. Si pensi a Guittone, regolarmente apostrofato come *maestro* dai suoi interlocutori.

[563] Ibid.

Trattare un titolo come se fosse un nome proprio può infatti essere pericoloso: nello stesso canzoniere vaticano la dicitura *maestro* delle rubriche è semplicemente interscambiabile con quella di *Ser* o *Messere*, venendo ad essere una regolare apposizione più che un contrassegno inequivocabile. La pratica di sovrapporre un nome proprio ad uno comune non è d'altra parte isolata alla costruzione che si imbastisce intorno a *Omo disvarëato*, se risulta ampiamente sfruttata nel complesso caso della Compiuta Donzella, unica voce femminile di tutto V secondo le rubriche del codice. La maggior parte dei sonetti di autori fiorentini contigui per storia e tradizione alla Compiuta (sono infatti quasi tutti nel fasc. XX di V) in cui appare un sintagma che ricalca il suo nome è infatti stato interpretato come sonetto di corrispondenza a lei rivolto. Carrai applica lo stesso metodo nel caso della Compiuta e nel caso di Rinuccino-Monte;[564]

4) ammettiamo, infine, che il Maestro cui si riferisce Monte sia un maestro di nome e di fatto e che il titolo sia un nome parlante. Perché dovrebbe trattarsi di Rinuccino e non, mettiamo, di Maestro Francesco o Maestro Torrigiano, che sulla carta hanno la stessa probabilità? Non basta dire che a differenza di questi due Rinuccino ha tenzonato con Monte: già sappiamo che il suo è stato un tardo accodarsi alla tenzone tra Monte e Chiaro, né d'altra parte mancano casi in cui Monte è registrato in tenzone con un sodale una ed una sola volta. La risposta al quesito non dovrebbe lasciar spazio ad altre remore: Monte si sta riferendo a Maestro Rinuccino perché – assente in questo caso la ripetizione di schema metrico – la solidarietà contenutistica tra *Omo disvarëato* e *Fonte c'asenni il mar* è tale non lasciare dubbi, o da lasciarne molto pochi. Cosa che non è.

Il legame contenutistico tra i due sonetti è infatti praticamente inesistente, limitandosi a un riecheggiamento, nella stessa sede metrica (il v. 3) del medesimo gioco di parole: «è viz[i]o ciò né non monta né sale» dice Monte a proposito di chi intraprende il folle volo di Icaro (*Omo disvarëato*), «Monte che 'n alto sali, eo veg[g]io mo' 'n te» è l'*interpetatio nominis* di Rinuccino in *Fonte c'asenni il mar*. Nient'altro. S'è già detto che quella di Monte è una richiesta di consiglio, caratterizzata da una lode al destinatario parecchio costruita, che insiste sulla necessità di aiuto (intraprendere il volo senza ali adatte è folle; l'uomo da solo non vale niente) e sulle competenze del Maestro (*a tale Maestro me ne dolo*,

[564] CARRAI 1992, dove si argomenta, tra le altre cose, che i due sonetti di Maestro Torrigiano *Esser donzella di trovare dotta* [*PSS* 45.4] e *S'una donzella di trovar s'ingengna* [*PSS* 45.5] si rivolgono, insieme ad altri due sonetti di Maestro Rinuccino, proprio alla Compiuta, in favore soprattutto del vocativo *donzella* (l'ultimo editore dei sonetti di Maestro Torrigiano, Sergio Lubello, pare accettare l'idea di Carrai). Ma a proposito si vedano almeno i rilievi di CRESPO 1998 e, sulla figura della Compiuta, che può essere reale o no, ma che di certo costituisce un tipo di voce poetica socialmente riconoscibile per i lettori di V, le belle pagine di STEINBERG 2006.

dritto Maestro) a cui si rivolge: ma *Fonte c'asenni* è solo ed esclusivamente una lode sperticata del destinatario, senz'altro aggiungere.

L'innegabile stridore tra i due testi viene avvertito anche da Carrai che lo risolve ricorrendo alla congettura del sonetto mancante: *Fonte c'asenni il mar* è rivolta a Monte, risponde a *Omo disvarëato* ed è «una sorta di *captatio benevolentiae* introduttiva alla risposta vera e propria, costituita da un secondo sonetto andato perduto».[565] Ma per quanto la pratica di ribattere con due sonetti responsivi ad un sonetto missivo sia attestata tra i rimatori di V, coinvolgendo soprattutto Monte, l'ipotesi resta comunque debole, poiché è la relazione tra i due sonetti che possiamo leggere a dimostrare debolezza. Coi meri dati a disposizione possiamo al limite sostenere che Rinuccino ha scritto un sonetto a Monte, e niente d'altro: i legami tra *Omo disvarëato* e il sonetto del Maestro sono troppo deboli per instaurarne la relazione.

Il quadro, già di per sé non solidissimo, è inoltre destinato a complicarsi, perché al dittico così ricostruito vengono annessi da Carrai anche i sonn. V 770-V 772, i quali, «rimasti legati in una pseudo-tenzone»,[566] andrebbero integrati coi due sonetti in questione (quello di Maestro Rinuccino e quello di Monte) a formare una più ampia corrispondenza. Ma anche in questo caso la ricostruzione mostra tutte le sue debolezze, perché si limita a mettere in luce i richiami formali e sostanziali tra *Omo disvarëato* e i due sonetti di Monte a Chiaro, *Lo nomo c'a' percontradio si mostra* (V 770) e *So: volontà mi porta s'io folleg[g]io* (V 771) – già parzialmente segnalati da Minetti – senza annettere neppure una prova che eventualmente leghi questi ultimi due testi a *Fonte c'asenni*. La sostanza del discorso è insomma questa: i due sonetti di Monte a Chiaro rimandano ad *Omo disvareato* (il che è vero); poiché *Omo disvareato* è in tenzone con *Fonte c'asenni* (il che è ipotesi debolissima), allora i due sonetti di Monte a Chiaro hanno relazioni con *Fonte c'asenni* (il che è totalmente indimostrato).

Conviene però vedere più da vicino questa quarta tenzone con Chiaro. Se per Santangelo la tenzone è giunta mutila, poiché il sonetto di Chiaro, *Certo vi dico in pura veritate* (V 772), non pare rispondere «ad alcuno dei due precedenti»,[567] Menichetti conferma la difficoltà di comprendere l'esatta relazione tra i testi «oltre che per la non impeccabile situazione testuale di ambedue i sonetti di Monte e per la ricercata oscurità […], per la difficoltà prodotta dall'ignoranza dei precedenti cui pare alludere Chiaro (*la richiesta*

[565] CARRAI 1981: 59.
[566] Ibid. I tre sonetti formano quella che MINETTI 1979: 215-218 pubblica come 'Quarta tenzone con Chiaro'.
[567] SANTANGELO 1928: 14.

dell'altra fiata)».[568] Menichetti immagina che Monte, alludendo a un *saggio maestro* che terrebbe il Davanzati lontano dalle cose del mondo, alluda nei due missivi a Guittone, cui chiederebbe, tramite l'intermediario, in cosa consiste il pregio dell'uomo. Ma, come si è detto, la risposta che riporta il messaggero è negativa ed allusiva al piano dello scambio (concreto) di poesie.

Respinge questa ricostruzione Minetti, per cui *Lo nomo c'à'* (V 770), formalmente e contenutisticamente solidale a *Omo disvarëato* (V 614), serve a introdurre *Sò: volontà mi porta* (V 771) che parla in prima persona: il sonetto è ipostatizzato come, mettiamo, lo sarà il dantesco *Se Lippo amico sé tu che mi leggi* (il confronto è ancora di Minetti). *Certo ch'io vi dico* (V 772) parlando in prima persona come *So: volontà mi porta* (V 771), non rimanderebbe ad altri – e nella fattispecie a Guittone – ma s'inserirebbe organicamente nel dibattito.[569]

Ancora più complicata l'interpretazione di Carrai: *Lo nomo c'à' per contrado si mostra* – che infatti diventa *Lo nomo ca per contrado si mostra* nell'edizione di Rinuccino – è diretto ancora a Rinuccino, per via del ritorno della figura etimologica 'maestro-amaestrare' e per via del sintagma *dritta mostra*. Ma si dica una volta per tutte che, applicando questo metodo, Carrai ha avuto gioco facile, poiché *Omo disvarëato* (V 614) e i due sonetti in tenzone con Chiaro sono gli unici contesti, nell'intera poesia di Monte, in cui appare il termine *maestro*: si è cercata la mera tangenza lessicale tra i contesti e non quella di sostanza, come mette bene in evidenza Minetti, che leggeva l'ipotesi di Carrai dalla sua tesi di dottorato.[570] Maestro Rinuccino non risponde neanche a questa sollecitazione e allora Monte gli indirizza anche *So: volontà mi porta*, incalzandolo a dialogare in virtù della sua saggezza rinomata. «Dal successivo componimento, ultimo dei tre raccolti dal compilatore di *V*, apprendiamo infine come Chiaro abbia tentato di risolvere l'imbarazzante situazione per incarico dello stesso Monte che non vedendo risposta pensò, probabilmente, di far ricorso ad un ambasciatore del rango poetico del Davanzati»;[571] segue il rilievo di tangenze

---

[568] MENICHETTI 1965: 256.

[569] Le ragioni formali che sottostanno a quest'interpretazione sono riassunte in MINETTI 1979: 215-216.

[570] Vale la pena riportare la nota alla 'Quarta tenzone con Chiaro' interamente: «Ma la *Bildung* di tale ascitizio polittico (sostanzialmente *maestro* [*27* 8/11], **1** 4/10, **2** 4/6], "tradizionale" prefisso del medico fiorentino, nonché, meno anodinamente, **3** 7-8 [*di gran richitade* | *di gran saver*], scritto, secondo Carrai, da Chiaro in nome di un Rinuccino ipotizzato, contro, mi pare, la lettera, renitente al prosieguo, con *V 509* 5 [*di gran valenza*], la cui specifica sufficienza semiotica parrebbe evincibile da *27* 11 [*dritto maestro*] e **2** 6 [*buon maestro*]) non è proprio saldissima. Si vedano, infatti, alla luce del **campione** del Gloss. VII 5-8 e IX 193-214; dove la (*dritta*/*buona*) magistralità di Chiaro è solo (per ironia) logorroicamente diffratta» (MINETTI 1979: 215 n 2). Forse per la difficoltà con cui è esposto il pensiero dell'editore o forse perché la confutazione è affidata a questa nota cursoria, neanche i più avvertiti (penso ad esempio agli smaliziati studi di Giunta) hanno messo seriamente in dubbio la ricostruzione di Carrai.

[571] CARRAI 1981: 60.

intertestuali tra il testo di Chiaro e *Omo disvareato*. Così ricostruita, «l'anomala conclusione di questa ancor più anomala corrispondenza»,[572] dimostrerebbe che Maestro Rinuccino era parco nel pubblicare le sue poesie ed ancora più restìo ad inviarle a Monte, di cui temeva la sapienza: ecco perché il *corpus* del poeta, così come ci è pervenuto, risulta «relativamente esiguo».[573]

Poste così le cose non sembra eccessivo resingere la ricostruzione di Carrai sia per la sua eccessiva capziosità, sia perché non dimostra un reale legame tra tutti i testi coinvolti. Restano perciò da leggere i tre sonetti, i quali, come si è detto, sono tutt'altro che limpidi.

Lo nomo c'à', percontradio si mostra
a dritta mostra, secondo ch'i' odo.
Vò-m' ac[c]ertir de la potenza costra,
sed egli è in vostra guida tanto lodo!
In vanitate il folle spesso giostra ….:
soprendo giostra eo, di tale modo!
[De] la generaz[i]one umana nostra
(natura 'nostra!), ché 'l folle, fa nodo:
lega sé e turba [sì] co' mar a l'ostra;
poi trà lo stra le il sag[g]io, ch'è disnodo!
Così ciascun conven che maestro abia:
val poco labia di bieltate c'ag[g]ia!
Ch'ello non cag[g]ia, ciò no l'amaestra!
Uno volere è'n me che mò m'adestra:
saver c'adestra fin pregio e lo sag[g]ia.
Saver v'asag[g]ia, che di ciò mi scabbia.

Dice Monte: "il tuo nome ben significa il contrario – *salutatio* con *interpretatio nominis* topica, che ben si addice a Guittone come a Chiaro (non è il caso di scomodare Rinuccino) – ma vorrei proprio sapere se chi vi loda dice bene; si sa che spesso il folle s'agita nella vanità, e io da qui vorrei partire, poiché chi, da solo, agisce pazzamente (Monte stesso?) s'inviluppa nelle cose del mondo. Il saggio, però, scoccando la freccia della sua sapienza, può ben districargli i nodi. Per questo è necessario che tutti abbiano un maestro, per quanto recalcitranti possano essere. Perciò ci chiedo solo questo: cos'è che incrementa l'onore e cosa lo alimenta? So che il vostro sapere mi libererà".[574] S'intende chiaramente che il folle inviluppato, in questa lunghissima *captatio*, è proprio Monte, che scioglie ogni riserva nel sonetto successivo, di rincalzo:

Sò: volontà mi porta s'io folleg[g]io
e poco senno, che ne son dischesto,

[572] Ibid.
[573] Ibid.
[574] Come vedermo leggendo *Omo disvareato*, il concetto è identico: anche lì si considera pazzo chi vuole intraprendere un folle volo solo con la sua sapienza, invocando l'inutilità della solitudine (§ 3.2).

ed ancor molto male ch'io posseg[g]io;
ma chi'l senn'à, [dé dir], co' llui è richesto!
Ché per usanza, amico, tutor veg[g]io
che, chi non sa, si riduce a buon maesto.
Ed io, per me, di tal voler mi reg[g]io;
ed aprendeami a voi di saver questo:
quel che sormonta ë mantene in seg[g]io
fin pregio, ëd, a ciò valer, si' aresto.
D'amaestrarmi in ciò non v'è agradito,
lo qual mi credo sia sol per disdegno,
pensando voi ch'i' sia nel tutto aunito.
Ma chi po' sïede in sì alto regno
com' fate voi, secondo c'ag[g]io audito,
no·l dé celar, ma' [a] di risponder degno.

A ben vedere questo sonetto poco si discosta dal precedente, costituendone in tutto e per tutto un doppio; e non è perciò il caso di pensarlo come una replica piccata per il silenzio seguito alla prima sollecitazione. Ancora una volta Monte è il folle alla richiesta di saggezza, che riposa in Chiaro: lui, a differenza di altri insipienti che si ergono a maestri, lui può ben dirsi tale! In virtù di questa saggezza la domanda non varia: cos'è che fa crescere e mantiene l'onore (è il *fin pregio* dei due sonetti)? Probabilmente è provocatoria l'affermazione dei vv. 11-13, in cui si fa riferimento al *disdegno* – che invoca ad orecchie allenate ben altro e successivo *disdegno* – di Chiaro verso il discepolo creduto ostile. La chiusa è infine una normale *petitio*, che ribadisce, variandolo di poco, il v. 16 di *Lo nomo c'à.*

Il vero problema interpretativo sollevato da questi due sonetti, se proprio si vuol dire, è piu che altro costituito da una eccessivo squilibrio tra le lodi profuse al destinatario (i vv. 1-13 di *Lo nomo c'à'* e i vv. 1-8 di *So: volontà*) e la richiesta vera e propria, confinata rispettivamente in uno e due versi. Se, cioè, Monte potesse essere serio – evidentemente per qualche ragione doveva rimarcare la sua arrendevolezza – oppure se fosse ferocemente ironico (ma ciò pare più difficile da sostenere). Anche rispetto alla prosopopea supposta da Minetti bisogna dire che *Sò: volontà* non pare esigerla di necessità, bensì di rimbalzo, ovvero nella misura in cui è il sonetto di Chiaro che richiede lo scioglimento di troppi enigmi:

Certo io vi dico in pura veritate
ch'io feci impiutamente l'ambasciata
la qual mi deste, e dissigli in bontate
di quella chesta de l'altra fiata.
Mostrò talento di vostra amistate,
ma di risponder fatt'ha sua giornata;
donòvi pregio di gra· richitate,
di gran saver, c'avete per usata,
ma 'l suo ricor tiene ancor amassato:

di anno in anno dona in temporale,
e tene e vole tutto suo trovato;
ma nominanza aver non vol corale;
quello che dice vol tener celato:
dotta che 'l vostro saver lo suo sale.

Accettando l'interpretazione di Menichetti si dovrebbe criedere che Chiaro va a fare un'*ambasciata* per conto di Monte, avanzando le sue richieste a una terza persona (primo problema: richieste generiche, la questione sollevata dai due sonetti sull'onore oppure, come Terino a Monte, richiesta di un libro?); quest'innominato lusingato dall'amicizia di Monte, ha riconosciuto i suoi meriti – quella *richitade*, *donata* per *pregio* (e cioè prezzo, oltre che 'pregio'), che si rivela abbondanza di saggezza e non certo, sagacemente, di pecunia – ma non vuole dare di più: con lessico a noi ormai noto per le sue ironiche implicazioni, il *cui* ha deciso di tenere *amassato* (cioè accumulato, fuori dalla misura) il suo *ricor* (questa volta rivelatosi essere *trovato*, ovvero poesia). Decidendo autonomamente della circolazione della propria poesia – ciò che ci può dare suggerimenti sulle dinamiche prime di edizione presso questi poeti e sulla loro responsabilità nel processo di diffusione – vuole solo centellinarla e gelosamente custodirla. Il motivo si risolve perciò furbescamente in una lusinga finale (rovesciata) al mittente.

Considerando il tenore delle corrispondenze tra Chiaro e Monte e soprattutto l'abilità che il primo dimostra, nella prima tenzone, nel contraddire sottilmente l'altro, non ci sono motivi per dubitare della lettura di Minetti e, infine, per ricondurre questo scambio nell'alveo di tenzoni consimili, al cui centro si discutono le ragioni, teoriche e materiali, del fare poetico. Ma dalla tenzone va sicuramente escluso Maestro Rinuccino.

Per quanto riguarda il profilo biografico di Maestro Rinuccino, più lettore che corrispondente di Monte, ci si limita qui a riassumere i dati già reiterati nelle sintesi che lo riguardano, dal momento che è di immediata pubblicazione una voce appositamente a lui dedicata per il *Dizionario Biografico degli Italiani*. Eventuali raffronti potranno perciò solo avvenire a posteriori e il faticoso lavoro di ricognizione rischia perciò stesso di rivelarsi ridondante.

Si dica intanto che il poeta è identificato con un Magister Rinuccinus medico, figlio di Guidalotto dei Guidalotti, famiglia fiorentina di comprovata fede guelfa. Di lui si hanno notizie che rimontano fondamentalmente al penultimo decennio del Duecento: è eletto priore del quartiere Santo Spirito, Sesto d'Oltrarno, tra il febbraio e l'aprile del 1282; il 10 marzo 1290 è tra i 'buoni uomini' che devono eleggere il podestà, il 28 luglio 1291 è testimone di un contratto; è di nuovo eletto priore per Santo Spirito tra il 15 ottobre e il

15 dicembre del 1292, ma già due giorni dopo l'elezione viene sostituito, per motivi di salute, da Guido Amieri. Da un atto di quietanza datato 22 febbraio 1299, lasciato agli eredi, apprendiamo che muore tra la fine del 1298 e l'inizio del successivo.[575]

1.3.11. Lapo del Rosso

L'aggiunta di una mano successiva della specificazione 'del Rosso', su rasura, alla rubrica che originariamente si limitava al (solo?) 'lapo' e che accompagna *So per fermo ch[ed] io faccio sembianti* (V 913), responsivo al montiano *So bene, amico: molto tra'-ti'nanti* (V 912) è troppo incerta per condurre, almeno a questo stato della ricerca complessiva, ulteriori indagini. La tenzone è invece interessante, per lo meno perché riecheggia da lontano certi scambi tra Cino da Pistoia e Dante Alighieri, ergendosene a probabile precedente. Monte, partendo dal constatare la solita contrapposizione tra dichiarazioni amorose delle poesie e realtà del cuore, passare a chiedere lumi – sarcasticamente, visto che sarcastiche sono le considerazioni sulla verità amorosa del corrispondente – sulla natura d'amore. L'altro, schernendosi delle accuse, risponde poi, semplicemente, con un verso: «E dell'er[r]ore, nel quale tu se' stato, / i' te ne trago, e dirò-l-ti bene / onde si move, d'Amor, lo primo stato: / or ti fò certo che dagli ochi viene» (vv. 9-12).

1.3.12. Guido Orlandi

Nonostante anche quello di Guido Orlandi sia un altro caso crucciato dalle omonimie, la più recente voce dedicata al rimatore lo vuole identificabile «con un figlio di Orlando di Guido di ser Orlando della famiglia magnatizia fiorentina dei Rustichelli».[576] A questo studio si rimanda per una sintesi complessiva sulla poesia di Guido Orlandi, presente nel fasc. XX di V (f. 129v) con tre sonetti (la rubrica è 'Guido Orlandi'). Il poeta entra in questa indagine perché invia a Monte un sonetto sarcastico in polemica – scherzosa – con le dichiarazioni di *Ahi, Deo merzé* (V 278 L80):

> Nel libro de l[o] re di cui si favola
> Montë, io vi trova' iscritto (troppo
> al mio parere) come volpe-gravola
> dipo 'l muro si stava come groppo
> stretto ed abbrazzato: sì com' l'avola.
> Vélla colà, in che tiene ïntoppo,
> e dice, Monte: «Perché tanto miagola
> da questio*n*' che nn'è venuto zoppo?»
> Ahi, Deo merzé, ché li donò tal colpo,

[575] Si fa riferimento ancora a CARRAI 1981: 11-14 e agli esatti rimandi bibliografici lì allegati.
[576] GRIMALDI 2013a.

che peggio fu che'l grasso de la la gatta:
gran maraviglia fu se nn'è campato
di doglia brancoluta come'l polpo.
Sì fece come quei che rogna gratta,
che sente 'l mal quand'elli è scorticato.[577]

Dalla produzione poetica dell'Orlandi è inoltre stato possibile ricavare qualche notizia biografica. Lo scambio con Guido Cavalcanti sulla figura della Madonna esposta sulla loggia di San Michele in Orto (Orsanmichele) è infatti databile al 1292: di questa tenzone offre in ultimo un'interessante lettura Marco Grimaldi, il quale prima sottolinea, tramite escussione delle fonti cronachistiche coeve, sia l'eccezionalità del culto laico della Madonna nella Firenze dell'ultimo scorcio del secolo, sia le implicazioni politiche di tale culto, favorevole alla propaganda delle *élites* citadine; poi evidenzia, sulla base dei riscontri formali con la poesia coeva, quanto poco d'ironico ci fosse nel sonetto del Cavalcanti *Una figura della donna mia*, responsivo al componimento dell'Orlandi, *Se avessi detto, amico, di Maria*, facendo dialogare il testo con le ricostuibili posizioni politiche del *primo amico* di Dante.[578]

La seconda tenzone che permette appigli cronologici più o meno certi è lo scambio con frate Guglielmo de' Romitani dove si discute della possibile venuta a Firenze di Carlo di Valois, da collocare intorno al settembre del 1301, a partire dall'interpretazione del quadro astrologico (Guglielmo de' Romitani da avvio alla corrispondenza con *Saturno e Marte, stelle infortunate*). Di vera e propria astrologia giudiziaria qui si tratta, come nella corrispondenza che, forse contemporaneamente, coinvolgerà Cino da Pistoia e Cecco d'Ascoli, mentre il proposito di interpretare un enigma, o una profezia di senso politico, ci avvicina almeno alla *sonettkampf* inaugurata da Monte. Il guelfo nero Orlandi, in *La luna e'l sole son pianeti boni* sminuisce in ogni caso le previsioni a suo sfavore inoltrategli dal frate: il dittico, come abbiamo avuto modi di accennare, è datato *ad diem* dalla rubrica di V^2, dove è trascritto.[579] Il sonetto dell'Orlandi *Color di cener fatti son li bianchi*, che potrebbe alludere sia alle condanne subìte dai Bianchi sia all'incendio delle loro case da parte dei Neri, è invece databile tra il 1302 e il 1304.[580]

La propensione di Guido Orlandi al diaologo è del resto cifra caratteristica della sua poesia se buona parte della sua produzione «è costituita da poesie d'occasione e testi

[577] Il sonetto riceve il bel commento di POLLIDORI 1995: 165-167, che evidenzia con puntualità i luoghi della canzone montiana – ma soprattutto le attitudini globali del nostro poeta – parodizzati nel sonetto.
[578] GRIMALDI 2013b.
[579] POLLIDORI 1995: 117-122.
[580] Ivi: 188-189.

di corrispondenza»;[581] tra gli interlocutori, oltre a Monte, Guido Cavalcanti e Guglielmo de' Romitani si ricordano un Bonagiunta monaco, Dino Compagni e forse Dante Alighieri; insieme a Cione Baglioni e Chiaro Davanazati, l'Orlandi si colloca tra i risponditori al sonetto-enigma di Dante da Maiano.

Non si è proceduto al momento alla verifica autoptica dei documenti relativi all'Orlandi con la consapevolezza che anche questo passo si rende necessario per una più compiuta ricognizione. Si riepilogano però i dati raccolti, a partire dal Levi a cui risale l'identificazione, mettendo in luce i punti degni di futuri approfondimenti.

Anche nel caso di Guido Orlandi si manifesta il problema dell'omonimia. Negli anni che si prendono in considerazione i papabili sono almeno due: un Guido Orlandi del sesto di Porta Duomo e del popolo di San Mercato Vecchio e un Guido Orlandi Rustichelli del sesto di Por San Piero e del popolo di San Procolo. La forbice onomastica si deve in realtà a un solo documento: la presenza, tra i Consiglieri fiorentini che il primo febbraio del 1254 firmano la pace tra fiorentini, lucchesi, pratesi da un lato e pistoiesi dall'altro sia di un 'Guido Orlandi' che di un 'Guido Orlando Rustichelli'.[582] Pur non escludendo l'ipotesi della diplografia, il Levi considera tuttavia plausibile che due Guido Orlandi circolassero contemporaneamente a Firenze in quel periodo: il primo residente a Porta Duomo e il secondo al Sesto di Por San Piero. Dalla famiglia residente a Porta Duomo, fa notare Levi, non poté venire fuori il poeta, poiché quella famiglia, nelle lotte che a fine secolo opposero i cittadini fiorentini, si dimostrò di parte Bianca, mentre il rimatore fa sfoggio di appartenenza nera nella sua corrispondenza con Guglielmo de' Romitani. Il cerchio si restringe perciò intorno al Rustichelli. Un 'Guido Orlandi' fa poi parte dei consigli fiorentini nel 1251 e nel 1256 partecipa, in veste di consigliere, nella pace di Firenze con Pisa. Poiché, però, la forma in cui appare il nome è attribuibile a entrambi i personaggi ricordati da Levi, lo studioso opta saggiamente per la cautela e non li attribuisce a nessuno dei due.[583]

Il Guido Orlandi Rustichelli presente in consiglio nel 1254 non è però il poeta, bensì il nonno del poeta, attestato come ufficiale di cavalleria preposto a diverse mansioni – la famiglia era del resto magnatizia – nel *Libro di Montaperti* e diversamente citato in questa fonte tra giugno e agosto del 1260.[584] Abbastanza interessante, inoltre, è il fatto che

[581] GRIMALDI 2013a: 517.
[582] SAN LUIGI 1770-1789 VII: 187 e 189. SANTINI² 1952: 47.
[583] LEVI 1906: 2 n. 1.
[584] Ivi: 2. Si veda PAOLI 1881: 75, 98, 167, 237.

il fratello di Guido, Tedaldo di Orlando Rustichelli, fosse colui che «da Dante comperò nel 1283 i crediti ipotecarî sulle proprietà di Donato del Papa».[585] Non mi soffermo oltre su questa coincidenza perché il *Codice Diplomatico Dantesco* di prossima uscita s'incaricherà del compito. Questo Guido Orlando ha tre figli: Gherardo (già attestato nel 1260), Torrigiano e Orlando: in quest'ultimo Levi identifica il padre del rimatore, mentre la madre è monna Tessa de' Visdomini.

Quello che tra il gennaio e il marzo del 1290 fu tra gli approvatore delle cauzioni dei magnati, «a rigore» potrebbe anche essere l'altro Guido Orlandi, il nonno: Levi opta per il poeta perché crede improbabile che «questo ufficio pubblico venisse assegnato a un ottuagenario».[586] Sempre 'Guidus Orlandi' è colui che il 24 novembre del 1292 risulta membro del Consiglio delle Capitudini delle Arti Maggiori.[587] Finalmente, il 15 novembre e il 9 dicembre del 1294 il nome appare completo: colui che interviene nel consiglio dei Cento è detto «Guido domini Orlandi Rustichelli».[588] Nel 1296 è massaro alla camera del Comune.[589] Torna a riapparire poi: in uno strumento del 17 agosto 1312 in cui rinuncia, insieme al fratello Giovanni, alla dote ereditata dal padre, stimandola passiva;[590] nel 1313, nella lista dei nemici di Arrigo VII;[591] in un atto di cessione di dote – da parte della madre Tessa – ancora insieme al fratello, del 1333. Risulta morto tra questo anno e il 1338.[592]

Dalla sintesi che ne viene fuori ricaviamo un profilo che per certi aspetti apparenta l'Orlandi a diversi dei poeti che abbiamo già trattato. Membri della sua famiglia, che ricoprono ruoli importanti nel consiglio fiorentino già a metà del XIII secolo, appartengono a quella fetta della popolazione cittadina che, per quanto familiare con la prassi di governo, non si può a tutti gli effetti assimilare alla classe magnatizia di fine secolo: i Rustichelli, e con loro il poeta, fanno parte organica di quella classe dirigente invisa poi al Dante in esilio.

L'unico neo di questa ricostruzione è che, dal punto di vista generazionale, Guido Orlandi risulta il più tardo tra i poeti di V di cui ci siamo occupati, visto che è ancora vivo

---

585 LEVI 1906: 3.
586 Ivi: 5.
587 GHERARDI 1896-1898 II: 223.
588 Se ne veda la discussione in LEVI 1906: 6-7 che incorcia i dati ricavabili da GHERARDI 1896-1898 II: 438 e 448 con i rispettivi passi delle *Provvigioni*.
589 LEVI 1906: 6 e nota (con trascrizione di passi dal documento originale).
590 DEBENEDETTI 1912: 20.
591 LEVI 1906: 11.
592 Ibid. DEBENEDETTI 1912: 20 ricorda un atto dell'11 luglio 1314 nel quale la madre tessa sceglie Cante di Guido de' Visdomini come suo mundualdo, per l'affitto pro indiviso di un potere situato nella località di Maiano.

nel 1333 (si pensi che Cino da Pistoia muore nel 1336), quando, ad esempio, il figlio di Pallamidesse era morto. Di tutti i suoi corrispondenti è poi il solo Monte quello che si può collocare con certezza nella generazione a lui precedente. La sua presenza in V, nonostante la cronologia, non deve comunque sembrare incompatibile con questi dati se almeno Cione Baglioni, le cui rime sono registrate con quelle dell'Orlandi nel fasc. XX, vive fino al 1312. Certo, 1312 non è 1336 e lo stesso Dante sarà accodato al *corpus* maggiore di V solo da una mano più tarda. Difficile stabilire se la presenza dell'Orlandi dipenda dall'alta cronologia dei suoi componimenti (indimostrabile), dal gusto del collettore o se, infine, la ricostruzione biografica merita una revisione complessiva.

1.3.13. Terino da Castelfiorentino

Fiorentini sono i codici più autorevoli che riportano il parco *corpus* del rimatore, la cui ultima edizione risale all'inizio del XX secolo: le tre canzoni pervenute sotto il suo nome si trovano esclusivamente nel fasc. IX di V (V 189-191), il codice che in attestazione unica riporta anche la corrispondenza con Monte Andrea (V 863-864), mentre C^1 trasmette la corrispondenza con Onesto da Bologna.[593] Dibattuta è la paternità di *Naturalmente chere ogni amadore*, ovvero una delle tre risposte al dantesco *A ciascun alma presa e gentil core*, altrimenti data a Cino da Pistoia,[594] il quale, se volessimo dar fede alla rubrica che in C^1 accompagna *I' mi son tutto dato a tragger oro*, risulterebbe in almeno un caso interolcutore del nostro poeta. Questo sonetto rinterzato, adespoto nei Memoriali bolognesi, è però dato a Guido Guinizzelli da V^2: poiché non c'è certezza nell'attribuzione, anche l'uso che se ne può fare per stilare un profilo biografico del dedicatario è limitato. Onesto da Bologna, in ogni caso, costituisce un *trait d'union* certo tra Cino e Terino che, per quanto non necessario, risulta nondimeno interessante: è infatti stato corrispondente di entrambi.

Terino, che nelle rubriche dei codici appare ora col solo nome, ora con la specificazione della provenienza, è forse uno dei rimatori su cui si hanno meno certezze biografiche – forse un po' di più dopo questa sintesi – e su cui sarebbe auspicabile un

[593] L'edizione completa delle rime, escludendo la conservativa delle *CLPIO*, è ancora quella di FERRARI 1901; in *PD* I: 39-395 è edita la sola *Eo temo di laudare*, mentre in ORLANDO 1974: 71-72 si può leggere l'edizione più recente della corrispondenza con Onesto da Bologna. Un'edizione delle due canzoni di V è in CATENAZZI 2003. Segnalo solo a lavoro ultimato il saggio di RUGGIERO 2016, che prelude ad una nuova e completa edizione delle rime di Terino.

[594] Per evitare di appesantire le note basti il rimando riassuntivo al cappello dell'ultima edizione delle rime dantesche (e cioè GRIMALDI 2015b: 343) che si chiude sulle sagge cautele di Barbi a proposito dell'attribuibilità del testo.

lavoro più approfondito: il poco che è stato raccolto si ferma interamente a circa un secolo fa. Il suo nome, considerato un diminutivo di Lotteri o Lottario, sarebbe un (raro) vezzeggiativo dell'ipocoristico dei nomi che finiscono in *-teri*, tra i quali vanno almeno ricordati anche Gualtieri, Contieri, Volentieri.[595] Come vedremo, però, Terino è nome sufficientemente attestato nella sua autonomia.

Poiché rubriche e testi non riescono a darci ulteriori precisazioni, anche l'escussione delle fonti documentarie è stata faticosa: gli studiosi hanno finora proposto due sole possibili identificazioni, più per assenza di reali (e forti) alternative che per un'eventuale sufficienza delle due ipotesi, le quali poggiano ciascuna su un solo documento.

Da una menzione in quelli che oggi sono conosciuti come come *Ricordi di casa Guicciardini*, risulta che, a metà di aprile del 1281 «Terino f. Nevaldi da Caste·Fiorentini» sta pagando ai Guicciardini 50 lire, del prestito che, a nome loro, aveva ricevuto da Neri Ardingheli e Lapo Artinigi. Anziché pagare in liquidi il debito complessivo ammontante a «fiorini d'oro p(er) trentatré soldi l'uno», «disse Terino ke dava in pani p(er) ve[n]degli nela bottegha sua». Il setatiolo aveva anche impegnato un suo possedimento – casa e terra presso Striano – per poter pagare il suo debito: interessante è che l'atto relativo all'acquisto fosse stilato da «s(er) Ruberto Nava[n]çati», notaio che sappiamo per altre vie essere concittadino di Terino.[596]

Di questo Terino oggi siamo in grado di dire più di quanto si sapesse fino all'ultima ricostruzione biografica. Si parta dal padre, Nevaldo, che risulta iscritto all'Arte della Seta nel 1266, per il sesto 'de Castro florentino', dove appare come «Nevaldus filius Porcarii».[597] Terino da Castelfiorentino figlio di Nevaldo è registrato poi in un atto del 5 maggio 1302, quando paga 3 fiorini d'oro a Ricovero del fu Arrigo da Castelfiorentino per un debito contratto dai suoi figli, Tuccio e Cescho: «Terino olim Nevaldi de Castro Florentino et Cescho et ser Tucio fratibus et filii dicti Terini».[598] Le notizie aumentano, poiché

---

[595] Vedi BRATTÖ 1953: 195 a proposito dell'ipocoristico 'Teri', dove la forma *Terino* non viene presa in considerazione; in BRATTÖ 1960: 207 *Terrinus* è lemmatizzato come toponimo.

[596] Vedi MORI 2011: 71 s.v. *Roberto di Navanzato*. Mori cita questo atto ma erroneamente lo colloca nel 1271. In effetti, fino al chiarimento di ARUCH 1915, che trascrisse direttamente dal documento originale riportandone perciò la data esatta (1281), era quella la data che si attribuiva all'atto.

[597] Già DEBENEDETTI 1914. Il nome si legge in ASF, *Arte della Seta o Por Santa Maria*, 6 c. 7v.

[598] Pur se confezionato per fini prettamente storico-archivistici mi avvalgo con profitto delle schede di MORI 2011. Non ho preso visione diretta, nel caso di Terino, di alcun documento (tranne, per ovvi motivi, quelli conservati nel fondo *Diplomatico* dell'ASF), ma mi riservo di ritornare compiutamente sull'argomento. Segnalo ogni notizia che prelevo dalla sua utile disamina, precisando che, nonostante le diverse opzioni onomastiche, per Mori è Terino di Nevaldo a dover essere identificato con il poeta. L'atto di estinzione del debito, così come segnalato dallo studioso, è conservato in ASF, *Notarile Antecosimiano*, 9586, 6r.

> i fratelli Cescho e ser Tuccio sono ricordati insieme con il padre «Terinus Nevaldi setaiolo florentino» il 23 giugno 1303 (*Not. Ant.* 18783, c. 3v); con rogito redatto in Castelfiorentino il 12 agosto 1303 ser Vermiglio di Turello da Castelfiorentino, a nome di suo padre, riceve da «Terino olim Nevaldi de dicto castro» e da «Cescho filio suo» sei staia di grano per un anno d'affitto (*Not. Ant. i*18783, c. 5v)
> (MORI 2011: 79 *s.v.* Tuccio soprannominato *Magister* Tuccio, del poeta Terino di Nevaldo, 1302, 1344, 1346 q.)

Come apprendevamo già da Debenedetti, il figlio di Terino di Nevaldo, Tuccio, si iscrive all'Arte dei Notai nel 1302.[599] Di lui si conserva almeno un atto in cui appare come rogatario, risalente al gennaio del 1304 (1303 st. fior.); dalla sottoscrizione si evince chiaramente che il padre, a quella data, fosse già morto: «Ego Tucci olim Terinj Nevaldi de castroflorentino imperiali auctoritate iudex ordinavi et notavi predicta ominia coram me acta scripsi et publicavi».[600] Il notaio è sempre ricordato, negli atti che lo riguardano fino al 1344, come figlio di Terino di Nevaldo.[601] Se il nonno e il padre di Tuccio si sono dedicati alla mercatura, a partire dalla sua generazione l'attività principale della famiglia si rivelerà essere un'altra e ben più prestigiosa.

Anche uno dei figli di Tuccio, infatti, è notaio, come si evince da una decina di atti conservati nel fondo *Diplomatico* dell'Archivio di Stato di Firenze, redatti tra il 1331 e il 1344. Il notaio, di norma, firma i suoi atti come Francesco di maestro Tuccio di Terino da Castelfiorentino.[602] Con grandissima probabilità è da allegare alla famiglia anche un altro notaio, Martino di Cesco, attestato nell'intervallo 1354-1378. Il legame sfugge a Mori molto probabilmente perché nelle testimonianze da lui annoverate la sottoscrizione del notaio è sempre «ser Martinus Ceschi de Castroflorentino»; il *Diplomatico* dell'ASF conserva però almeno quattro rogiti datati tra il 1361 e il 1374 attribuiti a Martino, in cui la sottoscrizione è decisamente più precisa, e il notaio appare regolarmente come «Martinus olim Ceschi Terini de Castroflorentino».[603] Sebbene i termini cronologici siano

---

[599] DEBENEDETTI 1914; ASF, *Arte dei giudici e notai* 5, c. 7v (prelevo la segnatura da MORI 2011).
[600] ASF, *Diplomatico*, Normali, S. Maria della Badia detta Badia fiorentina, 17 gennaio 1303. L'atto è redatto a Empoli.
[601] Vedi ancora i rimandi puntuali di MORI 2011: 81 *s.v.* Tuccio di Terino.
[602] Francesco di Tuccio di Terino appare anche come rogatario di un manipolo di atti conservati con una segnatura che rimonta ad anni di molto precedenti a quelli della sua reale attività (il più antico dei quali al 1255): la segnatura non deve però ingannare, perché il *Diplomatico* è ordinato in base alla data del documento originale e i testi cronologicamente alti sono tutti copie posteriori. Fornisco per comodità la segnatura solo dell'ultimo atto attribuibile a Francesco, che è ASF, *Diplomatico*, Normali, Pistoia, Comune e S. Jacopo (Opere), 20 dicembre 1344. Una breve sintesi biografica sul notaio è ancora in MORI 2011: 58 *s.v.* Francesco di Tuccio di Terino.
[603] I documenti, ovviamente non presenti nella scheda di Mori, sono segnati: ASF, *Diplomatico*, Normali, Marchi (acquisti), 21 ottobre 1365; ASF, *Diplomatico*, Normali, Monte Comune o delle Graticole, 1 marzo 1369; ASF, *Diplomatico,* Normali, San Pancrazio (vallombrosani), 7 gennaio 1371; ASF, *Diplomatico*, Normali,

un po' larghi si potrebbe ammettere con tranquillità che questo Martino del fu Cesco di Terino da Castelfiorentino è un altro nipote del setaiolo. Di un figlio di Martino, Ser Niccholao, si hanno tracce di fino al 1427, quando risulta proprietario di una casa a Firenze.[604]

Altro probabile figlio di questo Terino di Nevaldo potrebbe essere, secondo alcuni critici, Ser Gerardo da Castelfiorentino, personaggio di cui sappiamo che fu studente a Bologna, «ove rivestì nel 1312 l'incarico di giudice di ufficio delle acque» e che diventò poi «giudice e consulente, a più riprese tra gli anni 1320-1328, dell'inquisitore pontificio a Firenze».[605] Sono quelli gli anni della condanna al rogo di Cecco d'Ascoli e Ser Gerardo, passato alla storia della letteratura per essere il Gherardo da Castelfiorentino le cui rime sono trasmesse dalla tradizione veneta della poesia stilnovista, fa parte del tribunale che ne decide la sorte. Ma le tangenze letterarie non si fermano all'eclatante episodio stabiliano se, nel 1301, Gherardo si trova menzionato in un documento per l'affitto di una casa nella cappella di San Procolo a Bologna insieme a un altro studente ben più prestigioso, ovvero Cino da Pistoia.[606] Strane triangolazioni storiche se proprio Cino è protagonista di uno scambio di sonetti con Cecco d'Ascoli improntato alla pratica dell'astrologia giudiziaria, solo congetturalmente posto entro il 1306, per via del fatto che Cino accenna al suo esilio come ancora in corso.[607]

Di Terino da Castelfiorentino, abitante fiorentino e setaiolo come il padre Nevaldo, citato in più occasioni in strumenti di debito e prestito che lo coinvolgono con o senza i figli, i quali a loro volta sembrano rendersi protagonisti di un'ascesa sociale che li farà arrivare al notariato, possiamo pefino tracciare, sulla base dei dati posseduti, un rudimentale albero genealogico:

Monte Comune o delle Graticole, 12 novembre 1372; ASF, *Diplomatico*, Normali, Firenze, San Miniato al Monte (olivetani), 2 luglio 1374.

[604] Si veda la voce di MORI 2011: 55 *s. v.* Martino di Cesco.

[605] MORI 2011: 12.

[606] Su Gherardo a Bologna vedi almeno GIANSANTE-MARCON 1994: 16-21.

[607] Si tratta del dittico *Cecco, i' ti prego, per virtù di quella* e la risposta dello Stabili, *Di ciascheduna mi mostra la guida*, già ricordati nel paragrafo precedente.

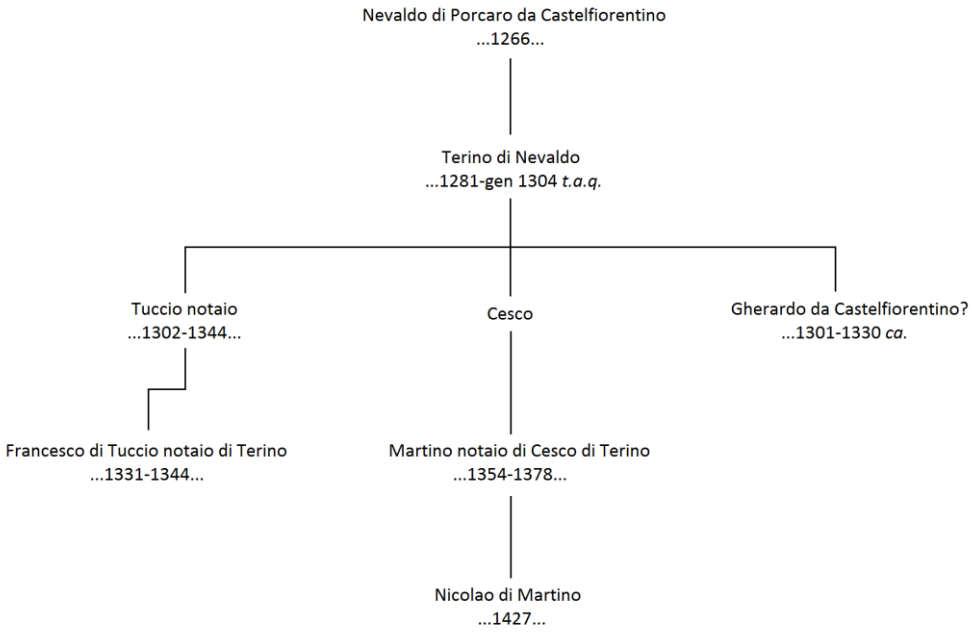

Fig. 4.

La questione onomastica è però destinata a complicarsi. Di un altro Terino riferisce il Ferrari nella sua edizione, rifacendosi al Lami, che ricorda un documento del 2 giugno 1304 in cui «Junta et Davius frates filii Terini debent annuatim dare et solvere episcopo florentino starios duos grani»; i due fratelli non hanno nulla a che vedere con il figlio di Nevaldo, poiché nell'atto citato immediatamente dopo dallo stesso Ferrari – che non si avvede del particolare – Giunta è detto «filius Terini Sacchetti de Castro Florentino».[608] La conferma arriva da un altro strumento del 28 gennaio 1305 (1304 st. fior.) in cui ancora appaiono «Junta et Danuccius quondam Terini de Castro Florentino».[609] Per Ferrari anche questi documenti afferiscono a Terino di Nevaldo, e ciò costituisce palese vista: nel complesso si può dire che il Sacchetti entra nella questione in sordina.

Ci troviamo perciò di fronte a una delle tante ironie che la ricerca storica può riservare.[610] Abbiamo infatti notizia di due Terino da Castelfiorentino contemporanei in vita, così come in morte: quella del primo, come si è detto, avviene tra l'agosto del 1303 e il gennaio del 1304, quella dell'altro, Terino da Castelfiorentino di Sacchetto, tra il giugno

608 FERRARI 1901: 14, che rimanda a LAMI 1758 I: 275 e 277.
609 MORI 2011: 53 *s. v.* Iacopo di Terino.
610 «Con buona pace del plagio, la cui anima è la negazione delle ripetizioni spontanee di avvenimenti o di parole, la coincidenza è una delle bizzarrie che non si lasciano eliminare dalla storia»: (BLOCH 2009²: 93).

del 1304 e il gennaio del 1305. Da questo quadro emerge con chiarezza la debolezza di chi ha voluto respingere l'identifazione del poeta di V con il Terino figlio di Nevaldo in favore del Sacchetti per questioni di banale convenienza cronologica. Non conoscendo il documento del 1305, in cui Terino di Sacchetto risulta già morto, le biografie correnti si sono accontentate di fissare nel 1304 un *terminus post quem* a cui attenersi e che adesso si è rivelato più breve delle aspettative.

I documenti ci presentano in aggiunta un quadro più complesso. Oltre a quelle di Terino di Sacchetto e Terino di Nevaldo, infatti, pare essere attestabile l'esistenza di almeno altri due Terino da Castelfiorentino intorno ai primi anni del Trecento. Un «"Terinus olim Iacopi Castri Florentini", documentato in attività di prestito l'11 ottobre 1304 (*Not. Ant.* 18783, c. 24r)», e un «"Terino filio Ristori de Castro Florentino"», che appare come testimone di un «rogito dell'11 novembre 1305».[611] La questione relativa agli apporti delle testimonianze documentarie resta perciò sospesa.

Non possiamo, qui, concentrarci troppo sulle tre canzoni di Terino che, d'altra parte, sembrano rivelare il solito rapporto di emulazione del modello siciliano con innesti della poesia tosco-emiliana. Diverso, ai nostri fini, il caso delle corrispondenze.

Per quanto riguarda *Naturalmente chere*, come si è detto, è ancora sospeso il giudizio della paternità teriniana, sebbene la maggior parte della critica, ormai, tende a privilegiare l'attribuzione *difficilior* su quella, riportata dalla Giuntina, che lo vuole di Cino. Ma d'altra parte, se veramente vogliamo credere che le risposte ad *A ciascun alma presa* arrivarono tempestivamente, e se veramente il sonetto è stato scritto intorno al 1283, difficile che Cino de' Sighibuldi, nato – a quanto pare – intorno al 1270, fosse in corrispondenza poetica con l'Alighieri in così giovane età.

Lo scambio con Onesto da Bologna – che di Terino dovette essere pressoché contemporaneo e che, ricordiamo, è morto tra il 1301 e il 1303 – va invece rilevato per il suo contenuto. In *Terino, eo moro, e 'l me' ver segnore* il bolognese pone all'amico un dilemma amoroso, non insolito: Amore si accorge della sua sofferenza di amante, ma non fa niente per aiutarlo; allontanarsene è impossibile, ché solo l'idea raddoppia le pene, e d'altra parte è altrettanto doloroso continuare a vivere in questa condizione. Come comportarsi, allora? Non resta che chiedere conforto ad una voce amica che potrà consigliarlo bene in virtù della sua saggezza ed esperienza:

> Consiglio ti dimando, se d'amore
> sentì lo tu' coraggio ma' ferita.

[611] Tutte le citazioni da MORI 2011: 53 *s. v.* Iacopo di Terino.

Tu' saggio senno al mi' gran dolere
tosto mandi conforto che 'l cor ponti,
e simigliante a lo tu' bon trovare,
c'assai sì basta, sol se puoi i vedere;
i' c'ho davante gli alpi e molti monti
a ragion posso, non tu, lamentare.
(*Terino, eo moro*, 7-14)

Può darsi che la lontanza fisica addotta dal poeta al v. 13 sia metaforica – le alpi e le montagne come allusivi dell'insormontabile situazione disperata – o può darsi che effettivamente Onesto si trovasse lontano, dalla donna o dallo stesso Terino. Ma altro importa, e cioè che Onesto stia incitando l'amico a mandargli un conforto scritto e per lo più lirico: la risposta deve somigliare al *bon trovare*, di cui Terino pare sia giudicato, al di là della topica, ben capace. Lo scambio tra i due poeti, quindi, è tra quelli che dimostra la possibile circolazione che poterono avere i testi di corrispondenza, in questo caso ricalcati sul modello della corrispondenza epistolare; così come nella tenzone con Monte, del resto, dove, in maniera macroscopica, non una poesia è quella richiesta da Terino, ma un intero libro.

Terino esaudisce in ogni caso il desiderio dell'interlocutore, pur se spostando la questione su un diverso piano:

Se vi stringesse, quanto dite Amore,
che vi mettesse in dubbio di finita,
no stareste lontano dal segnore,
messer Onesto, che vi può dar vita.
(*Se vi stringesse*, 1-4)

Insomma, dice Terino, se foste davvero così innamorato come dite, messer Onesto, non vi potreste allontanare da Amore; piuttosto attraversereste mari e monti per poter *vedere* quella donna che io, invece, sono impossibilitato ad avere:

ch'io non posso trovar guado né ponti
c'a la mia donna gir possa, o mandare;
ché maggior pena non si pò avere
che veder l'acque delle chiare fonti
e aver sete e non poterne bere.
(*Se vi stringesse*, 10-14)

La risposta di Terino parrebbe suggerire un piano di lettura allegorico forse sovrapponibile a quello delle canzoni *de lonh* il cui tema è l'esilio: al momento, però, questa resta solo una suggestione. Importa ricordare, invece, che Giunta, pur se di sfuggita, rammenta lo scambio tra Terino e Onesto nella sua breve carrellata sui versi di corrispondenza di Cino da Pistoia, caratterizzati dai frequenti rimproveri di falsità e volubilità amorosa da parte dei sodali. Per il critico la capillarità del motivo si spiegherebbe

con una verità extraletteraria che fa di Cino un reale *tombeur des femmes*.[612] Ma, al di là del fatto che tale interpretazione è discutibile, non fosse che per i plurimi oggetti amorosi al centro di veri e propri cicli poetici ciniani, i quali spiegano da soli il ricorrere dei rimbrotti (casomai ci sarebbe da chiedersi perché gli interlocutori – e non tutti – ricercano come necessaria la giustificazione di un unico oggetto d'amore), quello che qui conta è che, in effetti, il tema della volubilità in amore diventa praticamente trasversale ai poeti tosco-emiliani di seconda generazione e agli stilnovisti. Tanto per fare un esempio, la prima parte della corrispondenza poetica tra Cino da Pistoia e Gherarduccio Garisendi – non a caso bolognese – è quasi completamente sovrapponibile, per la situazione, a quella che abbiamo appena letto tra Onesto e Terino, incentrata com'è sulle sofferenze amorose dell'amante – Cino, che dà avvio alla corrispondenza –, sull'insistenza della lontananza fisica dall'oggetto d'amore, sul confronto enfantico delle sofferenze dei rispettivi amanti, coinvolti nella lotta su chi abbia maggior dolore.

L'affinità tematica tra questi luoghi, perfino la similarità delle formule e della retorica non deve peraltro stupire, posta l'attitudine poetica di Onesto, tangente a tratti con quella che poi sarà detta stilnovista e, per certi aspetti, distingubile da quella dei contemporanei tosco emiliani per i suoi caratteri di *novitas*. L'assiduità del bolognese con Cino, dimostrata dalle feconde corrispondenze, pare travalicare il limite dell'occasionalità: che perciò gli interessi poetici dei due sodali, nonostante il divario generazionale, fossero a un certo punto, magari iniziale, parzialmente sovrapponibili, non deve sembrare strano, né deve sembrare strano che Terino s'inserisca pienamente in questo dialogo. Il problema della coerenza tra fatti e detti è trasversale alle generazioni, ma anche alla geografia, se è al centro della corrispondenza tra Monte Andrea e Lapo del Rosso.

Per concludere, almeno allo stato attuale delle ricerche i documenti in nostro possesso non ci permettono di asserire con sicurezza chi sia il Terino dei manoscritti tra quelli rinvenuti. Forte è la tentazione di ritornare alla primitiva ipotesi, che identifica il rimatore con il setaiolo figlio di Nevaldo, attivo intorno agli anni '80 e morto prima del 1304, di cui almeno un figlio e due nipoti intrapresero la carriera del notariato. La sua collocazione nel fasc. IX non richiede, d'altra parte, che si ricerchino identificazioni più alte, poiché diversi dei poeti lì trascritti sono vissuti almeno fino agli anni '90 del XIII sec. Va detto però che la tentazione non è altro che questo: non ci sono ragioni solide per preferire questo setaiolo – di cui tuttavia abbiamo maggiori e più particolareggiate notizie

[612] GIUNTA 2002a: 369-373.

– agli almeno altri tre Terino da Castelfiorentino che gli sono contemporanei. È raccomandabile, prima di prendere una posizione definitiva, vagliare attentamente i diversi documenti allegati, alla ricerca di qualche indizio convincente nell'una o nell'altra direzione.

Neppure si può dire con sicurezza chi il padre del rimatore Gherardo di Castelfiorentino sia il Terino rimatore, qualsiasi sia il personaggio dei documenti con cui vogliamo identificarlo: anche se le convergenze bolognesi – Onesto e, tra Gherardo e Terino, Cino da Pistoia – parrebbero suggerimenti inquesto senso. Pare comunque potersi dire che Terino fa parte della stessa generazione di Cione di Baglioni

1.3.14. Ser Monaldo da Sofena

Più movimentata è la tradizione delle rime di ser Monaldo da Sofena. Anche lui, come Terino da Castelfiorentino, è presente nel fasc. IX di V con una canzone, V 194 *Gientile Amore, ala tua gran merzede* ('Ser Monaldo de Sofena'), nel cui congedo si rivolge a un non meglio definito 'Ser Caccia', e con un sonetto, V 484 *Ove contrado no ne· dà piaciere*, rivolto ad un amico anonimo, per alcuni critici da identificare in Ser Mino da Colle, cui va attributo il sonetto trascritto subito dopo nel codice, V 485 *A buona se' condotto*: il rapporto tra i due testi, che chiudono il fasc. XIX, non è però così stringente, né la semplice consecuzione manoscritta basta, come ormai è risaputo, a creare legami non esplicitati in rubrica (la rubrica di Ser Monaldo V 484 essendo 'sSer Monaldo da Sofena'), né palesati dai versi. Ser Mino e Ser Monaldo sono in ogni caso protagonisti della tenzone V 787 *Ser Mino meo, troppo mi dài in costa*-V 788 *Oi ser Monaldo, per contrario avento* ('tenzone ij', fasc. XXIV c. 175v), dai toni piuttosto accesi.[613]

Importante è poi l'apparizione di Ser Monaldo nel fasc. XXV, dove è registrato il sonetto dialogato V 901 *«Donna, merzé!» «Di che merzé mi cheri?»*. Sebbene tanto la rubrica di V^2 ('Questo mandò Ser Monaldo ad frate Ubertino') quanto quella di C^1 ('Ser Monaldo da Sofena a frate Ubertino. Dialogo')[614] diano il sonetto al solo Monaldo, *Citato sono a la corte di Amore* diventa l'unico altro caso della letteratura italiana delle origini, oltre a quelli che coinvolgono Monte Andrea, di sonetto dialogato in cui le voci degli interlocutori non sono fittizie. Segno che il sottogenere, se veramente se ne può supporre la sussistenza, è un esperimento ben delimitabile nella cerchia dei poeti in questione.

[613] Da correggere perciò MARGUERON 1966: 289. Si veda anche la lettura di GIUNTA 2001: 95-97.
[614] Aggiunta però posteriormente: è di mano del sec. XVII (e10 in BORRIERO 2006).

'Ser Monaldo da Sofena' è anche autore di due ballate: la prima, *Amor, s'eo t'ho gabbato*, è conservata dal solo P (P 118, f. 67v), mentre la seconda, *A lo core m'è nato*, oltre ad essere stata trascritta in quest'ultimo codice (P 116, f. 67r) gode di più ampia attestazione:[615] ai nostri fini conta sottolineare la compattezza delle rubriche nel riportare il nome del poeta, reiterato senza modifiche.

Ser Monaldo da Sofena è inoltre evocato da Monte Andrea come interlocutore privilegiato dei suoi lamenti esistenziali, sia alla fine della canzone *Aimè, lasso* (V 289) 165-167«Perfetto savio discreto, da Sofena / ser Monaldo (il quale in me, sò, fé, n'à!): / te 'nvio a la sua corte, mia Acusa» sia, e soprattutto, di *Più soferir no·m posso* (V 284) 138-143 «Al gentile ommo e sag[g]io, mio Cordolglio / te·n va' a Fornaìno, che lo spiega; / e, quanto puoi gechitamente, il priega / che veg[g]ia ben s'io a ragion mi dolglio; / e t'amendi e cor[r]eg[g]a, se no lgli è pena. / E, s'e' vuol sïavi l'amic'on da Sofena; / ché tanto frutta ben vostra semenza, / non fia ch'alongna, poi, ne la sentenza: / per che m'agrada tal sentenza e volglio». Proprio da Ser Monaldo, inoltre, Guittone d'Arezzo afferma di avere avuto notizia della disgrazia economica che ha afflitto Monte.[616]

Scarsissimi i documenti sul poeta, identificato con il notaio Monaldo di Ser Volentieri da Sofena, della zona Valdarno superiore, vicino ad Arezzo.[617] Il Bertoni, su notizia di Levi, riporta il regesto di un documento risalente al 7 novembre del 1293, in cui «a ser Samuello di Grazia dei Trevigoni si danno le imbreviature, rogiti e protocolli di Ser Monaldo di Ser Volontieri da Soffena ad istanza di Bilia, madre e tutitrice di Vanni, erede dei due notari, l'uno padre l'altro avolo suo»:[618] siamo così in grado di tracciare una minima linea biografica relativa a Ser Monaldo e anche un *terminus ad quem* per la sua morte. Non passa invece nelle biografie relative al poeta (che si fermano solo a quella data e a quel documento) la menzione che ne viene fatta nel libro delle *Ricordanze* di Guido Dell'Antella, esponente della classe fiorentina mercantile in espansione del secondo Duecento: nato nel 1254 si formò a Genova, Venezia, Ravenna, per poi divenire socio dei Della Scala e dei Franzesi, per conto dei quali svolse affari a Nîmes e, una volta rientrato a Firenze, dedicarsi al cambio e alla mercatura. Nelle sue ricordanze si menziona una «carta fatta per Ser Monaldo da Sofena di xxj di setenbre anno nova[n]ta, di cierti patti tra me Guido e' Fra[n]zesi, ond'è fine, sì come kontiene qui di sopra; ke perrò ci posi prima la fine ke'

[615] Cioè Bart, C, V².
[616] Ma TORRACA 1923: 55 negava risolutamente che i due 'Ser Monaldo' fossero la stessa persona, purtroppo senza esplicitare alcun argomento a riguardo.
[617] MARGUERON 1966: 289.
[618] BERTONI 1910: 134, che ne dà collocazione: ASF *Consigli maggiori, Provvigioni*, Registro III c. 245r.

patti»:[619] l'appunto è interessantissimo, perché mette in relazione il poeta-notaio con un personaggio bene in vista della mercatura dell'epoca, ambiente con cui è possibile Ser Monaldo avesse più di qualche fortuito contatto. Di Mino da Colle, corrispondente di Ser Monaldo, è inoltre attestata la vicinanza coi Pavanesi, a loro volta implicati con Monte Andrea: pur se indirettamente, quindi, possiamo credere che anche a Bologna Ser Monaldo avesse i suoi contatti. Non solo. Secondo Margueron l'Ubertino a cui Monaldo invia *Citato sono a la corte d'amore* potrebbe essere l'*Ubertin dolze amico a* cui Guittone inidirizza la canzone *Ahi bona donna, che è devenuto*.[620] È però degno di nota che, forse a causa della fortuità della tradizione, di Monaldo non sono attestati contatti diretti con Guittone,[621] chinvece sono altamente probabili: la provenienza aretina di Monaldo e le poche relazioni poetiche che di lui sono attestabili, hanno condotto ragionevolmente Margueron a ipotizzare che il poeta frequentato lo stesso *milieu* culturale di Guittone, di cui ha potuto risentire l'influenza.[622]

Molte sono, inoltre, le tangenze ravvisibili tra il *corpus* di Monaldo e quello dell'aretino Jacopo da Lèona:[623] oltre ad aver, con ogni probabilità, avuto una formazione simile, entrambi sperimentano gli stessi generi metrici – tra cui quello dei sonetti dialogati, in forme simili[624] – entrambi hanno sicura dimestichezza con il provenzale: nel caso di Jacopo la notizia proviene dal *planh* di Guittone, ma è dimostrata anche dai suoi versi,[625] nel caso di Monaldo, con più cogenza, dal fatto che una delle sue due ballate imita chiaramente una canzone provenzale del bolognese Lambertino Buvalelli.[626] Probabilmente non a caso, infine, Monaldo e Jacopo da Lèona, insieme a Guinizzelli e Mino da Colle, chiudono il fasc. XIX di V dedicato ai sonetti di Guittone d'Arezzo.

1.3.15. Guittone d'Arezzo

Può forse sembrare paradossale che Guittone sia rimasto fuori, almeno in questa prima faste di ricognizione, da un approfondimento specifico e dal favore dell'esame

[619] CASTELLANI 1952 II: 810.
[620] MARGUERON 1966: 289.
[621] LEONARDI 2005: 209.
[622] MARGUERON 1966: 289-290.
[623] Notizie biografiche su Jacopo, ghibellino morto tra 31 gennaio e il'8 marzo 1277, sono riassunte in ROSSI 1999: 113-114.
[624] Vedi ARVEDA 1992: LXVI-LXVII.
[625] Si veda ancora ROSSI 1999: 122, a proposito del sonetto dialogato, che a detta del critico potrebbe avere le sue radici nel *monologue dialogué* di tradizione francese e studiato da Faral (nella fattispecie di *Amor m'auzide*, intanto, riconosce il precedente di Peire Roger). Sul *planh* di Guittone, *Comune perta fa comun dolore* vedi la discussione Ivi: 114-118.
[626] Per i legami dei Buvalelli cui Guinizzelli si veda ANTONELLI[1] 2002.

autoptico dei documenti, ma la ragione è da ricercare nei molti studi che la sua imponente figura ha sollevato rispetto ai minori o minimi qui raccolti. L'esigenza, insomma, non pare altrettanto urgente. Allo stesso tempo, una produzione poetica quantitativamente smisurata, costantemente rivolta a plurimi destinatari, reali o supposti, e fortemente orientata alla didassi impedisce, per ragioni ovvie, di attuare il metodo di lavoro fin qui esposto. E sarebbe anche superfluo, visto che a Guittone sono state dedicate monografie irrinunciabili – tra cui le *Recherches* di Margueron – oltre che studi fondamentali. Un profilo biografico per il *DBI* è inoltre stato curato nel 2003 da Monica Cerroni, cui vanno aggiunte alcune scoperte di archivio successive di Armando Antonelli.[627]

Notorio è che il fatto che le rubriche relative all'aretino, al di là delle realizzazioni grafiche particolari dei singoli codici, si dividono preliminarmente in due grandi compartimenti, quello di 'Guittone d'Arezzo' da un lato e quello di 'Frate Guittone d'Arezzo' dall'altro: lo scopo pare quello di voler distinguere la produzione che precedette l'entrata dell'aretino nell'ordine bolognese dei *milites Beatae Virginis Maria*, avvenuta probabilmente intorno al 1265, e quella invece pertinente alla fase già 'regulata' della sua vita. È sulla base dell'ordinamento e delle rubriche '*sdoppianti*' di L,[628] manoscritto incentrato sulla sua figura, latore privilegiato della sua poesia e infine prodotto uscito fuori da un *atelier* probabilmente a lui prossimo, che spesso si decide a quale periodo attribuire l'uno o l'altro componimento.[629]

C'è chi crede che tale bipartizione rifletta da presso le reali scelte di vita del poeta: una volta entrato nell'ordine, infatti, Guittone avrebbe ritrattato tutta la sua passata produzione, prevalentemente amorosa, attuandone una puntuale palinodia. Da quel momento i suoi interessi sarebbero stati altri: morali, teologici, civili. L'amore, se cantato, era al limite quello per la Vergine.

Se da un lato, quindi, la scelta di separare la figura del laico da quella del religioso può significare volontà di adeguarsi ad uno dei modelli predominanti per l'organizzazione complessiva di una parabola poetica e letteraria che alla fine contemplasse la conversione, dall'altro lato è forse più probabile che, presi i voti, Guittone abbia voluto specializzare la

[627] MARGUERON 1966, CERRONI 2003, ANTONELLI[1] 2007b.
[628] Sull'*autore sdoppiato* nelle rubriche di L, si veda LEONARDI 2001b: 168-174, nella più ampia discussione sulla struttura del canzoniere.
[629] Un consuntivo delle più recenti posizioni della critica sul rapporto tra il doppio autore guittoniano e la sua produzione poetica è in GIUNTA 2005: 324-331. Sul piano ecdotico va segnalato, tra quelli più recenti, il contributo di BERETTA 2014 a proposito dell'ordinamento dei sonetti amorosi in V e in L. Per quanto riguarda le attribuzioni, è solo in linea di principio che si seguono le rubriche di quest'ultimo codice, poiché i casi in cui la distribuzione di un testo sotto una delle due rubriche crea perplessità non sono insignificanti neanche all'interno di questo manoscritto (LEONARDI 2001b: 171).

sua opera di letterato– non solo poeta, visto che le *Lettere* fanno parte di un progetto culturale più ampio – verso temi che si adattassero meglio alla sua figura pubblica. Poiché non si può dire che il tema politico fosse assente prima della conversione non pare cauto né confinare la produzione amorosa a prima della conversione né imputare solo alla scelta di vita reale la decisione di insistere su certi argomenti piuttosto che su altri.

Conta insomma tenere presente che, per quanto il motivo della conversione fosse diffuso, soprattutto in vista dell'intelligenza complessiva della vita del poeta come *exemplum* (e questo è il modello soggiacente, in scala minore, alle poesie di argomento 'socio-economico' montiane), tale conversione

> ha poi una convalida di ben altro peso sul piano della biografia 'vera' dell'uomo, non in quella intellettuale del poeta: una biografia gestita come poche altre totalmente 'in pubblico' e presentata da Guittone stesso e dalla sua cerchia con tratti di esemplarità tanto pronunciati da imporsi automaticamente come modello di condotta per ogni rimatore ancora ortodossamente laico-cortese
> (GIUNTA 1998: 228-229)

Buona parte della produzione poetica, ma soprattutto le lettere, si fanno così carico di una nuova e sicura istanza moralizzatrice e divulgativa, che ben si adatta a rispondere alle esigenze dei *Cavalieri di Maria Vergine Beata*, nati innanzitutto per combattere focolai d'eresia e contribuire a stabilire l'ordine cittadino (sempre con riguardo agli interessi della Chiesa), in una situazione già traballante che lasciava presagire i rivolgimenti popolari che di lì a un decennio avrebbero martoriato Bologna, conducendo, tra le altre cose, ad una prima ondata di espulsione dei lambertazzi. I cavalieri gaudenti, che potevano restare laici – non c'era infatti l'obbligo di entrare in convento – si presentavano come una vera e propria forza politica dentro il tessuto sociale. Oltre ad operare per raggiungere gli obiettivi esplicitamente richiesti dall'organizzazione, gli iscritti dovevano «astenersi dal ricoprire cariche pubbliche e […] preservarsi immuni da eresia e usura»:[630] se perciò è l'adeguamento di Guittone alla morale predominante che garantisce l'irriducibile opposizione con Monte Andrea, dovremmo anche pensare che altre ragioni, relative all'assunzione di una carica pubblicamente riconosciuta come in grado di fustigare i costumi perversi, avranno contato non poco nell'accentuare il divario tra i due poeti.

L'adesione all'ordine ci dà anche idea di quale doveva essere la condizione sociale di Guittone, poiché solo chi possedeva la dignità di cavaliere poteva entrarne a far parte

[630] CERRONI 2003: 548.

(per chi non lo fosse basava che un confratello lo insignisse del titolo). Nel complesso, perciò, abbiamo un rimatore che, con ogni probabilità, si identificò presto – o venne identificato presto – con il personaggio-poeta delle liriche, che cantasse o meno d'amore (se all'altezza degli anni '50 Guittone era impelagato in una gara poetica cortigiana presso i conti Guidi doveva, anche se territorialmente, essere noto); questo poeta, già conosciuto, diventa a un certo punto membro di una compagnia religiosa di primo piano. A notorietà (poetica) si aggiunge notorietà (sociale e religiosa). Diventa quindi fondamentale, da un lato giustificare il proprio lavoro preterito in virtù di questo nuovo ruolo, dall'altro continuare a sfruttare la propria notorietà poetica per convertire l'opera letteraria in prassi.

Ed è proprio da questa grande opera così ancorata alla vita che si ricavano la maggior parte delle notizie biografiche relative a Guittone, di cui non si conoscono molti e diretti documenti.

Come specificato dalla rubrica che in V dà avvio al quaderno con le sue canzoni, il VII (vedi § 2.3.3.1), Guittone è figlio di Viva d'Arezzo, camerlengo intorno agli anni '40 in un comune vicino a San Firmina, luogo in cui, tra gli anni '30 e gli anni '40, si crede sia nato il poeta. Della sua formazione non si sa molto: non ci sono prove dirette che frequentasse lo *studium* generale e pare probabile credere che l'approccio ai classici e alle letterature romanze avvenisse da autodidatta. Scarseggiano, nell'insieme, attestazioni aretine che riguardino Guittone: nella *Lettera* XVIII al pisano Marzucco Scornigiani, che precede il 1286, il poeta afferma di aver aiutato il padre nel suo lavoro, probabilmente in giovane età («picciul garzone» dice infatti la lettera),[631] ma nient'altro è dato sapere.

Nella sua giovinezza (forse negli anni Cinquanta) prende avvio anche uno dei più importanti e continui rapporti politici di Guittone d'Arezzo, quello coi conti Guidi da Romena casentinesi: all'indirizzo di Guido Pace viene infatti inviata una lunga lettera in versi (la *Lettera* XI) in cui Guittone giustifica la sua volontà di rifiutarsi alla battaglia poetica tipicamente cortigiana col *buon Guidaloste*, che sappiamo essere un *iuculator* di origini pistoiese attivo almeno anche a Siena. Con ben altri toni polemici lo stesso Guidaloste sarà oggetto delle invettive del sonetto 212, *Guidaloste, assai se' lungiamente*, che con quella lettera ha molto in comune.[632] Il rapporto con i futuri ospiti di Dante arriva almeno alle soglie degli anni Novanta, se Guittone scriverà per Ildebrandino dei conti Guidi di

[631] LEONARDI 2005: 207. La lettera (MARGUERON 1990: 199-204), si badi bene, menziona un prestito fatto da Viva di Michele d'Arezzo a Marzucco durante la sua podestaria aretina ed anzi pare implicitamente chiedere la sua estinzione, nonostante il tempo trascroso e nonostante di tale, lontano prestito «contratto non fu già fatto».
[632] Ne accenna PASQUINI 1995: 195.

Romena la canzone, ormai religiosa, *Poi male in tutto è nulla inver peccato*, proprio ad Ildebrandino che succede al vescovo Guglielmino dei Pazzi-Ubertini nella guida d'Arezzo (che l'Ubertini detenne per quarant'anni dal 1248): possibile, ipotizza Leonardi, che le scarse o nulle testimonianze di un'attività guittoniana nella città natìa «sia da collegare a un difficile rapporto – del quale peraltro non abbiamo notizie specifiche – col potentissimo vescovo».[633]

Solo all'interpretazione di *Gente noiosa e villana* si appoggia l'idea che Guittone non accettò l'offensiva di Arezzo contro Cortona del 1259, perché ciò avrebbe dovuto dire inimicarsi Firenze (con cui aveva stretto un patto d'allenza nel 1256: ed è tra i patti che abbiamo avuto modo di ricordare): la datazione della canzone è però ancora una questione aperta e quindi anche le informazioni biografiche che si spera di ricavarne sono incerte.[634] Mentre *Ahi, lasso, ora è stagion de doler tanto* viene generalmente collocata nel post-Montaperti – periodo a cui si fa risalire anche la *Lettera* XIV agli 'infatuati e miseri fiorentini' –, l'incertezza cronologica riguarda pure *Ahi, dolce terra aretina*, da collocare «secondo Pellizzari e Tartaro, prima della morte di Manfredi, tra il 1262 e il 1265, secondo Margueron tra il 1285 e il 1288».[635] Anche l'eventuale esilio volontario di Guittone, che lascia Arezzo da cui è deluso, è rilevato principalmente dalle parole poetiche di *Gente noiosa e villana*:

> Gente noiosa e villana
> e malvagia e vil signoria
> e giùdici pien' di falsia
> e guerra perigliosa e strana
> fanno me, lasso, la mia terra odiare
> e l'altrui forte amare:
> però me departut'ho
> d'essa e qua venuto;
> e a la fé che 'l maggio spiacimento
> che lo meo cor sostene
> e quel, quando sovene
> mene d'essa, o de cosa
> che vi faccia reposa:
> tanto forte mi è contra talento.
> (*Gente noiosa*, vv. 1-14)

Era sicuramente *departuto* da Arezzo il poeta negli anni '60 poiché, come si è detto, intorno al 1265 divenne membro dell'Ordine dei Cavalieri di Santa Maria, fondato a Bologna nel 1260 e regolarizzato un anno dopo. All'interno della gerarchia Guittone

633 LEONARDI 2005: 208; sul rapporto tra Guittone e i Conti Guidi si veda almeno CARPI 2004: 616-622.
634 Alla fine degli anni '50 per TARTARO 1974: 39-40, verso il 1263 per MARGUERON 1966: 49-52.
635 CERRONI 2003: 547.

dovette fare una limitata carriera se pare che «già nel 1267 […] aveva acquistato la dignità di provinciale, verosimilmente per la provincia di Toscana: ciò comportava compiti di direzione e controllo sulle articolazioni territoriali […] nelle principali città, prime fra tutte Firenze e Pisa».[636] Sia a Firenze che a Pisa, d'altra parte, si annoverano poeti che ebbero sicuri contatti con lui e che con lui condividono principî di poetica ed interessi tematici. Soprattutto a Pisa, sede nei novizi, è possibile si siano trovati quei rimatori che, come Meo Abbracciavacca, hanno intrattenuto con Guittone una corrispondenza vertente soprattutto su temi morali, religiosi, teologici.

Come si è detto, però, quasi non possediamo documenti relativi a Guittone: la ricostruzione biografica dipende in gran parte dall'interpretanzione di un numero notevolissimo di poesie ed è per questo destinata a muoversi perlopiù nella sfera del possibile. Certi sono invece i rilievi che vengono fuori dai ritrovamenti di Antonelli, sulla base dei quali si attesta la presenza di Guittone d'Arezzo a Bologna tra l'aprile e il luglio del 1285. Il primo documento testimonia dell'acquisto di una vigna in località Genestre (ciò che rende Guittone un possibile vicino di casa 'campestre' di Onesto da Bologna); nel secondo, quello di giugno, Guittone appare tra i testimoni di un atto testamentario che coinvolge suor Iulitta, nientemeno che la moglie dell'ormai noto – adesso frate – Bonaventura da Savignano (all'atto è presente anche il figlio minore di Guittone, Dano, probabilmente nato negli anni '60); a luglio Guittone fa da testimone in un atto di vendita – si tratta ancora di un podere – tra Bonaventura da Savignano e Loderingo degli Andalò: almeno nella misura in cui erano familiari entrambi di Bonaventura, si può dire che Monte e Guittone condividessero a Bologna le stesse conoscenze.[637]

Un'altra notizia documentaria relativa a Guittone, l'ultima, ci riporta invece ad Arezzo, nel chiostro di San Michele dei camaldolesi, dove il 7 settembre 1293 il frate ufficilizza la donazione di duecento lire pisane ai camaldolesi, a partire dal gennaio dell'anno seguente, accontentandosi di un vitalizio annuo di otto libre pisane. La somma donata avrebbe poi contribuito alla costruzione del monastero fiorentino, anch'esso appartenente all'ordine dei camaldolesi, di Santa Maria degli Angeli.[638]

Troppo poco è, in definitiva, lo spazio qui concesso a Guittone, ma non si poteva fare altrimenti, considerando che la sua biografia, da sola, avrebbe potuto costituire essa

[636] Ibid.
[637] ANTONELLI[1] 2007b: 11-12.
[638] CERRATO 2003: 550. Il documento, di cui l'autrice non riporta la collocazione, è in ASF, *Diplomatico*, Normali, Santa Maria degli Angeli (camaldolesi), 7 settembre 1293.

stessa argomento per una tesi di dottorato. Basti al momento questo rapido *excursus* ricordando in ultimo che, come ha messo bene in luce Leonardi, Guittone rappresenta un tassello importante, dati filologici alla mano, nell'ordinamento di L, P e V: nei primi due casi perché se ne rivela figura centrale, nel secondo perché gli viene riconosciuto un ruolo – e uno spazio – determinato e consistente prima di arrivare a Chiaro e Monte, i veri protagonisti della sistemazione storiografica del codice fiorentino. E si può parlare di una sorta di 'intermunicipalità' se Guittone taglia trasversalmetne tutte e tre le antologie, che municipali sono nella sostanza della selezione. Quel Guittone che, forse già prima di diventare frate, ebbe ampi e privegiati rapporti in un perimetro territoriale tosco-emiliano molto ampio e non omogeneo quanto a tendenze politiche.

1.3.16. Meo Abbracciavacca

La provenienza dell'autore si deve alla rubrica apposta da L[a] al sonetto *A scuro loco conven lume clero* (L 311 f. 129v 'Meo abracciauacha dapistoia'), in dialogo col lucchese Dotto Reali, mentre è Guittone che in *Lo nom' al vero à fatto parentado* gioca sul luogo d'origine di Meo (vv. 9-11 «non credo nato fusti da Pistoia, / ma da Pistoia fu la tua venuta, / sì tardo movimento far ti sento»). Come per Monte nel Vaticano, anche il *corpus* dell'Abbracciavacca è quasi esclusivamente tràdito da un solo manoscritto, L,[639] che lo ricorda ora come 'Meo', ora come 'Meo Abbracciauacha'.

Dalle sue poesie si possono ricavare ben pochi dati sicuri per disegni biografici. Nel sonetto citato sopra, che fa parte di una corrispondenza coinvolgente i due, Guittone d'Arezzo, oltre a ironizzare sulla sua patria, si riferisce esplicitamente a un viaggio dell'interlocutore, rimproveradogli inoltre una certa erraticità: «Allegro son, tu Meo che se' tornato; / se pelegrin fusti, ciò m'è a grado. / [….] / Natura ten' pur di mulin da vento: / nun loco mostra sempre tua paruta» (*Lo nom' al vero fatt'ha parentado* 7-8, 13-14).[640] Che sia stato in Francia o si sia mosso spinto da interessi 'francesi' è quello pare suggerire lo stesso poeta nel responsivo, *Vacche né tora* 1-4 «Vacche né tora piò neente bado, / che per li tempi assai m'han corneggiato; / fata né strega non m'ave allacciato, / ma la francesca gente, non privado»; il fatto che il riferimento ai lacci francesi (che possono indicare luogo o causa, non è facile dirlo) implichi una certa pubblicità del motivo (*non privado*), farebbe propendere per qualche affare noto o addirittura istituzionale; se vogliamo dar fede al

[639] Il sonetto *Amore amaro, a morte m'ài feruto* è anche in Pr[1] (Parma, Biblioteca Palatina, Parm 1081), *Considerando l'altèra valenza* anche in P.
[640] I due testi in *PD* I: 234-235.

rimatore – ma ci piegheremmo ad una lettura 'realistica' della corrispondenza non completamente legittima – dobbiamo escludere anche ragioni amorose.[641] Di più è impossibile dire. Non sono inoltre irresistibili gli argomenti che inducono Margueron a datare la corrispondenza tra Guittone e Meo in un momento anteriore al 1265.[642]

Se, come pure sembra altamente possibile, è uno dei tre destinatari cui vengono indirizzati gli ammonimenti dell'aretino, ormai 'regolato', a una vita attiva in nome del bene, a un certo punto della sua vita – prima del 1279 per Margueron[643] – l'Abbracciavacca dovrà essere passato, più o meno stabilmente, per Pisa: «Iacomo, Giovanni, amici, e Meo, / me piace onni dir meo / interpetrare e difendere in Pisa. / Deggiate a vostra guisa / e come piace voi me 'l calognate» (*Degno 'è che che dice omo el defenda* 85-89).[644] Meo s'includerebbe perciò tra i discepoli del frate nella città ghibellina, dove dovrebbe diventare una cassa di risonanza delle nuove esigenze morali del gaudente; che il discepolato non fosse solo religioso, ma anche letterario lo dimostrano almeno i suoi scambi, in poesia e in prosa, con Dotto Reali – personaggio sicuramente convertito alla religione negli anni finali della sua vita – in cui Meo affronta questioni dottrinali, morali e teologici.

Verso Pisa indirizzano poi una serie di documenti afferenti al rimatore, raccolti tutti nel secolo scorso. L'identificazione con Bartolomeo di Abbracciavacca di Guidotto de' Raghiatici, appartentente a una famiglia di tendenze ghibelline proveniente dalla nobiltà rurale pistoiese poi trasferitasi in città e convertita all'arte del cambio, è dovuta allo Zaccagnini,[645] che allinea nella sua ricostruzione documenti concernenti anche il padre e il figlio di Meo. Quest'ultimo, «'dominum Iacopum Bartholomei Abbracciavache de Raghiticis de Pistorio doctor legum'»,[646] è menzionato in un atto pisano del dicembre del 1313, quando fa da arbitro per una questione ereditaria sorta all'interno di una famiglia pistoiese anch'essa residente a Pisa. Sempre lì riportano le notizie relative all'altro figlio di Meo, Forese, attivo nella *societas* degli Ammannati nel 1304 e annoverato tra gli esiliati

[641] Per quanto stilisticamente meno estrema, la corrispondenza potrebbe collocarsi tra i precedenti di testi come *Ecci venuto Guido in Compostella* di Niccola Muscia.
[642] MARGUERON 1966: 235-236.
[643] Ibid.
[644] Si cita da EGIDI 1940 ma con cambi di punteggiatura e scioglimento di *mel* del v. in *me'l* (cfr. anche *CLPIO*).
[645] «Probabilmente, e ne vedremo le prove nel fatto che alcuni di loro furono cambiatori, i Raghiatici appartennero a quei popolani che in Pistoia tenevano il posto, sebbene fossero assai ricchi e potenti, del popolo grasso fiorentino» (ZACCAGNINI 1907: XVL la ricostruzione biografica relativa a Meo occupa le pp. XLIV-LIV). Lo studioso fa anche notare che, a parte Iacopo, nessun componente della famiglia appare col titolo di *dominus*.
[646] Ibid. Il documento in ASF, *Diplomatico*, Normali, Pistoia, Comune (S. Iacopo), 24 dicembre 1313 (129).

ghibellini pistoiesi di stanza a Pisa nel 1311, dove sarà successivamente accolto nel consiglio degli Anziani della città.

Lo Zaccagnini riesce a tracciare brevemente anche la storia del padre, a partire dalla prima delle testimonianze che lo riguardano, risalente al 1237, anno in cui è console dell'Arte dei Cambiatori di Pistoia. Ricopre la carica di camarlingo del comune nel 1241 e nel 1245, «quando i pistoiesi mandarono in aiuto di Federico II alcune squadre di soldati»[647] ed è attestato nel 1258 come membro attivo dell'opera di San Jacopo;[648] non possediamo più, invece, il documento del 1265 in cui si attesta la sua carica di Anziano. Sulla base di un atto di quietanza in cui Forese, fratello di Meo, dichiara di aver ricevuto da lui, da Raniero Regale e da un terzo il cui nome è illeggibile per il cattivo stato della pergamena, una significativa somma di denaro, Zaccagnini crede che i tre siano stato i membri di una «piccola società bancaria».[649]

Di Meo, invece, non possediamo alcun documento diretto, tant'è vero che solo congetturalmente, sulla base di quello che si può costruire della vita del padre e del figlio, Zaccagnini crede «probabile che anche Meo sia stato mercante e cambiatore» visto che «tale mestiere sembra tradizionale nella sua famiglia».[650] Sempre dai rilievi relativi al padre e al figlio si può osservare che la famgilia a cui appartiene il rimatore è di simpatia ghibelline, sia perché il padre ricopre ruoli di gestione della cosa pubblica prima che la città di Pistoia dichiari sottomissione a Carlo d'Angio (nel 1267), sia perché la società degli Ammannati, presso cui era attivo Forese, nel 1301 è stata scomunicata da Bonifacio VIII per la sua inobbedienza. Non solo. L'attestazione di Forese a Pisa permette di annoverarlo tra i sostenitori di Arrigo VII – e perciò, tanto per dire, si dimostra una solidarietà ideologica tra il figlio dell'Abbracciavacca, Dante Alighieri e Cino da Pistoia – visto che nel raduno del 9 marzo i fuoriusciti pistoiese della parte si ponevano l'obiettivo di finanziare Simone de' Reali,[651] il vacario Arrigo VII per tutta la Lunigiana. Da un altro doumento relativo a questi eventi si apprende anche la residenza pistoiese di Forese, Porta Guidi.[652] Meo muore tra il 1300 – ultimo documento in cui risulta vivo[653] – e il dicembre del 1313 (nell'atto relativo al figlio Iacopo rappare infatti come già defunto). Questo

[647] ZACCAGNINI 1907: XVLI.
[648] ASF, *Diplomatico*, Normali, 25 gennaio 1258.
[649] ZACCAGNINI 1907: XLVII n. 3.
[650] Ivi: L.
[651] Un passo avanti da fare nella ricerca documentaria sarebbe perciò stabilire la relazione tra questo Simone de' Reali, il poeta Dotto Reali (del resto presente alla pace del cardinal Latino) e, eventualmente, il Raniero Regale (o Reale) del documento di prestito ricordato.
[652] Ivi: 50-51.
[653] È un documento bolognese sul figlio Iacopo, studente a Bologna.

rimatore, perciò, è tra quelli che richiedono un'indagine archivistica più robusta, limitata in questa sede dalle premesse programmatiche di lavoro.[654]

Una sola tenzone in due sonetti è quella che lega direttamente Monte a Meo: unica, com'è stato già ricordato, a non trovarsi in V (§ 1.1.1). Il primo, in un sonetto privo della solito allungamento della fronte, si trova in uno stato disperato e chiede aiuto all'amico, la cui fama si estende almeno, iperbolicamente, fino alla Francia (sarà casuale?) «tale 'n te senno e conoscenza mane… / c'om non cappàra da qui a Monforte» (vv. 7-8). L'amico lo consola ricorrendo a un argomento di buon senso, dispiegato in termini guittoniani:[655] sperando che le cose vadano infine meglio, Monte deve infatti considerar che gli alti e bassi fanno parte della vita e non guardano in faccia lo stato sociale di nessuno: «Chi sta nel mont', è reo vada'nnel vallo; / e chi nel vallo, poggi a simil monte! / Tanto che trovi loco meno reo. / Che bono non è, che dir poss': "Avallo, / ch'i' sento loco fermo c'a ggi' mont'è": / cavaleri, baron, conte né réo!» (vv. 9-14).

1.3.17. Paolo Zoppo da Bologna

Il caso di Paolo Zoppo è forse uno dei più complessi per la varietà di rubriche sotto cui si presentano i non molti testi che gli vengono attribuiti dagli editori moderni[656] e che si dividono tra diversi manoscritti. Data a 'ss(er) paolo zoppo dibolongna' compare in V, nel fasc. XIV – fuori perciò dal disegno originario del compilatore (§ 2) – la canzone *La gran nobiltate*, registrata in Ch e in Bart come di 'M(esser) Polo di lombardia'. L'altra sua presenza nel canzoniere fiorentino si ha in occasione del *partimen* stimolato da Monte Andrea (V 692-694): qui, la rubrica lo segnala come 'Sser Paolo zoppo da Bologna'. La difformità, seppure minima, delle due rubriche dentro V – *da Bologna*/*di Bologna* – potrebbe costituire, secondo Rossi, un indizio a favore dell'esistenza di una raccolta autonoma di poeti bolognesi ghibellini formatasi prima della cacciata dei Lambertazzi.[657]

---

654 Molto si potrebbe e dovrebbe dire anche rispetto alla 'funzione Meo' nel circolo che ruota intorno a Guittone, per le adesioni, formali e sostanziali, che il poeta pistoiese dimostra quasi totalmente verso l'aretino. Si rimandi, per l'intanto, alle pagine di MARGUERON 1966: 236-239. Sul fatto che gli interessi teologici e morali di questi rimatori precedessero quelli per l'aspetto formale dei testi, vedi invece GIUNTA 2002a: 211-213.

655 Lo mette in luce MINETTI 1979: 279.

656 L'ultimo dei quali è TROCCHI 2013 (prima di lui ZACCAGNINI 1933: 132-140 e CASINI 1881: 115-128 entrambi senza apparato o commento). A lavoro ultimato sono venuta a conoscenza di una tesi triennale discussa all'Università La Sapienza di Roma incentrata su una proposta di edizione critica delle rime di Paolo Zoppo (la tesi, della candidata Beatrice Santini, è stata seguita dal prof. Marco Grimaldi).

657 Poiché «i rimatori in questione, a differenza degli altri autori antologizzati *sono* detti *di Bologna* e non *da Bologna*: è il caso non solo di Guinizzelli, nel ms. Palatino, ma anche di Paolo Zoppo, nel codice Vaticano» (ROSSI 2004: 50-51): l'ipotesi è ripresa da TROCCHI 2013.

C[1], unico, trasmette invece lo scambio del rimatore con un anonimo (C[1] 358-359) il cui nome è evincibile dal responsivo di Paolo («Mastro Pietro, lo vostro sermone, / sacciate, m'è piacente [...]», vv. 1-2) e la tenzone – sarebbe preferibile infatti considerarlo un unico scambio di quattro testi – con Ser Manno (C[1] 354-357). Qui il rimatore bolognese è tirato in causa in maniera abbastanza precisa come «Messer Paulo di Bologna nato / e di Castel chiamato tra le genti» (*Poi lo comune del gente suona* 9-10),[658] ciò che ci fornisce maggiori informazioni per l'ipotesi identificativa.

Più complesso il quadro che ci presenta il canzoniere laurenziano. I tre sonetti trascritti senza soluzione di continuità nel f. 139r-v (L 387-389) recano tutti l'attribuzione a 'sS(er) polo çopo'; *Non si cangi la fine benvollienza* (L 394), a f. 140r, è invece dato a 'sSer Polo dabolognia' (e non *di Bologna*, si badi), mentre *Voi che tanto inver' me umiliate* (L 400) è seguito dalla rubrica 'Mes(ser) polo dicastello'.

Anche se non conserva componimenti di sua mano, il canzoniere palatino accoglie un trittico di testi polemici (P 152-154) – raccolti in uno dei tre «nucle*i* compatt*i*» dei sonetti del fasc. X[659] – incentrati su Paolo Zoppo, il cui nome è sottoposto a una serie di graffianti giochi equivoci, a sostegno della forte polemicità dei versi che gli vengono scagliati dai sodali.[660]

Autore dei primi due testi è un personaggio ben riconoscibile, il bolognese Ranieri de' Samaritani, appartenente all'aristocrazia geremea della città. Di lui possiamo intanto ricordare la podestaria faentina nel 1274, l'entata nell'ordine dei frati minori circa dieci anni dopo[661] e il fatto che venga menzionato in una lettera del 1302 da parte del comune bolognese a Bonifacio VII, insieme a Uguccione della Faggiola e Guido da Polenta.[662] *Come 'n Samaria nato fòr di fe'* (P 152), definita nella rubrica *frocta*, e cioè frottola, è un'accusa di Ranieri nei confronti di Paolo non ben sostanziabile, anche se pare aver a che fare con ragioni di fede. Per Minetti si tratta di una rampogna di tipo teologico, chiusa dall'esortazione a Paolo a rifarsi alle *auctoritas* ortodosse implicitamente evocate nei versi

---

658 'Le genti' è lezione ricorretta su un '*lencietti*' del codice (vedi la fascia di apparato in TROCCHI 2013: 18).
659 BERISSO 2012b: 23.
660 P 152 e P 153 sono al centro del brillante – ma non certo confezionato sotto l'egida della *perspicuitas* – MINETTI 1982, mentre il trittico è parafrasato, insieme a *Se lo presgio c'omo àve parole* (V 524) di ser Cione Baglioni nel *Quaderno di traduzioni* delle *CLPIO*, al par. 3, dedicato a *La magia del nome* (*CLPIO*: 847).
661 Nel testamento di Ranieri riportato da FRATI 1888: 126-128, rogato il 24 febbraio del 1284 a Bologna presso la 'Cappella infirmorum' dei frati minori, di cui era novizio, tra i testimoni è annoverato il Bonaventura da Savignano (ormai anche lui frate) già più volte ricordato nei documenti concernenti Monte Andrea.
662 Infine, poiché risulta avere un figlio adulto già nel 1272, Zaccagnini è propenso a collocare la nascita di Ranieri intorno agli anni '40 del Duecento. Per maggiori dettagli, e per i riferimenti bibliografici relativi, si veda MINETTI 1982: 263-265, a cui ci si è rifatti.

finali della poesia (vv. 7-10 «Audite volte mante, / ad anime ca, mante, / probate so','n parole, / di ciò k'è fò parole!» e cioè, giusti i due versi precedenti così come le intende il filologo «chi s'attiene al simbolo niceno-costantinopolitano (e dire che c'è ancora chi combatte il dogma della *consubstantialitas*!) può ben proclamare di lui che avrà la gioia degli eletti. Siffatte idee, che vi ho appena esposto, le sentite, in più luoghi delle loro opere, ripetere da spiriti sommi, di cui si tessono lunghe lodi!»).[663] Anche per Avalle il testo si chiude con un rimprovero finale motivato da una certa eterodossia spirtuale o morale dimostrata da Paolo (vv. 7-10 «Audit'è volte mante / ad anime ca, mante, / probate son parole, / dicioké fò parole!», cioè «'Si è sentito dire più di una volta che da parte di non poche persone sono *approvate* [ritenute rispondenti al vero] *parole*, laddove non si trattò altro che di [pure e semplici] parole [chiacchiere] ['si verificano – per usare il linguaggio della logica – parole che si sarebbe dovuto falsificare']».[664] La differenza tra le due interpretazioni è sottile, ma quella di Avalle presenta un punto di interesse, quando pare implicare una qualche referenzialità extraletteraria – o letteraria: poiché il tema della falsità in letteratura è tra i più diffusi presso questi poeti, non sapppiamo se le *parole* vane di Paolo siano quelle che non trovano riscontro nei fatti – abbastanza forte, che ricorda in qualche modo quella delle esplicite palinodie guittoniane (e in particolare le esortazioni racchiuse in *A te, Montuccio*). Allo stato attuale, poiché impossibile da dimostare, resta la suggestione di credere che anche Ranieri, convertito, potesse distribuire ammonimenti morali nei suoi versi, in ogni caso implicati sia dalla lettura di Avalle che da quella di Minetti.

Il bersaglio diventa invece squisitamente letterario in P 153 se, come dice la rubrica, Ranieri de' Samaritani scrive *Fan-si'ndivini, a, tal', tempo, k'è-n danno* esplicitamente contro la ballata – a noi non pervenuta – dello Zoppo, *Venuto è il tempo*. Il testo non è dei più semplici e anche in questo caso è stato segmentato e quindi parafrasato con leggere differenze tanto da Minetti quanto dalle *CLPIO*.[665] Vale la pena rammentarlo, a partire da quest'utlima edizione:

> Fan·si 'ndivini, a, tal', tempo, k'è ·n danno
> per avançare; e non son men ke capra!
> Plusor si· vede a tai men pro ke danno,
> però ke 'l lor affar mistier fa c'apra.
> Savete, assimiglaste (or è men d'anno)
> a ciò, per cant'o verso; e più non caprà!
> Sì prova falso, a le parole dànno

[663] Ivi: 369-70.
[664] *CLPIO*: 284 per il testo, 847 per la parafrasi.
[665] MINETTI 1982: 378-379; *CLPIO*: 284.

incontra lor, sì k'è nessuna c'apra,
ke ripresa non sia da gente giusta;
e del contradio, già nessun la· crede,
tant'à ridota in dogla ogn'allegreça.
Ma ciascun dice: "Oimè, quant'era giusta!"
Ma noi dovèn comed a quei ke crede
Formento, per parenç', ad Alegreça.

Poiché non è questa la sede per un'analisi formale, basti intanto dire che *Fan si'ndivini* è un *vituperium* in piena regola, nella struttura, nei motivi e nelle scelte retoriche specifiche (relative, cioè, alle possibilità a disposizione di un poeta italiano delle origini), allineabile a una linea di testi che, coinvolgendo anche Monte Andrea – soprattutto quello della prima corrispondenza con Schiatta di Messer Albizzo Pallavillani – arriverà almeno al Cino da Pistoia in polemica con Ser Mula de' Muli o Picciòlo da Bologna.[666] Il rimatore viene accusato di essere una sorta di Cassandra, come del resto ce ne sono tante:[667] Paolo, in buona compagnia, sarebbe una sorta di profeta di sole sventure. L'errore del bolognese, per quanto misterioso, è determinabile cronologicamente: è ormai un anno che, *per cant'o verso* – *dissimulatio* paradossale che rivela l'obiettivo letterario della polemica – ha confermato di far parte del funesto novero. Non è chiaro il motivo per cui lo Zoppo è assimilato a un indovino di sventura, ma è certo che anche l'accusa di falsità (di nuovo), derivata da una contraddizione interna al discorso poetico, peraltro riconoscibile universalmente, ci conduce entro binari battuti almeno fino al Dante in polemica con Cino da Pistoia (altro e più illustre oggetto di accuse analoghe). La collegialità delle accuse, poi (*la gente giusta* del v. 9, che palesemente riprende Paolo), è tratto accomunante luoghi di polemica metaletteraria apparentabili a questo, e non si può risolvere solamente come un *topos* retorico, se l'onore e la posizione sociale, riconosciuti dalla collettività cittadina di cui si fa parte, sono elementi che determinano l'identità civica di questi individui del basso medioevo comunale, prima persone, poi *cives*, poi poeti. È infine degno di nota che la similitudine con cui si chiude *Fan si 'ndivini* sia di carattere economico: 'ma noi abbiamo fatto come quello che cede a credito il frumento, per l'aspetto allegro dell'acquirente', poiché ci rimanda, peraltro con squisita variazione formale, dentro il perimetro espressivo già in parte analizzato quando abbiamo parlato della canzone di Finfo.

[666] Mi permetto di rimandare a proposito a TRAINA *i. c. d. s*[b].; per una sintesi poco più ampia si veda anche MARCENARO 2010 e, in generale, SUITINER 1983a: 22-74.
[667] Per via della diffusione dell'immagine della *capra* nelle polemiche in versi di natura metaletteraria sarei però propensa a interpretare l'emistichio «e non son men ke capra» 'e non sono da meno di una capra' (ovvero sono delle capre) piuttosto che «sono altrettanto numerosi ke le capre» (*CLPIO*; similmente MINETTI 1982).

Contro *Venut'è il tempo* si schiera anche Talano da Firenze col suo P 154 *Par voi [k'è] dono, ke par me k'è piglo*, che si snoda – come la Lettera III di Guittone a Monte – interamente sul supporto esplicito delle *auctoritates* per dimostrare la *follia* (concetto cardine, ancora, della seconda corrisondenza tra Schiatta e Monte e dell'opposizione frontale tra questi e Lambertuccio Frescobaldi) del bolognese:

> Par voi [*k'è*] dono, ke par me k'è piglo,
> ké meglio è parte k'à comun servita.
> «Contr'as[*in*]o non val plu dir ke piglio»:
> avete·ne proverbio in questa vita.
> «Eden scelato più 'n grad'ò ke piglo».
> «Ki sagio tien ·si, e senn'à ki, sen' vita?»
> Ed «ò·ci serra più forte ke piglo!»
> «Porta non dà sença 'l vanar k'è ·l vita».
> E «bono sa·mmi no[*m*] ke gl'è mortale»;
> e «scuro senno e' reputo·l follia».
> Messer, cui piglo «polo», se·llo i[*m*]pono
> al vostro nome, in cui è mortale?
> Perk'io no·l faccio, mai n'è follia,
> com'agio visto ad altri, ancor non pòno.[668]

Solo qualche osservazione sul testo. La prima riguarda la metafora iniziale del sonetto che ripercorre l'ambiguità semantica intima al termine *dono*, così come accade nella canzone di Finfo appena ricordata: l'ancoraggio alla metaforica economica, se non bastasse il comune bersaglio, lega formalmente *Par voi k'è dono* a *Fan·si'ndivini*. La seconda è che, tra le varie massime, merita rilievo il v. 10 e all'equivalenza ivi posta tra la *follia* e lo *scuro senno* che fa rientrare il sonetto nella schiera di testi a carattere metapoetico ben frequenti nei poeti tosco-emiliani di seconda generazione, aprendo spiragli di congiunzione interessanti. La metafora animalesca, retoricamente giustificabile nel quadro del genere vituperoso, per quanto in questo caso di probabile ascendenza classica, diventa il contrappunto asinino della ben più diffusa metafora ovina esperita da Ranieri.[669] L'attuale segmentazione testuale degli ultimi quattro versi, infine, parrebbe attutire

[668] Si cita da *CLPIO*, ma con variazioni, al v. 4 («avete ne proverbi, o!, in questa vita!»), perché si considera quella dell'esclamazione a metà verso una complicazione evitabile, rendendo *proverbio* al maschile singolare, sineddochico – nella semantica della frase –per il plurale *proverbi*; al v. 9, anche qui, in semplificazione (*CLPIO* «E bo· no sa ·mmi ['n] no[*m*] ke gl'è mortale»). Parafrasi (che si avvale liberamente di *CLPIO*: 847a): «Vi pare che sia un dono ciò che per me è un furto, visto che se la passa meglio la parte che il comune. "Contro un asino le parole non valgono più dei fatti!": e ne avete di proverbi di tal fatta in questa vita! "Il paradiso nascosto mi piace più di quello fruito", "Chi si ritiene saggio e ha ancora senno, senza vita?", e "io credo che uno scontro è peggio di una rapina", "Non esiste porta che non abbia vani, a lei consustanziali"; e "Mi piace il nome la cui essenza è mortale" [tipo 'Amor-morte'] e "reputo follia l'uso di un pensiero contorto". Messere, se dal vostro nome prendo *polo* (= 'poco') e lo impogno al resto ('Zoppo') dove potrebbe essere mortale? Sarebbe certamente segno di follia se lo facessi, come pur ad altri l'ho visto fare».

[669] Guardando questo verso non può non venire in mente lo scambio comico tra Cino da Pistoia e Onesto da Bologna, quest'ultimo ricordando al primo «ch'a trarre baldovin vuol lunga corda» (*Siete voi messer Cin*, 11).

l'eventuale carica polemica altrimenti rilasciata nel resto del sonetto, ed esplicitata nella rubrica. Varrebbe la pena approfondire un indagine sulle *auctoritas* proverbiali usate da Talano e, in generale, rileggere complessivamente i tre testi.

Basti, per ora, ritenere il possibile dal trittico. Innanzitutto ci dice, seppur indirettamente, che Paolo si dedicò al genere della ballata, apparentemente estraneo alla poesia dei Siciliani ed anzi riconducibile – nella variante laica di argomento amoroso poi definitivamente accolta dagli stilnovisti – all'area toscana (o, a seconda delle interpretazioni, all'area fiorentina):[670] fatta eccezione per le ballate adespote contenute nei Memoriali, la cui autoctonia è da indagare di volta in volta, quella di Paolo (che comunque non ci è pervenuta) e *La partença ke fo dolorosa* di Onesto da Bologna sono le uniche ballate prestilnoviste di area bolognese – anzi, di un area letteraria bolognese circoscritta che va supposta coesa al suo interno – a noi pervenute. A proposito di P, inoltre, va tenuto conto dei rilievi di Berisso sui fasc. IX e X del manoscritto, rispettivamente dedicate a ballate e sonetti: fascicoli, questi, che non solo lasciano presagire un ennesimo cambio di antigrafo rispetto ad altre zone del codice, ma che paiono anche implicare una certa prossimità tra il collettore e gli antologizzati, se proprio qui predominano autori alreimenti assenti nei fascicoli dedicati alle canzoni – uno squilibrio riscontrabile anche in V, seppur più attenuato – e testi di natura occasionale. Esclusa la parentesi guittoniana – ma Guittone, lo sappiamo, ebbe sicuri contatti con la città fedele all'Imperatore – nei fascicoli dedicati alle canzoni si registra una netta predominanza siciliana e pisana, quindi, in teoria, assimilabile a un'ideologia di stampo ghibellino (ma l'aggettivo usato dallo studioso, per le riserve espresse sopra, andrà preso con le pinze). Sicuro invece è il perimetro guelfo – con vertici Bologna-Pistoia-Lucca-Firenze – tracciato dalla provenienza degli autori contenuti nei fasc. IX e X, poeti tra i quali è possibile ipotizzare una proficua relazione letteraria, grazie anche alla presenza di personalità che facilmente poterono fungere da mediatrici tra i vari poli geografici (Berisso segnala a proposito almeno Dello da Signa). Un «*coté* politico», insomma, «antonomasticamente rappresentato tra i sonetti dalla presenza di Ranieri de' Samaritani»,[671] figura di spicco della città felsinea, appartenente a una famiglia di *equites* la cui importanza può essere paragonata a quella dei Guinizzelli o dello stesso Paolo Zoppo da Castello.

[670] PAGNOTTA 1995: XXXVIII; GIUNTA 1998: 294 parla di «sicura toscanità del genere» ballata, mentre, partendo dalla specola di P, BERISSO 2012b: 23 sostiene che si tratti di «fenomeno prevalentemente fiorentino».
[671] BERISSO 2012b: 25.

Del resto, ha ragione lo studioso quando afferma che la critica contestuale di un fiorentino (Talano) e di un bolognese (Ranieri) alla ballata *Venuto è il tempo*, se sommata al *partimen* tra Monte Andrea e Paolo, è di per sé ennesima conferma dei «rapporti non occasionali» tra «quest'entourage bolognese» e Firenze.[672] Un rapporto che con sempre maggiore sicurezza appare dal quadro che stiamo delinando, ma che suggerisce di tener presente che Talano, di cui nulla sappiamo,[673] potrebbe essere stato un autore attivo prevalentemente a Bologna, oppure che molto dovette alla città per la sua formazione. Non dobbiamo immaginarci, cioè, che un'eventuale eccellenza poetica toscana già formata nella seconda metà del Duecento approdi in Emilia fecondandone la cultura letteraria, ma piuttosto l'esistenza di un proficuo e bidirezionale influsso tra due poli di primo piano, equiparabili probabilmente per circolazione di letteratura romanza, pur se differenti – e in questo caso il ruolo svolto dall'università non deve essere stato privo di rilievo – nelle implicazioni ideologiche poi riversate in poesia.

Per quanto dalle liriche non sia possibile estrapolare niente di utile alla ricostruzione biografica e per quanto la non univocità delle rubriche necessiti di una contestualizzazione, è tuttavia indispensabile fermarsi ancora sul *corpus* dello Zoppo, a proposito almeno di due questioni. La prima è stata evidenziata da Piciocco nel suo commento a *Ahi doloroso lasso più non posso*, canzone di cui lo studioso ipotizza due diverse redazioni, di cui la prima conosce una diffusione indipendente, antecedente alla confezione della risposta di Tomaso da Faenza;[674] gli argomenti dirimenti in tal senso sarebbero da un lato l'assenza, nella canzone, di un congedo che esplicitamente incita il responsivo (il *lamento* di Monte è infatti rivolto «a li noiosi riprenditori a torto», v. 78), dall'altro la mancanza di una rubrica che nel codice segnala la tenzone come tale (ma almeno su questo argomento vedi a proposito il comportamento di V). A corollario, aggiunge: «la prova di una circolazione autonoma della canzone potrebbe essere fornita dalla citazione che di essa fa Ser Manno»[675] in *Siete color di tutto bene e resta*, la cui chiusa

> «Però, inver' di voi, *abbo gran campo*
> di buona volontà, co mmossa larga,
> a voi servire, sì ch'io mai non campo.
> Ora vi dico che peggio che'n tomba
> son per Amore, ed àione lo scolmo,

[672] Ibid.
[673] L'ultima sintesi è quella di WERDER 1918: 263-64.
[674] Piciocco accoglie le riserve di GIUNTA 2002b: 134-135. Più cauto a proposito è invece l'ultimo editore delle rime del faentino, che pubblica i tre testi ancora come 'tenzone' (SANGIOVANNI 2016: 67-105).
[675] PICIOCCO 2013: 104 n. 43 e poi, nel commento, p. 115 *ad loc.*

e 'n molte parti già 'l suon ne rimbomba!»
(vv. 9-14)

riecheggia i vv. 60-64 (e aggiungerei, il secondo emistichio del v. 57, a partire dal quale si cita) di *Ahi doloroso lasso*

Chi nocere vol me *n'à ben gran campo*,
poi tutte degnità per me son vòte;
facciami mal ciascun om quanto pote
ch'*Amor vol sia* d'ogni tormento *tomba*:
in tal sentenza son, *mai non iscampo*!
Di sì mortale guisa Amor m'à colmo
che già trabocco, che ne vien lo *scolmo*
e'n molte parti già il suon ne rimbomba.

Il rilievo è valido, ma non probante in assoluto, poiché Ser Manno avrebbe potuto citare solo quei versi montiani fuzionalizzandoli al proprio discorso, pur conoscendo l'intero trittico. D'altra parte, la fortuna dello scambio non dovette essere poca se è possibile constatare un sicuro richiamo – formalemente e tematicamente troppo pregnante per essere ritenuto casuale – tra *Ahi, misero tapino* e *Nova m'è volontà nel cor creata* del pisano Bacciarone di messer Bacone da Pisa, frate gaudente destinatario della consolatoria lettera XXVII di Guittone, di cui L, testimone unico, conserva prevalentemente testi morali.[676] Due canzoni, quella di Monte e quella di Bacciarone, che si inseriscono nel filone fortunatissimo delle *reprobationes Amoris*, svolte su un solco sicuramente guittoniano, ma caratterizzate da un'insistenza lessicamente e tematicamente condivisa sul motivo degli effetti funesti di Amore sulle virtù razionali tipiche dell'uomo: che nel caso di Monte si risolvono, come al solito, insistendo realisticamente sulla morte materiale del soggetto avviluppato dal *vizioso Amor*, mentre in Bacciarone si piegano a un messaggio morale di altro livello, poiché, tra gli effetti funesti della pericolosa contingenza amorosa, si annovera persino la dimenticanza di Dio. Operazione di chiara opposizione morale, che distingue ancora una volta Monte dai rimatori a lui coevi, ma che passa, per l'inevitabile sostrato didattico implicito in entrambe le canzoni, attraverso il Guittone della corona dell'Escorialense per approdare, in una linea di continuità con gli stilnovisti in realtà mai del tutto zittita, al Lapo Gianni di *Amor, nova ed antica vanitate*. Inutile dire che Bacciarone ci riporta sull'altra sponda della geografia poetica toscana, quella che avevamo abbandonato per il quadrilatero guelfo: la Pisa ghibellina.

[676] Lo ricorda SANGIOVANNI 2016:68. Si veda anche MARGUERON 1990: 280-287. Bacciarone di Messer Bacone risulta già morto in un atto notarile del settembre 1291/1292.

Ma ritorniamo a Ser Manno. Siamo tentati di credere che quando il rimatore richiedeva i frutti del suo lavoro poetico al sodale Paolo non lo facesse per pura cortesia retorica – mi riferisco in particolare alla *petitio* di *Poi lo comune de la gente sona*, vv. 12-14 «ché lo mio cor, di voï, è 'ncarnato. / Udir vorrei de' vostri intendimenti, / come vi piace, in prosa over per rima» – poiché in *Siete color di tutto bene e resta* è evidente la reminescenza (ma non possiamo in realtà stabilire la direzione del prestito) del *partimen* tra Paolo Zoppo e Monte Andrea: un legame di cui anche un lettore tardo di V pare accorgersi.[677]

Ennesima prova di contatti poetici tra Bologna e Firenze, infine, potrebbe essere la risonanza tra i vv. 17-19 di *Gravosamente fece gran follore* [*PSS* 42.7] – sonetto doppio dialogato apparentabile ai montiani V 621-V 622 (ma vedi § 3. 3) – di Maestro Francesco («Com'è che Amore è 'l traito vïandante, / ca benvoglienza mostra al pellegrino / perché s'afidi, poi 'l mette in pregione?») e l'inizio di un sonetto di Paolo, *Ladro mi sembra Amore*:

> [L]adro mi se[m]bra Amore, poi che fese
> si como fe· ladrone fa sovente:
> che, se'n via trova quel d'altro paese,
> fa i creder ch'el sa 'l camin certamente,
> enganna quel che sua guida prese,
> promettendol menar seguramente,
> e menalo là ò no i vall[i]on difese,
> e poi sì'l prende e tratal malamente.
> (Paolo Zoppo, *Ladro mi sembra* 1-8).

Secondo Lubello, che ha curato l'edizione del fiorentino per i *PSS*, i passi in questione sono accostabili, anzi il contatto «potrebbe essere spiegato pensando a rapporti del poeta con alcune cerchie bolognesi, se il titolo di "Maestro" si riferisce, com'è probabile, alla professione di medico».[678] Ma se la similitudine è condivisa, cioè è comune il livello dell'immagine, a livello linguistico-lessicale e insomma stilistico non paiono esserci forti pregnanze, o almeno non sono paragonabili a quelle verificabili tra il sonetto di ser Manno e i testi montiani. L'ipotesi, in ogni caso, resta suggestiva.

A proposito dei generi frequentati da Paolo Zoppo vale la pena notare che il bolognese è coinvolto in una tenzone fittizia conservata in L (L 399-400), che però non viene riconosciuta come tale dal codice che la tramanda. Come nell'unico caso di tenzone fittizia in cui la voce femminile è esplicitamente data ad un uomo – ed è la corrispondenza fittizia tra Cione Baglioni e Monte Andrea conservata in V (§ 3.4) – anche in questo caso

[677] Vedi le interessantissime oservazioni di Piciocco sparse nota citata *supra*.
[678] Lubello in *PSS* III: 362. Si veda anche, a p. 392, la nota *ad loc.*

ad Onesto tocca la voce maschile (*Davante voi, madonna, son venuto*) e a Paolo, che risponde, quella femminile (*Voi, che tanto ver' me umiliate*).[679]

I tentativi di identificazione del poeta si devono anche in questo caso alle ricerche svolte tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento. Riprendendo quanto già raccolto dal Fantuzzi, il Frati pubblica due atti contenuti nei memoriali bolognesi che riguardano l'autore. Il primo è datato 4 maggio 1268; vi si afferma che «d. Paolus, condam Rainerii de Castello de Alberis» vende una casa a Castello, cappella di Santa Lucia, «a Picardino et Thomaxino fratribus, filis condam Petriçoli».[680] Nel secondo, del 1273, sono invece «Ricardino, condam Petriçoli Armantium et Thomaxino suo fratre» ad agire come pacificatori per conto di «d. Pauli çoppi de Castello»,[681] accusato dell'uccisione di due monaci del Monastero di Santa Procola e di diversi danni recati al monastero stesso. L'oscillazione onomastica presente nei Memoriali (*Paolus, condam Rainerii de Castello de Alberis/ d. Pauli çoppi de Castello*), che d'altra parte affetta anche le rubriche dei codici manoscritti, non è di nessun ostacolo per vedere in questo Paolo la stessa persona, anche perché nei due atti, pur se distanti nel tempo, ad agire sono gli stessi personaggi: Riccardino (Picardino nel primo documento) e Tommaso di Petricciolo Armanti (o meglio, Armannini), fratelli. Questo Paolo Zoppo da Castello appartiene perciò alla famiglia degli Alberi o Albari, installatasi a Bologna dal contado già in età consolare, per poi distinguersi come lambertazza e venire colpita, in alcuni suoi esponenti, dai bandi degli anni Settanta.[682] Nel settembre del 1271 i ruoli si invertono rispetto al 1268: questa volta *dominus Ricardinus* e *dominus Tomasinus*

> frates filii quondam domini Petriçolo de Armannini iure proprio vendiderunt domino Paolo quondam domini Raynerii Sigiçelli de Castello domum unam in Castello iuxta domino Condaleonem de Castello et iuxta viam publicam pro precio sexsaginta librarum bononinorum.
> (ZACCAGNINI 1912: 160).

Nello stesso mese, e per lo stesso prezzo di sessanta bolognini, Paolo Zoppo vende una casa ad un parente, Guido di Bonaparte da Castello; i documenti ci assicurano

679 La condivisibile ricostruzione della tenzone si legge in GIUNTA 2002b: 54-58.
680 FANTUZZI 1781-1794 VII: 194-196; FRATI 1888: 129-130. Anche nel caso di Paolo Zoppo non ho preso visione diretta dei documenti, se non occasionalmente, tanto che non merita farne rilievo.
681 Ibid.
682 'Albari' è la forma del cognome utilizzata, tra gli altri, da MILANI 2003, a cui si rimanda per le notizie sulle liste dei lambertazzi esclusi da Bologna negli anni '70; ho preso però diretta visione dei documenti citati da Zaccagnini (nella fattispecie ASBo, *Ufficio dei Memoriali*, 14 (*Memoriale di Guido Bonifaci*), c. 78r, relativa all'affitto del broilo del 1270) e la forma che appare, in effetti, è *Alberis*: possibile che il nome fosse sottoposto, nell'atto della trascrizione, ad un'oscillazione grafica tutto sommato giustificabile.

perciò «ch'egli possedette delle case in castello»,[683] ma ci dicono anche altro, poiché questo Tommasino di Armannino è il celebre notaio, rogatore del testamento di Re Enzo e altrimenti procuratore di Lambertuccio, di cui abbiamo già discusso (§ 1.3.7).[684]

Anche l'altro documento in cui compare Paolo Zoppo ricordato da Zaccagnini ci riserva la presenza di un personaggio interessante. Nell'atto dell'ottobre 1270 in cui 'Paulus de Alberis de Castello', insieme ad altri, fa da testimone per la locazione di un broilo situato proprio nella località a lui omonima di Castello, gli affittuari risultano essere, secondo la trascrizione di Zaccagnini, «dominus Mino de Mercigonis, dominus Albertuccio Beldondi, dominus Bartolomeo Belondini»;[685] sul primo dei tre, come abbiamo visto, Monteandrea vanta diritti di credito: ciò significa che, oltre al circolo culturale, Paolo Zoppo e Monte Andrea dividevano anche, probabilmente, il giro d'affari. Poiché, infine, un omonimo 'Paolo di Jacopo di Niccolò da Castello' è attestato nel 1269, Zaccagnini non si sente di attribuire a nessuno dei due una testimonianza del 1278, in cui si menziona un 'Paulus de Castello': l'analisi diretta del documento, se favorevole all'indagine prosopografica, potrebbe in questo caso essere d'ausilio e, eventualmente, dirimente per la cronologia relativa al rimatore, che così si ferma al 1273.

Nient'altro, ad ora, sappiamo di Paolo Zoppo di Ranieri di Sighicello degli Alberi da Castello, anche se possiamo essere quasi certi del quadro ricostruttivo di Zaccagnini, che merita solo opportuno affinamento. Curioso, infine, che la varietà onomastica presente nei manoscritti della lirica delle origini si rifletta nella varietà onomastica in cui l'autore è ricordato nei documenti.[686] Curioso, o forse indicativo.

1.3.18. Tomaso da Faenza

Annunciata da un lustro, è ultimamente uscita l'edizione critica delle rime del giudice faentino, nella cui introduzione viene dedicato uno spazio apposito anche alla

683 ZACCAGNINI 1912: 160.

684 Proprio quel re Enzo autore di *S'eo trovasse pietanza* [*PSS* 20.2] di cui le carte Barbieri conservano due stanze in veste siciliana, per quanto le rubriche suppongano almeno una collaborazione a quattro mani col notaio Semprebene. Le conseguenze per la storia della circolazione dei testi Siciliani nel Nord Italia che sembra sempre più svincolata dal passaggio toscano, non sono poche (si veda, tra i numerosi interventi, l'ultimo e molto bel saggio di COLUCCIA 2014) e rilievi come questo possono spingerci a ripensare le dinamiche di tradizione in relazione alla cultura dei poeti predanteschi.

685 Ibid.

686 A questo proposito voglio precisare che chiamo il rimatore sempre 'Paolo' Zoppo e non, come negli studi più recenti, 'Polo', perché la forma dittongata è comune sia ad alcune rubriche dei codici che conservano le liriche, sia alle testimonianza documentarie.

questione biografica, che qui, perciò, non è il caso di riprendere interamente, se non in segmenti utili ad una discussione o, eventualmente, integrazione.[687]

Ripercorrendo le ipotesi che si sono succedute dal XVII secolo fino al Novecento – dopo del quale niente di nuovo si è aggiunto – Sangiovanni si sente di delimitare temporalmente «l'attività professionale e poetica»[688] di Tommaso giudice di Faenza entro gli estremi 1263-1289, retrocedendone per ipotesi la nascita agli anni quaranta del secolo. Il tutto, beninteso, con la massima cautela circa l'identificazione tra il rimatore di cui si ha traccia nei codici di liriche con il personaggio documentato fuori dall'ambito letterario, coincidenza per cui «la probabilità è elevata, e tuttavia non si dà prova dirimente».[689]

La massima informazione sul poeta che ricaviamo dalle rubriche più estese della tradizione cui sono affidate le sue rime è quella del nome e della provenienza, preceduta immancabilmente dal titolo di 'Messere'.[690] La corrispondenza in canzoni con l'aretino Giovanni dall'Orto, invece, deve necessariamente precedere l'anno di morte di quest'ultimo, che pare essere il 1289.[691] Poiché, infine, la tenzone di argomento politico tràdita da G (Firenze, Società Dantesca Italiana, ms. 4) coinvolge Cino da Pistoia e Onesto degli Onesti, si dovrà almeno tenere presente che il secondo muore intorno al 1301 o al 1303 – anni perciò costituenti un *terminus ante quem* ineliminabile – mentre il primo, pur trovandosi in suolo felsineo a più riprese per gran parte della sua vita, dovette in ogni caso essere attivo nell'arte in rima, a voler restare larghi, non prima della metà degli anni '80 del Duecento (ciò che potrebbe significare lo spostamento in avanti del limite inferiore prospettato da Sangiovanni).[692] Al netto delle incertezze interpretative – in parte ineliminabili, poiché conseguenza dell'intrinseca allusività metaforica propria della rimeria

---

687 L'edizione, già prevista in SANGIOVANNI 2011: 65-66 n. 6, è quella di SANGIOVANNI 2016, che dedica alla *traccia biografica* – più approfondita della sintesi di BEGGIATO 1984 – le pp. 10-14).

688 SANGIOVANNI 2016: 13.

689 Ivi: 14.

690 Per l'escussione dei testimoni si veda ancora Ivi:14-20. Si ricordi inoltre che in V – dove la posizione del rimatore nel fasc. VI lascia qualche dubbio sulla sistemazione cronologica seguita dal compilatore (come si discuterà più avanti e come notato da BERISSO 2005: 29) – è sempre 'Messer Tomaso da Faenza'; in L oscilla tra 'Mes(ser) Tomaso' e 'Mes(ser) Tomaso da Faenza', in C[1] è 'Messer Tomaso da Faenza'; in G (Firenze, Scoietà Dantesca Italiana, 4), con forma settentrionale, 'Mess(er) Tomaxe' o 'Mess(er) Tomaxo'.

691 TORRACA 1923: 46.

692 Le più recenti e importanti scoperte sulla vita di Onesto si devono ai ritrovamenti di ANTONELLI[1] 2007a e ANTONELLI[1] 2007b, che permettono di definire con maggiore precisione il profilo biografico del bolognese (ma si veda, da ultimo, la sintesi di MARROCCO 2013). Il soggiorno ciniano a Bologna, per quanto attestato saltuariamente fino al 1314, è tradizionalmente fatto risalire all'ultimo decennio del XIII sec. fin dagli studi di Zaccagnini, ormai centenari (tra i vari di argomento ciniano si ricordi almeno il monografico ZACCAGNINI 1918) e poi accolti, almeno per quanto riguarda le relazioni con la città felsinea, dalla sistemazione critico-storiografica di DE ROBERTIS[1] 1951: 275 e DE ROBERTIS[1] 1961, che fa risalire proprio a quella permanenza l'esordio letterario del pistoiese, la cui data di nascita, infine, è tradizionalmente posta entro l'intervallo 1265-1270.

politica – che si addensano sullo scambio tra Cino, Tommaso ed Onesto,[693] lo si dovrà ipotizzare avvenuto almeno nell'ultimo decennio del sec. XIII o, al massimo, entro i termini *ad quem* già esplicitati. Il contatto con il *dulcis amicus* dantesco non è, inoltre, limitato all'episodio appena ricordato, se, stando a una tradizione isolata ma non certo priva di importanza, Tomaso si rivela solidale con il poeta nel bersagliare il mediocre rimatore pistoiese Mula de' Muli.

A Tommaso faentino spetta la menzione dantesca in *Dve* I xiv 3 «Horum aliquos a proprio poetando divertisse audivimus, Thomam videlicet et Ugolinum Bucciolam, Faventinos», in quanto rimatore romagnolo che si è allontanato dalla parlata vernacolare, insieme a quell'Ugolino Buzzola di cui pure, decenni addietro, Tommaso fu supposto fratello.[694] L'uso del verbo *audivimus* anziché *vidimus* ha fatto propendere Tavoni per l'idea che Dante non abbia avuto diretta conoscenza della poesia di Tomaso, ma si sia affidato per la sua asserzione a un'opinione autorevole, «quale potrebbe essere, per mera ipotesi, Cino, che con Tommaso ha intrattenuto una corrispondenza poetica di grandissimo interesse».[695] Ma basta, dati filologici alla mano, l'alta posizione di Tomaso in V, in un luogo del canzoniere che precede i più recenti (e vicini) toscani, a rendere l'ipotesi non necessaria.

È tutto sommato da sottoscrivere l'equilibrata sintesi che l'ultimo editore dedica al rimatore. I caratteri peculiari della sua poetica, così come sono enucleati, appaiono analoghi ed estendibili a molti dei poeti già citati: sicuro traduttore in almeno un caso di una fonte provenzale (*Ab gran joy* di Peirol), in aggiunta interpolata con modelli francesi (il *Cligès* di Chretien de Troyes) e volgari (segnatamente Giacomo da Lentini attraverso il filtro davanzatiano), Tomaso si muove tra influssi siciliani – tra cui, ovviamente, spicca il Notaro – e spunti guinizzelliani, mentre l'adesione al guittonismo si rivela più di contenuto («temi e soggetti poetici»), che di forma (dal momento che discutibile e ormai superata è da considerare l'equazione tra l'oscurità *tout court* di certa poesia duecentesca e il nome dell'aretino).[696]

Per quanto riguarda la nostra specola andranno sottolineate alcune cose. La prima a proposito della biografia. Il giudice Tommaso da Faenza con cui si fa coincidere in via

[693] Quest'ultimo «probabilmente è non coinvolto partecipante – foss'anche posteriore – o tutt'al più *auctoritas* sugellatrice» (SANGIOVANNI 2016: 31).
[694] L'errore fu estirpato a partire da TORRACA 1902: 13.
[695] TAVONI 2011: 1298.
[696] SANGIOVANNI 2016: 9-38 (la cit. a p. 28); per *Spesso di gioia* si rimanda alla medesima edizione e al 'cappello' premesso alla canzone.

congetturale il rimatore corrispondente di Monte Andrea è, secondo le ricostruzioni citate, colui al quale, nel *Chronicon* di Pietro Cantinelli, viene attribuita la paternità di un componimento in esametri latini in lode di giudici e avvocati faentini, componimento che va datato entro il 1274: autore ne è *Thomasum iudicem filium condam domini Laurentii iudicis de Faventia*.[697] L'abilità compositiva nella lingua latina è un elemento tutt'altro che insolito se veramente il verseggiatore di cui parlano i codici era un giudice: bastino almeno le ragioni di congruenza storica quanto alla formazione della categoria.

Alla biografia di Tomaso sono allegati, poi, altri documenti d'archivio. Il primo, in ordine cronologico, è datato 8 marzo 1263: vi si ricava che Tomaso da Faenza è giudice del comune di Rimini «all'altezza della podestaria di Malatesta da Verrucchio nel biennio 1262-1263».[698] Il secondo risale al 1266 ed attesta la presenza a Bologna del faentino, che ricopre la carica di giudice per l'ufficio dei malefici, collaborando col veneziano Giovanni Dandolo, all'epoca podestà.[699] Il terzo è invece successivo di più di dieci anni: nel 1278 *Thomaso, iudice de Faventia* è testimone di un atto di prestito effettuato da *Albericus quondam domini Ugulini Buçole de Manfredis de Faventiae*. Oltre a dirci che in quel tempo Tommaso era a Bologna, il documento è importante perché conferma l'esistenza di una sicura relazione tra questi due nomi unitamente menzionati nel trattato dantesco sulla lingua. Una relazione che, se non sarà stata di parentela (s'è detto che l'ipotesi è stata ormai frantumata dalle ricerche più smaliziate), non si sarà neppure limitata a quella di un'origine topografica comune.

Considerando il recentissimo lavoro su Tomaso, ci concentreremo sulla sua produzione solo nei limiti in cui il discorso coinvolge l'oggetto della nostra analisi.

Il contatto di Tomaso da Faenza e Monte Andrea è unico, ma non univocamente interpretato. Il punto di partenza è la canzone montiana *Ahi doloroso lasso più non posso* (V 281), dove il rimatore si abbandona a una descrizione estremamente disforica degli effetti d'amore sulla sua persona, dal piano fisico (vv. 9-14 «disvarïato son d'ogn'altro corpo, / fuor di natura son d'ogne animale, / e solo Amore m'à condotto a tale / ché'n sua propia natura tutto resta / lo mio effetto, ed àmi dato vesta / di sé: vedete oimai chent'esser

[697] L'agnizione si deve a TORRACA 1902: 13, che curò l'edizione del *Chronicon*; il testo si può leggere on line nel repertorio dei *Poeti in lingua latina* (http://www.poetiditalia.it/public/testo/testo/codice/TOMAS_FA|carm|001; ultima consultazione). Il *terminus ad quem* per la composizione, invece, è dato dalla menzione del giudice *Beltalis* come vivente.

[698] Notizia del documento in SANGIOVANNI 2016: 13, con in nota trascrizione diplomatica del documento, conservato presso l'Archivio di Stato di Rimini (*thomasi d(e) fave(n)tia iudicis co(mmun)is arimini* è la forma in cui appare il nome).

[699] BALDUZZI 1878: 47, TORRACA 1923: 50 (legge 1267) e ora SANGIOVANNI 2016: 13.

po'!»)[700] a quello psico-fisico («lo volere, ov'e' l'aggio, fior no i cape!» v. 18; «conoscenza, saver tutta mi tolle, / la segnoria che per forza seguisco» vv. 33-34)[701] fino alle nefande conseguenze sul piano morale e sociale («in tutto, ove Onor vale, mi disvaro!» v. 14; «Che tutta gente par mi mostri a dito: / così son disorrato ed aunito / per te, Amor, sì m'ài condotto, ohi lasso!» vv. 40-42).[702] La coazione imposta dalla sudditanza al *mortale amore* è la ragione che induce molti ad additarlo come caso disperato e perciò degno di biasimo. Ma è proprio come tale biasimo che le parole del poeta si scagliano, in un discorso che è allo stesso tempo un atto di difesa personale e un monito esemplare per gli altri:

> Mëo lamento movi, e sai cui parla?
> A li noiosi riprenditori a torto.
> Dì che nave, talor, poi giunta a porto,
> di gran tempesta pere, e va a fondo:
> così d'amor poriano aver lo pondo!
> Non pecchin più di tal sentenza darla!
> (vv. 77-82)

Insomma, come altrove in Monte, è quello che dicono gli altri di lui – i *lauzengiers* che non sparlano d'amore, ma non per questo tengono la bocca cucita[703] – a dover essere rettificato: una variazione sul tema che di fatto ripercorre molte delle canzoni di Monte e che, in qualche modo, s'inserisce bene nel quadro complessivo delle tenzoni duecentesche, almeno fino a Dante.

Per i manoscritti che la trasmettono,[704] *Amoroso voler m'ave commosso* è la canzone con cui Tomaso da Faenza puntualmente risponde al trattato disforico dispiegato da Monte nella sua canzone, opponendogli una teoria d'Amore euforica, fortemente impregnata di guinizzellismo (o, se non ispirata direttamente a Guinizzelli, almeno adiacente nella sostanza alle posizioni di *Al cor gentil*). Sempre V, infine, annette al discorso una seconda canzone montiana – *Ai misero tapino ora soverchio* (V 283 L 81) – vero e proprio

---

[700] Par. «Sono un essere difforme da qualsiasi altro essere sensibile, non ho niente che mi connoti naturalmente come essere vivente, e solo Amore mi ha condotto a questo punto, perché le mie funzioni vitali si sono ormai convertite nelle sue funzioni vitali, e mi ha completamente rivestito di sé: vedete, ormai, quale potenza ha!». Siamo molto vicini alle tipiche *incarnazioni* montiane, esternazione di un'iperbole patetica che diventa, in sede lirica, predilezione egotica: si veda almeno *Ancora di dire non fino perché* 185-186 «I' ciò faccio, poi che Disaventura / m'à convertito tutto in sua natura», dove la consustanzialità con l'altra potenza nullificante, la Povertà, è garanzia autoritaria del trattato esposto nei versi precedenti sul tema del Tesauro.
[701] Par. «Anche se avessi una qualche volontà, non ci sarebbe spazio per lei», perché appunto tutto lo spazio intellettivo è occupato da Amore, in termini quasi precavalcantiani (a questo proposito si vedano anche i vv. 20-28; per diverse interpetazioni del passo vedi SANGIOVANNI 2016: 77 *ad loc.*); infatti: «la sottomissione che sono obbligato a seguire, mi toglie tutto il discernimento e tutta l'intelligenza».
[702] Par: «Tutto ciò che vale come cosa onorevole a me mi estranea» e «sembra che tutti mi puntino il dito contro: sono così disonorato e mortificato per colpa tua, Amore, a tal punto, ahimé, mi hai condotto!».
[703] Vedi la nota di PICIOCCO 2013 *ad loc.* «Il componimento si chiude in maniera concitata, con una frase iussiva nella quale si esortano i maldicenti a smetterla di sentenziare sul destino altrui».
[704] Vedi SANGIOVANNI 2016: 78.

trattato scolasticamente impostato dal fiorentino che rimarca i concetti già espressi nella precedente canzone. È quindi solo V a presentarci il legame fra i tre testi, un legame tale da imporne l'edizione come di 'tenzone': così fanno *PD*, così Minetti e così anche, in ultimo, Sangiovanni.[705] Scettico rispetto alla reale sussistenza del dialogo è invece Piciocco, che nella sua edizione di *Ahi, misero tapino*, accoglie le riserve che già erano di Giunta osservando che:

a) a differenza di altre canzoni – ma correggiamo, meglio, delle canzoni 'socio-economiche' – in *Ahi 'doloroso lasso* non è presente un congedo in cui l'autore solleciti direttamente la risposta di un sodale;

b) Le rubriche del codice non suggeriscono tale relazione. A questo si può obiettare visto che, in V, nella sezione delle canzoni, la dicitura '*x rispuose*', che qui accompagna *Amoroso voler* (V 282, L 83), segnala sempre una relazione di corrispondenza tra due componimenti (nel metro lungo della canzone), mentre è solo nella sezione dei sonetti che V appone la rubrica '*tenzone*' (§ 2.2.3).

Nel complesso, considerando anche i legami contenutistici innegabili tra le canzoni, ci si allinea perciò alla soluzione più conservativa, che vuole i testi uniti a formare una tenzone, mentre si rimanda alle edizioni, l'una recentissima e l'altra imminente, per quanto riguarda la loro complessiva intelligenza.

Altri due elementi di tangenza fondamentali tra il *corpus* poetico di Monte e quello di Tomaso da Faenza possono essere qui, cursoriamente, segnalati:

a) Nella sua tenzone con Giovanni dall'Orto, anch'essa nel metro della canzone, il primo si rivolge ad *Amore* – invocato ad ogni inizio stanza – di cui richiede un giudizio su questioni che rimandano al servizio amoroso (*Amore, i' prego ch'alquanto sostegni*); Tomaso, però, non si limita a rispondere, ma lo fa 'in persona d'Amore' fornendo questo giudizio (*Omo che parli per sì gran contegni*). Non così usuale è un dibattito del genere, in cui uno dei corrispondenti esplicitamente impersona Amore (o, se vogliamo estendere leggermente il campo, qualcun altro, come fa Cione impersonando la donna nella corrispondenza fittizia con Monte: § 3.4), ma che, nel caso di un dibattito Amante-Amore conta almeno un altro esempio lampante nel canzoniere di Monte Andrea (V 870-881). Con l'unica differenza che, almeno nel caso montiano, tanto la voce di Amore quanto quella dell'Amante sono rubricate da V sotto la dicitura 'Monte'.[706]

[705] *PD* I: 449-159; MINETTI 1979: 60-67; SANGIOVANNI 2016: 66-105.
[706] SANGIOVANNI 2016: 106:129. Sui sonetti montiani si veda anche HOLMES 2000: 83-85.

b) Come il Monte dei sonetti in lode di Madonna contenuti nel fasc. XXI, e nella fattispecie *Sì come i marinari, guida la stella* (V 620: § 3.2), anche Tomaso scrive un testo che varia, o che s'ispira, al guinizzelliano *Veduto ò la lucente stella diana*, cioè *Com', a le stelle sopra, la diana*.[707]

c) L'ardua corrispondenza politica tra Cino da Pistoia, Tomaso da Faenza e Onesto da Bologna, s'inserisce, per peculiarità formali e sostanziali, nel filone delle politiche montiane che abbiamo avuto di vedere, e soprattutto, a detta dell'ultimo editore, riecheggia in diversi punti la *Sonettkampf*.[708]

1.4. Conclusioni

Per quanto riconoscessero che le analisi sociologiche, se limitate a pochi o singoli individui sono per loro natura destinate ad incontrare insormontabili contraddizioni, nel giro di qualche rigo gli unici studiosi che si sono occupati di fornire un'analisi sociologica dei letterati duecenteschi ammettevano che «più ampie possibilità d'indagine» si sarebbero avute qualora il numero di autori oggetto dell'analisi fosse stato ridotto.[709]

A fronte dei 249 autori volgari – poeti e prosatori, laici e religiosi – al centro delle statistiche di Antonelli e Bianchini, qui il numero è in effetti ben più ristretto, accogliendo essenzialmente solo i diciassette corrispondenti di Monte Andrea (sedici, si corregga, escludendo quel Lapo del Rosso che merita ben altre cure). La restrizione di campo è solo uno dei tanti punti che differenziano la carrellata qui portata avanti dal lavoro dei due studiosi e ciò ha significato il sorgere di nuovi limiti, ma anche, contestualmente, l'acquisizione di novità rilevanti.

Si parta dai limiti, alcuni dei quali sono intriseci a questo studio specifico e non al tipo di lavoro di cui si è voluto dare esempio.

Il primo problema è che, in questa sintesi complessiva, i dati che vengono fatti interagire non sono, quantitativamente e qualitativamente, equilibrati. Al di là delle peculiarità che i singoli casi presentano quanto a storia della tradizione e quanto a *dossier* documentarî, tale irregolarità è dovuta ad una scelta *a priori*, perciò soggettiva, del grado di indagine che a questi medesimi casi si è deciso di profondere: poiché la mole di lavoro richiesta da un'analisi complessiva che applicasse con rigore per ogni poeta i criteri metodologici fissati in precedenza (§ 1.3) eccedeva francamente lo spazio di questa tesi, si

[707] Ivi: 137-144.
[708] Ivi: 152-187.
[709] ANTONELLI²-BIANCHINI 1983: 213.

è dovuto scegliere su quali casi soffermarsi, spesso privilegiando quelli più complessi o per cui si avevano a disposizione meno notizie.

Un secondo limite, anch'esso soggettivo e anch'esso programmatico, è stata la scelta di concentrarsi, nel caso di verifica diretta delle fonti, solo su due realtà documentarie geograficamente specifiche, cioè Bologna e Firenze, anche con una certa dose di ovvietà, dal momento che Monte Andrea, poeta oggetto del lavoro, è un fiorentino attestato a Bologna. Sia Bologna che Firenze, inoltre, sono custodi di archivi – imponenti per qualità e quantità – già sollecitati per la ricostruzione storica della realtà letteraria duecentesca dell'asse tosco-emiliano da cui deriva, si dica senza fronzoli, il nerbo fondamentale della ricostruzione storiografica italiana. Perciò spiace non essersi soffermati su casi interessanti come quello di Meo Abbracciavacca, che richiede probabilmente la frequentazione di testimonianze pisane e pistoiesi, o come quello di Monaldo da Sofena, aretino attestato a Firenze di cui ancora si sa troppo poco. Non è un caso se proprio questi due rimatori, alla luce di un confronto brevemente diacronico, si annoverano tra gli esempi più eccentrici della disamina.

In prospettiva, però, entrambi questi limiti sono superabili, qualora s'interpreti il quadro stilato come un punto di partenza e non di arrivo, suscettibile di affinamento nello specifico, con la verifica puntuale di tutte le fonti relative ai corrispodenti da un lato e l'intepretazione testuale rigorosa dall'altro; nonché paradigma estendibile a quasi tutti i poeti duecenteschi trasmessi dai canzonieri delle origini e soprattutto dai cosiddetti 'tosco-emiliani'.

Un terzo limite è poi connesso al fatto che si faranno interagire, qui, solo i dati biografici relativi ai poeti presi in esame; l'esclusione di personaggi del calibro di Brunetto Latini, Dino Compagni, Carnino Ghiberti, Guido Cavalcanti tra i fiorentini, Guido Guinizzelli e Onesto da Bologna – che, si dica una volta per tutte, non risulta in diretto contatto con Monte Andrea come alcuni sostengono – tra i bolognesi, significa avere un quadro parziale. Ma appunto, sia perché su questi personaggi abbiamo studi e notizie maggiori, sia perché il quadro parziale è quello che rientra nel perimetro circoscritto, previa coscienziosa selezione, dei corrispondenti di Monte, integrazioni e dialoghi verranno destinati alle sedi opportune.

Si considerino ora le acquisizioni, la più importante delle quali, a questo stato della ricerca, è aver definitivamente identificato ser Cione notaio di V con Cione Baglioni (§ 1.3.5). Per il resto, accettando come criterio di confronto il periodo in cui ragionevolmente

i poeti fioriscono, piuttosto che ipotetiche date di nascita o di morte,[710] anche il quadro generazionale fornito da Antonelli e Bianchini, di cui si rispettano qui gli opportuni segmenti – a) primo periodo: 1200-1230; b) secondo periodo: 1230-1260; c) terzo periodo: 1260-1280; d) quarto periodo: 1280-1300[711] –subirà in qualche punto necessarie ricorrezioni.

Si parta da una divisione preliminare tra poeti la cui identificazione è sicura – 13/17: Schiatta di Messer Albizzo Pallavillani, Puccio Bellondi, Cione Baglioni, Lambertuccio Frescobaldi, Pallamidesse di Bellindote, Finfo del Buono, Monaldo da Sofena, Meo Abbracciavacca, Guittone d'Arezzo, Monte (parzialmente), Tomaso da Faenza, Paolo Zoppo da Castello, Guido Orlandi – e poeti la cui identificazione è incerta – 4/17, tutti fiorentini: Chiaro Davanzati, Federico Gualterotti, Terino da Castelfiorentino, Beroardo notaio.

a. Poeti di sicura identificazione

Dei poeti di sicura identificazione nessuno, ad oggi, risulta attivo prima del 1260, elemento che esclude dal nostro discorso le fasce generazionali a) e b). Anche se almeno uno dei fratelli di Pallamidesse di Bellindote, Ranieri, risulta attivo molto presto, addirittura prima del padre, nel 1242 (ed ancora attestato è nel 1295), mentre un altro fratello, Tura, si muove presso le corti papali come usuraio nel 1258, non possiamo inferirne niente sul rimatore. Che nella fascia a) e b) vadano collocati piuttosto i genitori o i nonni dei poeti che abbiamo preso in considerazione è evidente dal fatto che, prima del 1260, ad essere attestati sono proprio loro: Aldevrandesco Bellondi, padre di Puccio (prima attestazione: 1231); Abbraciavacca de' Raghiatici, padre di Meo (prima attestazione, 1241); Bellindote del Perfetto (prima attestazione: 1254, ma con frequenti sovrapposizioni rispetto ai figli), Ghino Frescobaldi (attivo nel 1258), Guido Orlandi Rustichelli, nonno di Guido Orlandi (attivo nel 1254).

Dall'esame delle testimonianze, inoltre, risulta che tutti questi personaggi – ed anche i loro familiari: è cosi per i fratelli di Aldevrandesco Bellondi, di Ghino Frescobaldi, di Bellindote del Perfetto – fossero implicati nella diretta gestione del potere politico nel governo di primo popolo, che a Firenze vide, nel decennio 1250-1260, l'ascesa di nuove classi egemoni, destinate a prendere le redini della città nella seconda parte del secolo. Poiché fulcro del governo di primo popolo sono le Arti, al cui interno assumevano

[710] ANTONELLI²-BIANCHINI 1983: 213.
[711] Ibid.

un'importanza sempre crescente singole e distinte personalità, non stupisce che alcuni personaggi qui ricordati ne facessero parte: Bellindote del Perfetto e Ghino Frescobaldi sono infatti iscritti regolarmente all'Arte di Calimala. Lo stesso si dica per Abbracciavacca di Raghiatico, esponente dell'Arte del Cambio pistoiese e comprovato uomo politico negli anni in cui Pistoia era concretamente schierata dalla parte di Federico II nelle guerre d'Italia.

Se, perciò, è pacifico collocare tutti i poeti al di qua della soglia del 1260, non altrettanto pacifica, come vedremo, è stata la collocazione nelle rimanenti due fasce. Gli unici due poeti scuramente presenti nel *Libro di Montaperti* sono Pallamidesse di Bellindote (insieme al padre) e Chiaro Davanzati (con chiunque dei due si voglia identificare il poeta). È lecito dedurre, sulla base della ricostuzione complessiva, che Puccio Bellondi e Pallamidesse di Bellindote, in virtù del sicuro schieramento filoguelfo delle proprie famiglie, non indotto dalla coazione papale degli anni '62-'65, abbiano subìto l'esilio nell'intervallo compreso tra il 1260 e il 1267.

Negli anni del governo misto popolare-ghibellino (1260-1267), risultano fuori Firenze i Bellondi, attestati a Bologna e Lucca, e i Bellindote, presenti in Francia e in Inghilterra. In entrambi i casi, va specificato, l'attestazione in questi luoghi non è casuale: i Bellindote, nella persona di Ranieri in Francia e in quella di maestro Selvaggio in Inghilterra, avevano già esteso fino a quei limiti il bacino dei propri affari; i Bellondi, come dimostrano i dati che abbiamo a disposizione per Aldevrandesco, coinvolto in prima persona nelle pacificazioni tra comuni orientate a sedare vendette e recriminazioni, avevano contatti di tipo commerciale con Bologna almeno da vent'anni prima. Il caso di Aldevrandesco è inoltre significativo dell'estrema mobilità dei personaggi dell'epoca, mercanti i cui affari avevano un'estensione capillare: nel 1261 è infatti attestato a Lucca, dove viene redatto il testamento di Tegghiaio Adimari, ma è anche a Bologna, dove s'iscrive alla società dei Toschi. Sappiamo per certo, perché il loro nome appare nelle liste dei proscritti del 1268-69, che in quel governo furono implicati in qualche modo Finfo del Buono e Schiatta di Albizzo Pallavillani, ghibellini ed entrambi condannati al bando al ritorno dei guelfi a Firenze. L'altro personaggio attestato prima del 1267, e cioè Tommaso da Faenza, non era ovviamente sottoposto alle conseguenze dei rivolgimenti fiorentini: ai nostri occhi conterà piuttosto la sua presenza a Bologna nel 1266.

Proprio a Bologna ci riportano molte delle testimonianze che riguardano il decennio successivo e che possiamo estendere fino al 1278 (per il 1279, così come per l'intervallo 1275-1277, non abbiamo preso in considerazione alcuna testimonianza). Nel

1267 Monteandrea da Firenze è a Bologna, frequentatore di alcune tra le famiglie più rilevanti del panorama felsineo dell'epoca, tra cui i Caccianemici geremei e i da Savignano; tra il marzo e l'agosto del 1268 è confermata la presenza a Bologna di Puccio Bellondi, procuratore degli Adimari – nel 1269 anche il fratello Accurro s'iscriverà alla Società dei Toschi – e di Monteandrea (coi soliti Caccianemici e da Savignano e con l'aggiunta del notaio Ventura Melioris), mentre Paolo Zoppo da Castello risulta coinvolto in affari col celebre notaio Tommasino Armannini (affari attestati anche per il 1272 e il 1274). I legami tra mondo giuridico e poetico sono confermati dall'atto del 1269 in cui Monteandrea fa da testimone insieme ad Accursino di Accursio.

Nel 1270 sono ancora Montandrea e Paolo Zoppo ad essere presenti in due diversi atti giuridici: il primo fa da testimone ai soliti amici (i da Savignano, Ventura Melioris e Bartolomeo da Sangiovanni, che si rivelerà essere anche lui un vicino di casa bolognese), mentre il secondo fa da testimone a quel Mino Merzegoni cui pur Monteandrea, in un tempo imprecisato ma anteriore al 1273, aveva concesso da parte sua un prestito. Nel 1272 abbiamo testimonianza dei primi interessi bolognesi di Lambertuccio Frescobaldi, che l'anno precedente, nel frattempo, si era sposato. Tra il 1273 e il 1274 Monteandrea risulta coinvolto come attante nei documenti di prestito che ben conosciamo e, sempre a Bologna, svolgono i propri affari Puccio Bellondi (a nome degli Adimari) e Lambertuccio Frescobaldi (a nome del quale, invece, agiscono il padre Ghino e il futuro socio Caruzzo del Nero). A Firenze, nel frattempo, Pallamidesse Bellindote cerca di arginare i problemi economici della società che divide con Carnino Ghiberti, Tedaldo Guidalotti e i Calcagni. Dopo una pausa di quattro anni, nel 1278, rinveniamo notizie dell'estrinseco ghibellino Schiatta Pallavillani, che a Forlì assume l'incarico di sindaco per la sua parte, mentre Puccio Bellondi nello stesso anno svolge già incarichi per il comune fiorentino. Tommaso da Faenza, giudice, è testimone a un atto privato in cui agisce Ugolino Buzzola.

Rispetto a questi dati possiamo intanto collocare senza dubbio nella terza fascia della suddivisione di Antonelli e Bianchini Pallamidesse di Bellindote, che morì prima del novembre del 1280, probabilmente non troppo vecchio, se i fratelli gli sopravvivono di almeno quindi anni; lo stesso si dica di Monte, per il quale, come vedremo in conclusione, il quadro non è tuttavia limpido. Anche Schiatta di Messer Albizzo Pallavillani, di cui le notizie si fermano nel 1284, si può ricondurre a questa generazione, perché risulta attestato praticamente per tutto il ventennio preso in considerazione dall'intervallo, anche se in maniera puntiforme. Ambiguo, in virtù soprattutto della corrispondenza politica con Onesto e Cino che potrebbe lambire quasi il Trecento, il caso di Tomaso da Faenza, che

solo per cautela si può considerare esponente della generazione '60-'80. L'unico documento che possediamo su Finfo non ci permette di collocarlo altrimenti. I rimanenti poeti, invece, risultano tutti attestati, anche per oltre un decennio, durante il regime guelfo che seguì la pace del cardinal Latino.

Agli atti relativi alla pace sono presenti, o rappresentati, Puccio Bellondi e Lambertuccio Frescobaldi tra i guelfi e Schiatta Pallvillani tra i ghibellini: tutti e tre faranno poi parte dei consigli del governo, insieme o alternativamente, negli anni compresi tra il 1282 e il 1284; le ultime attestazioni relative a Puccio si fermano al 1291: poiché la maggior parte della sua vita è compresa nella fascia generazionale del '60-'80, anche lui, come gli altri, può essere annoverato nel terzo gruppo.

Lambertuccio, invece, muore nell'agosto del 1304: fino a quel momento risulta implicato tanto in attività commerciali quanto in attività di governo e non si sa quanto è opportuno collocarlo nella terza fascia, come fanno Antonelli e Bianchini, per i seguenti motivi: a) anche se attestato nel 1271, la sua nascita si colloca intorno al 1250, ed è forse troppo precoce per assimilarlo a poeti come Pallamidesse Bellindote o Guglielmo Beroardi; b) tra tutte le persone con cui Lambertuccio entrò in contatto spicca, per notorietà letteraria, Guido Cavalcanti, per il quale gli estremi biografici sono appunto la seconda metà del XIII sec. e il 1300: ora, se Cavalcanti viene collocato nella quarta fascia, lo stesso si dovrebbe fare del Frescobaldi, che probabilmente era della stessa identica generazione (e un confronto tra i dati relativi ai due sarebbe illuminante a proposito). La scelta di collocare il primo nella generazione coeva a Dante e il secondo in quella antecedente deriva probabilmente dalla volontà, dipendente dalla storia della tradizione delle liriche o dal giudizio dantesco, di separare lo stilnovista dal cosiddetto – secondo me erroneamente – guittoniano.[712]

Emerge a questo punto un secondo problema. I rimatori restanti sono tutti attestati al di là della soglia del 1280, elemento che ne sposta di necessità il profilo 'generazionale'. Ora, le attestazioni potrebbero in parte essere fuorvianti, perché accanto a casi di attardati evidenti (il più evidente è Guido Orlandi), ci sono personaggi che potrebbero risultare quasi trecenteschi in virtù della cronologia stessa delle testimonianze, poiché non si è proceduto ad indagare 'all'indietro' un'attività che invece doveva esserci stata. L'esempio più lampante di questa situazione è Monaldo da Sofena, che per le due notizie documentarie pervenuteci dovremmo collocare negli anni '90, ma che per i contatti

[712] ANTONELLI²-BIANCHINI 1983: 226.

con Mino del Colle e soprattutto con Monte e Guittone dovrà essere stato attivo almeno dieci anni prima. Dello stesso Guittone abbiamo dirette e certe testimonianze solo nella seconda parte del secolo.

Della generazione di Dante, Cavalcanti e infine Lambertuccio, dovrà essere stato anche Cione Baglione, le cui attestazioni coprono a saltelli l'ultimo decennio del secolo XIII – quando il notaio partecipava attivamente ai consigli fiorentini – per poi arrestarsi, dopo un silenzio decennale, nel 1313: va perciò completamente ricorretta, su questo punto, la scelta di Antonelli e Bianchini che lo collocano tra i poeti del '60-'80. Di Maestro Rinuccino, invece, pare lecito dedurre che conosciamo solo la parte estrema della vita, ed è per questo che non vale la pena assumere una netta presa di posizione. In questo quadro, il vero *outsider* generazionale è perciò Guido Orlandi di Rustichello, attivo a partire dagli anni '90 e morto addirittura qualche anno prima di Cino da Pistoia, poeta che tradizionalmente si considera sponda, non solo cronologica, tra Dante e Petrarca. Considerando che Guido Orlandi fa parte del disegno originale di V (è presente infatti nel XX fasc.), questa collocazione testimoniale, se assunta a motivo di scetticismo, potrebbe indurci a dover ripensare la questione dell'identificazione.

Per il profilo sociale dei rimatori, la mercatura risulta essere attività principale dei poeti della terza generazione, anche se i Bellondi, i Bellindoti e i Frescobaldi, pur se in gradi diversi, furono banchieri. Più circoscritta appare l'attività feneratizia e finanziaria di Monteandrea e di Paolo Zoppo. Nella quarta generazione maggiori sono i notai, come ser Cione Baglioni. Si tratta nel complesso, come c'era da aspettarsi, di cittadini tutt'altro che dismpegnati: sono tutti intellettuali civilmente e praticamente attivi nella realtà di cui fanno parte e questo è un elemento che non può essere sottovalutato in sede critica, anche (e soprattutto) in prospettiva dantesca.

Per quanto riguarda, infine, i contatti d'ambiente, bastino i rimandi alle pagine precedenti ricordando almeno che le implicazioni che sollevano trascendono i meri dati storiografici, contribuendo a ripensare anche il quadro complessivo della storia della tradizione, soprattutto nel suo dialogo con la letteratura provenzale e delle corti del Nord Italia e non unicamente in chiave italiana. L'indagine ambientale è poi alla base di quella culturale: definito un ambiente, resta da vedere cosa, materialmente, in quell'ambiente circolasse.

b. Poeti di incerta identificazione

Sui poeti di incerta identificazione si dica innanzitutto che forte è la tentazione di vedere in Federico Gualterotti il ghibellino estrinseco, figlio di Manetto (attestato già nel

1220) menzionato nell'atto bolognese del 1274 e poi negli atti della pace del cardinal Latino del 1280. Per le ragioni che si sono elencate nel luogo opportuno (§ 1.3.4) resta invece sospeso il giudizio su ser Beroardo notaio.

Più complicati i casi di Chiaro Davanzati e Terino da Castelfiorentino. Per quest'ultimo i casi di omonimia sono forse eccessivi, ma spingerebbe verso il figlio di Nevaldo una parabola che, ricostruita, accomunerebbe senza problemi Terino ad altri rimatori: il padre, nel '66, è iscritto all'Arte della Seta e Terino, vent'anni dopo e almeno fino al 1303, è impegnato in quest'attività, oltre che in diversi atti di prestito. Il fatto che i figli vengano ricordati sempre, nei documenti che rogano e in quelli in cui risultano attanti, come figli di Terino di Castelfiorentino e così pure i nipoti, potrebbe far supporre che questo Terino fosse abbastanza conosciuto nella sua epoca e per questo ricordato nelle sottoscrizioni ufficiali dei suoi discendenti.

Il vero cruccio, alla fine, resta Chiaro Davanzati. Non ci sono prove definitive per identificarlo col bambacario, di cui peraltro si zittirebbero le testimonianze per più di un ventennio, se dalla menzione del *Libro di Montaperti* si passa poi, direttamente, a quella relativa agli organi supremi di Orsanmichele. Quest'ultima, d'altra parte, permetterebbe di collegare il poeta agli interessi politici cavalcantiani-orlandeschi. Se fosse veramente suo figlio quel Lapo inserito nel 1313 nelle liste dei nemici di Arrigo VII e se veramente, dall'altro lato della parabola, si collocasse come padre il Davanzato di Grande bambacario dell'Arte della Seta, qualche conto potrebbe iniziare a tornare.

c. Ancora su Monte Andrea

Per concludere, non resta che sottolineare ulteriormente la stranezza del caso-Monte il quale, pur essendo fiorentino, risulta *esclusivamente* attestato a Bologna. Ora, il fatto più straniante, è che il suo nome non è attestato né nel *Libro di Montaperti*, né negli atti che interessano la Pace del cardinal Latino e insomma in nessuno degli eventi fiorentini, collocabili tra il '60 e l'80, in cui pur sono coinvolti tutti i rimatori suoi concittadini e suoi contemporanei.

È altrettanto straniante, poi, che l'unico Monte figlio di un Andrea che, nelle carte fiorentine, potrebbe essere il nostro è tra i ghibellini più ostinati che i documenti ci riportano, il cui esilio è confermato tanto dai bandi del 1268, quanto dalla pacificazione del 1280 (a cui, per esempio, poté partecipare persino un *sindaco* ghibellino quale Schiatta Pallavillani). È infine sconfortante notare che il nome di Monte non è attestato in nessuno dei documenti che testimoniano delle relazioni economiche e politiche tra Carlo d'Angiò e i fiorentini.

Al limite, si può supporre che Monteandrea, già fuori Firenze nel 1260, forse per motivi di affari, è assente dal *Libro di Montaperti* perché effettivamente fuori città e che il silenzio delle fonti dopo il 1274 possa essere attribuibile alla sua scomparsa o alla sua morte.

La remota ed indimostrabile ipotesi che il Monteandrea da Firenze dei documenti bolognesi possa essere il Monte Andrea di Ugo Medici dei documenti fiorentini – anche in virtù di quel nome fraterno, Neri, che appare nella matricola della società dei Toschi e nei bandi – si scontra sia con l'insufficienza dell'evidenza onomastica, sia, soprattutto, con le dichiarazioni ostinate di filoguelfismo che Monte ostenta nelle sue poesie. Sarebbe intrigante poter credere che esista un solo Monte Andrea, ghibellino bandito, che per esigenze varie – o per estremo sarcasmo – si faccia cassa di risonanza cieca del credo carlista presso i suoi sodali, magari perché pungolato da nuove esigenze esistenziali. Sarebbe intrigante ma, allo stato attuale, è solo indimostrabile.

APPENDICE I.

Tabella cronologica essenziale

Si allega qui una semplice tabella di comodo, che fornisce la consecuzione cronologica delle attestazioni riportate nel *Capitolo I*. Si precisa che, nella colonna *Anno*, quando disponibile si fornisce anche il giorno e il mese dell'evento evocato; nella colonna *Luogo*, quando riempita, ci si riferisce al luogo in cui l'atto giuridico o l'avvenimento prendono effettivamente luogo e non al luogo in cui l'atto viene scritto, né l'eventuale luogo di redazione dell'atto; nella colonna *Personaggio attestato*, infine, troviamo il nome dei personaggi coinvolti nella panoramica fornita, in tondo quando si tratta di personaggi sicuramente identificati, in corsivo quando si tratta di personaggi di incerta identificazione. La precisazione *nomi notevoli*, quando visibile nei campi, si riferisce a eventuali personaggi di rilievo presenti all'avvenimento. Se ricorrenti in maniera significativa questi nomi vengono evidenziati in grassetto.

Anno	**Luogo**	**Personaggio attestato**
1215		Odarrigo Bellondi (nonno di Puccio Bellondi) è tra i firmatari della pace tra Bologna e Firenze
1220		*Iacopo e Manetto Guaterotti (forse padre di Federico Gualterotti poeta) milites*
1231	Firenze	*Davanzato di Grande Bambacario (probabile padre di Chiaro Davanzati) è iscritto all'Arte della Seta, per il sesto di Santa Maria Sopr'Arno*
1231		Aldovrandesco Bellondi, padre del poeta Puccio, presta dei soldi a due mercanti fiorentini
1234		*Andrea di Ugo Medici appare nella pacificazione tra Firene e Orvieto da un lato e Siena e Poggibonsi dall'altro*
1237	Pistoia	Abbracciavacca de' Raghiatici (padre del rimatore Meo) è console dell'Arte dei Cambiatori
1241	Pistoia	Abbracciavacca de' Raghiatici (padre del rimatore Meo) è camerlengo del comune
1242		Ranieri di Bellindote di Perfetto è iscritto all'Arte di Calimala

1245	Pistoia	Abbracciavacca de' Raghiatici (padre del rimatore Meo) è camerlengo del comune
1246		Iacopo di Odarrigo Bellondi interviene col suo consiglio nella contestazione di un'eredità
1249	Arezzo	Viva di Michele (padre di Guittone) è camerlengo del Comune
1251		Iacopo di Odarrigo Bellondi (zio del poeta Puccio) appare tra i ratificatori di un'alleanza tra Firenze Genova e Lucca in funzione antipisana
1251		Aldovrandesco, Accurso, Ranieri di Odarrigo Bellondi prestano 150 lire pisane al cardinale di Volterra
1252-1260		Ranieri di Bellindote di Perfetto, fratello di Pallamidesse di Bellindote, è socio dei Filii Falconeri per conto dei quali lavora in Inghilterra
1253	Firenze	Bellindote di Perfetto, padre del poeta Pallamidesse, è iscritto all'arte di Calimala
1254 1 febbraio		Aldovrandesco di Odarrigo Bellondi (padre di Puccio Bellondi), Bellindote di Perfetto (padre di Pallamidesse di Bellindote), Guido Orlando Rustichelli (nonno del rimatore Guido Orlandi) sono tra i firmatari della pace tra Firenze, Prato e Lucca da un lato e Pistoia dall'altro
1254 27 aprile		Aldovrandesco di Odarrigo Bellondi (padre di Puccio Bellondi) è tra i firmatari dell'alleanza tra Firenze e Bologna
1254 18 dicembre		Aldovrandesco di Odarrigo Bellondi (padre di Puccio Bellondi), membro del comune, appare nella vendita del Castello di Pulciano agli Uberti
1256 7 ottobre		Iacopo di Odarrigo Bellondi (zio del poeta Puccio) tra i firmatari della pace tra Pisa e Firenze Nomi da segnalare: Guglielmo Beroardi

1258		Tura di Bellindote di Perfetto è usuraio presso la corte papale
1258		Ghino Frescobaldi (padre di Lambertuccio) è tra gli ambasciatori che Firenze invia a Innocenzo IV
1258	Pistoia	Abbracciavacca de' Raghiatici (padre del poeta Meo) membro dell'Opera di San Jacopo
1259	Bologna	*Neri del fu Andrea da Firenze e Monte Andrea s'iscrivono nella* ***Società dei Toschi***
1260		Iacopo di Odarrigo Bellondi è tra i ratificatori per il comune fiorentino della pace con Siena
1260		Ristoro Baglione e Baglione di Baglione suo fratello (quest'ultimo probabilmente padre del poeta Cione Baglione) danno un cavallo all'esercito comunale (*Libro di Montaperti*);
1260 11 febbraio	Firenze	Pallamidesse di Bellindote di Perfetto è tra i gonfalonieri dei balestrieri nel *Libro di Montaperti*
1260 12 maggio	Firenze	Bellindote di Perfetto è tra i capitani della retroguardia per il sesto di Porta Duomo nel *Libro di Montaperti*
1260 Giugno-agosto	Firenze	Guido Orlandi di Rustichello (nonno del rimatore Guido Orlandi) è tra gli ufficiali dell'esercito nel *Libro di Montaperti*
1261	Lucca	Aldovrandesco Bellondi, padre del poeta Puccio, appare come 'socio' nel testamento di Tegghiaio Aldobrandi degli Adimari Nomi da segnalare: **Guglielmo Beroardi,** Gherardo Tedaldini Guidalotti [1262]
1261	Bologna	Aldovrandesco di Odarrigo Bellondi si iscrive alla **Società dei Toschi**

1262	Bologna	Puccio di Aldovrandesco di Odarrigo Bellondi si iscrive alla **Società dei Toschi**
1264 8 marzo	Rimini	Tomaso da Faenza è giudice del Comune
1264 17 aprile 1264	Bar-sur-Aube	Selvaggio di Bellindote ratifica l'accettazione dello scioglimento della società Bellindoti-Guidalotti-Calcagni già registrata un anno e mezzo prima alla presenza di Bellindote (il padre) e di Tura e Ranieri (i fratelli) Nomi da segnalare: **Brunetto Latini, Carnino Ghiberti**
1265		Abbracciavacca de' Raghiatici è Anziano
1266	Bologna	Iacopo *vocato* Puccio di Aldovrandesco Bellondi appare in atti relativi a Ricco del fu Cambio Fitrosi di Firenze Nomi da segnalare: **Guglielmo Beroardi, Aldovrandesco Bellondi**, Lapo di Gualterotto
1266	Firenze	*Nevaldo di Porcaro di Castelfiorentino (forse padre del poeta Terino) è iscritto all'Arte della Seta*
1266	Bologna	Tomaso da Faenza è giudice dei malefici durante la podestaria di Giovanni Dandolo
1267 1 marzo	Bologna	Monteandrea da Firenze testimone di un contratto d'affitto Nomi da segnalare: Petricciolo, **Parte** e Lambertino del fu Tommasino Caccianemici
1267 3 aprile		*Bonovardo di Ruggerino notaio rogatore di un atto che riguarda i ghibellini estrinseci di Firenze*
1268 31 marzo	Bologna	Puccio di Aldovrandesco Bellondi appare in uno strumento di riscossione di un debito come procuratore per conto di Ruggero Rosso di Bellincione degli Adimari e di Bonaccurso di Bellincione degli Adimari
1268 28 aprile		*Bonovardo di Ruggerino notaio rogatore di un atto*
1268 4 maggio	Bologna	Paolo del fu Ranieri da Castello degli Albari vende una casa a Castello a Riccardino e Tommasino Armannini

1268 22 maggio	Bologna	Puccio di Aldovrandesco Bellondi appare in uno strumento di riscossione di un debito
1268 2 agosto	Bologna	Monteandrea da Firenze testimone di un atto di vendita Nomi da segnalare: **Bonagrazia, Bonaventura da Savignano** e Ardizzone di Albertino da Savignano; Rolando Caccianemici, **Parte di Tommasino Caccianemici**, **Ventura Melioris.**
1268-1269	Firenze	Appaiono tra i banditi da Firenze nel *Libro del Chiodo*: Monte Andrea di Ugo Medici, Schiatta di *dominus* Albizzo Pallavillani di San Piero in Gattolino, *Federigo Gualterotti*, Finfo del Buono di Guido Neri.
1268	Bologna	Puccio di Aldovrandesco Bellondi commercia libri a Bologna; appare in società con Neri Perone e Nicolò Rodalischi
1269 17 giugno	Bologna	Monteandrea da Firenze testimone di un contratto di Mutuo Nomi da segnalare: Accursino di Accursio
1269 21 luglio		*Bonovardo di Ruggerino notaio roga un atto*
1269	Bologna	Accurro di Aldovrandesco Bellondi (fratello del poeta Puccio) si iscrive alla **Società dei Toschi**
1270 21 aprile		*Bonovardo di Ruggerino notaio roga un atto*
1270 24 aprile	Bologna	Monteandrea da Firenze testimone di un contratto di donazione Nomi da segnalare: Bonagiunta e **Bonagrazia** di Guido da Savignano, **Ventura Melioris**, Bonaventura di Tosco da Savignano, Tosco da Savignano, **Bartolomeo da San Giovanni**
1270 ottobre	Bologna	Paolo Zoppo testimone in atto d'affitto. Nomi da segnalare: **Mino Merzegoni**
1271 settembre	Bologna	Riccardino e Tommasino del fu Petricciolo Armannini vendono a Paolo del fu Ranieri Sighicelli da Castello una casa situata a Castello.

1271	Firenze	Lambertuccio Frescobaldi si sposa con Minga di Orlandino di Spinetto Ruffoli
1272 9 agosto	Bologna	Caruzzo del Nero agisce come procuratore in un atto di debito per conto di Lambertuccio Frescobaldi
1272		*Federico di Manetto Gualterotti tra gli estrinseci ghibellini di Firenze*
1273 Gennaio-febbraio	Bologna	Monte Andrea appare nella Venticinquina per la cappella di Santa Maria della Baroncella Nomi da segnalare: **Bonaventura da Savignano, Federico de' Pavanesi, Ventura Melioris, Bartolomeo da San Giovanni**
1273 6 febbraio	Bologna	Monteandrea stipula un atto di donazione. Nomi da segnalare: **Mino Marzegoni, Corvalino del fu Ranieri Paltri**
1273 2 marzo	Bologna	Monteandrea da Firenze testimone di un atto di mutuo
1273 4 aprile	Bologna	Monteandrea da Firenze testimone di un atto di debito Nomi da segnalare: Ermanno de Radici, Francesco Arditori de Corvi, Bolognino del fu Albertino Baciacomari
1273 30 aprile		*Bonovardo di Ruggerino notaio roga un atto*
1273	Bologna	Ricardino e **Tommasino del fu Petricciolo Armannini** agiscono come pacificatori per conto di Paolo Zoppo da Castello, accusato dell'uccisione di due monaci del Monastero di Santa Procola.
1274 23 febbraio	Firenze	Pallamidesse di Bellindote appare insieme ai suoi soci Carnino Ghiberti, Gherardo di **Tedaldo Guidalotti**, Iacobino e Calcagno di Buonaccorso Calcagni, in un atto con cui il comune di Firenze procrastina la possibilità del pagamento del debito alla compagnia
1274 26 marzo	Bologna	Caruzzo del Nero rappresenta Lambertuccio Frescobaldi e i soci Guido di Damigello di Firenze e Mezzovillano del fu Bonzagni di Bologna in un atto di prestito ad Arnaldo e Groviero Rondani di

		Piacenza, della società degli Scotti, che agiscono per conto di Gregorio X
1274 marzo	Bologna	*Federico Gualterotti appare in un atto di debito, ma solo attraverso i suoi procuratore Nicola de' Guglielmini*
1274 4 aprile	Bologna	Monteandrea da Firenze stipula un atto di cessione di diritti su un credito Nomi da segnalare: **Mino Marzegoni, Corvalino del fu Ranieri Paltri**
1274 2 giugno	Bologna	Ghino Frescobaldi, a nome proprio e del figlio Lambertuccio, affitta un podere di loro proprietà ubicato a San Giovanni in Cimaro
1274 21 luglio	Bologna	Puccio di Aldovrandesco Bellondi agisce come procuratore di Forese e Bonaccorso di Bellincione Adimari e di Rosso Della Tosa per la riscossione di un debito Nomi da segnalare: **Uberto de' Pavanesi**. **Mezzovilano del fu Bonzagni**
1278 28 giugno	Forlì	Schiatta di messer Albizzo Pallavillani è eletto capitano per la parte dei ghibellini fiorentini estrinseci
1278		Puccio Bellondi appare in un atto di vendita tra il comune fiorentino e i padri Umiliati
1278		Tomaso da Faenza compare come testimone in un atto che coinvolge Ugolino Buzzola
1280	Firenze	Appaiono negli atti relativi alla pace del cardinal Latino: Puccio, Bandecco di Accurro Bellondi (prestano giuramento); Lambertuccio Frescobaldi (mallevadore gulefo); Schiatta di Messer Albizzo Pallvillani, Federico di Manetto Gualterotti (attraverso i procuratori: Gualterone Soldanieri e Simone degli Abati); Monte Andrea di Ugo Medici (conferma bando)
1280 18 giugno	Firenze	Morte di Chiaro Davanzati di Santa Maria Sopr'Arno

1280 28 novembre	Firenze	Scolaio di Pallamidesse di Bellindote di Perfetto, a questa data già morto, versa la dota per la sorella Grigia.
1281 15 aprile		*Debito di Terino di Nevaldo di Castelfiorentino setaiolo verso i Guicciardini*
1282 Febbraio-aprile	Firenze	Maestro Rinuccino di Guidalotto Guidalotti è eletto priore
1282-1285	Firenze	Lambertuccio Frescobaldi tra i consiglieri fiorentini
1283	Firenze	Tedaldo di Orlando Rustichelli, zio di Guido Orlandi poeta, compra da Dante Alighieri dei crediti
1284 27 maggio		*Bonovardo di Ruggerino notaio rogatore di un atto*
1284	Firenze	Fanno parte dei consigli comunali: Lambertuccio Frescobaldi, Schiatta di messer Albizzo Pallavillani Nomi da segnalare: Pacino di ser Filippo Angiolieri, Brunetto Latini, Dino Compagni, Guido Cavalcanti
1284		Lambertuccio Frescobaldi fonda una nuova compagnia Nomi da segnalare: Caruzzo Del Nero
1284		Lambertuccio Frescobaldi e i suoi soci debitori nel *Libro di Cione Pilastri*
1285 aprile	Bologna	Guittone d'Arezzo compra una vigna in località Genestre
1285 giugno	Bologna	Guittone d'Arezzo è testimone in un testamento insieme al figlio Dano Nomi da segnalare: **Bonaventura da Savignano**
1285 luglio	Bologna	Guittone d'Arezzo è testimone di un atto di vendita Nomi da segnalare: **Bonaventura da Savignano,** Loderingo degli Andalò
1285 28 novembre		Ser Cione Baglioni rogatario di un atto

1284-1285	Firenze	Puccio Bellondi nelle consulte del comune fiorentino
1288	Firenze	Ser Cione del fu Baglione debitore; Lambertuccio Frescobaldi e i suoi soci debitori nel *Libro di Cione Pilastri*
1289 2 settembre	Canterbury	Testamento di Selvaggio di Bellindote del Perfetto (fratello del rimatore Pallamidesse), cappellano papale
1289-1291	Firenze	Puccio Bellondi nelle consulte del comune fiorentino
1290 Gennaio-marzo	Firenze	Guido Orlandi Rustichelli tra gli approvatori delle cauzioni dei magnati
1290 10 marzo	Firenze	Maestro Rinuccino è tra i buoni uomini che devono eleggere il podestà di Firenze
1290 20 maggio-17 giugno	Firenze	Cione Baglioni attestato nelle consulte del comune fiorentino
1290 21 settembre		Ser Monaldo da Sofena roga un atto che coinvolge Guido Dell'Antella e i Franzesi
1290		Lambertuccio Frescobaldi e i suoi soci debitori nel *Libro di Cione Pilastri*
1291 21 luglio	Padova	Lambertuccio Frescobaldi podestà
1291 28 luglio		Maestro Rinuccino è testimone di un contratto
1292 febbraio-giugno	Firenze	*Chiaro Davanzati è capitano di Orsanmichele*
1292 15 ottobre	Firenze	Maestro Rinuccino è eletto di nuovo priore per Santo Spirito, ma dopo un paio di giorni, per motivi di salute, viene sostituito.
1292 24 novembre	Firenze	Guido Orlandi Rustichelli è membro del Consiglio delle Capitudini delle Arti Maggiori.
1293 27 febbraio-10 aprile	Firenze	Cione Baglioni attestato nelle consulte del comune fiorentino

1293 7 novembre	Arezzo	Guittone d'Arezzo pattuisce coi monaci camaldolesi di San Michele una donazione annua
1293 7 novembre		*Terminus ad quem* per la morte del rimatore Monaldo da Sofena
1294	Firenze	Cione Baglioni procuratore di Lotteringo del Cambio per la contestazione di una dote
1294-1295	Firenze	Guido Dell'Antella compra un casolare la cui proprietà è divisa tra Lambertuccio Frescobaldi, Guido Cavalcanti, Uberto di Ruggero di Rosso Adimari
1294 29 agosto	Fiesole	Ranieri di Bellindote, Perfetto di Bellindote (fratelli del rimatore Pallamidesse) e Scolaio di Pallamidesse (suo figlio) ereditano un pezzo di terra a Montecapri dal defunto Selvaggio di Bellindote
1294 15 novembre	Firenze	Guido Orlandi Rustichelli interviene nel consiglio dei Cento
1294 9 dicembre	Firenze	Guido Orlandi Rustichelli interviene nel consiglio dei Cento
1295 6 giugno	Firenze	Perfetto di Bellindote di Perfetto, Ranieri di Bellindote di Perfetto (fratelli del rimatore Pallamidesse) e Scolaio di Pallamidesse (suo figlio) si dividono i proventi dei diritti di dote di Grigia di Pallamidesse, rimasta vedova
1295 13 giugno		Ranieri e Perfetto di Bellindote (fratelli del poeta Pallamidesse) appaiono come tutori dei figli di Grigia di Pallamidesse: Lapo, Pallamidesse, Selvaggio, Telda
1295-1296 ottobre-maggio	Firenze	Bandecco Bellondi (nipote di Puccio Bellondi) fa parte del Consiglio dei Cento per il sesto di Porta Duomo
1296 5 febbraio	Firenze	Cione Baglioni procuratore di Monna Tessa, vedova di Coso Mancini, per la contestazione della dote
1296	Firenze	Guido Orlandi Rustichelli è massaro alla camera del Comune

1298 ex.-1299 in.		Morte di Maestro Rinuccino
1299 24 dicembre	Firenze	Cione Baglioni testimone di un atto
1299	Firenze	La compagnia di Lambertuccio Frescobaldi riceve l'appalto per la zecca dai duchi di Carinizia
1300 1 febbraio	Firenze	Cione Baglioni testimone di un atto
1300 8 febbraio	Firenze	Cione Baglioni testimone di un atto
1300 8 marzo	Firenze	Cione Baglioni testimone di un atto
1300 12 maggio	Firenze	Cione Baglioni testimone di un atto
1300 12 dicembre	Firenze	Cione Baglioni testimone di un atto di mundualdato insieme al figlio Pietro
1302 5 maggio		*Terino di Castelfiorentino di Nevaldo paga un debito di tre fiorini d'oro contratto dai figli Tuccio e Cescho*
1302		*Tuccio di Terino di Nevaldo da Castelfiorentino s'iscrive all'Arte dei Giudici e dei Notai*
1302		*Chiaro Davanzati è in Francia come procuratore per la società degli Spini*
1303 12 agosto	Castelfiorentino	*Terino del fu Nevaldo da Castelfiorentino e Cescho suo figlio danno a ser Vermiglio del Turello sei staia di grano per un anno d'affitto*
1303		*Chiaro Davanzati è in Francia come procuratore per la società degli Spini*
1303		*Terino di Nevaldo di Castelfiorentino setaiolo appare in un atto coi figli Cescho e Tuccio*
1304 17 gennaio		*Da un atto sottoscritto da Tuccio si apprende che Terino di Nevaldo è morto a questa data*
1304	Firenze	Pacificazione tra Lambertuccio Frescobaldi da un lato, Berto, Paniccia e Stoldo Frescobaldi dall'altra

1304 2 giugno		*Giunta e Danuccio di Terino del Sacchetto da Castelfiorentino appaiono in uno strumento di debito*
1304 20 luglio	Firenze	Battaglia della Lastra. Lambertuccio Frescobaldi fra i traditori intrinseci
1304 agosto	Firenze	Lambertuccio Frescobaldi muore
1304 11 ottobre		*Terino del fu Iacopo di Castelfiorentino è documentato in attività di prestito*
1304	Pisa	Forese di Meo Abbracciavacca de' Raghiatici membro della società degli Ammannati
1305 28 gennaio		*Terino da Castelfiorentino del Sacchetto risulta morto nell'atto in cui appaiono i figli Giunta e Danuccio*
1305 11 novembre		*Terino di Ristoro di Castelfiorentino è testimone di un rogito*
1311	Pisa	Forese di Meo Abbracciavacca de' Raghiatici a Pisa tra i ghibellini estrinseci di Pistoia
1312	Firenze	Guido Orlandi Rustichelli rinuncia alla dote paterna
1313 dicembre	Pisa	Iacopo di Bartolomeo Abbracciavacca dei Raghiatici dottore in leggi è menzionato in un atto
1313	Firenze	Guido Orlandi Rustichelli è nella lista dei nemici di Arrigo VII
1314 11 luglio		Monna Tessa de' Visdomini, madre di Guido Orlandi, appare in un atto di mundualdato
1317	Firenze	Scolaio di Pallamidesse di Bellindote è priore
1323	Firenze	Scolaio di Pallamidesse di Bellindote legittima il proprio figlio Bonaventura chiamato Pallamidesse Nomi da segnalare: Simone del fu Rosso della Tosa, Rossellino del fu Arrigo della Tosa, Niccolino di Scolaio della Tosa
1326	Firenze	Scolaio di Pallamidesse di Bellindote è priore

1329		Scolaio di Pallamidesse di Bellindote è morto
1333		Guido Orlandi Rustichelli appare in un atto privato insieme al fratello
1338		*t. a. q.* per la morte di Guido Orlandi Rustichelli
1344 20 dicembre		*Ultimo atto (per noi) rogato da Cesco di Tuccio di Terino da Castelfiorentino*
1378		*Ultimo atto (per noi) rogato da Martino di Cesco di Terino di Castelfiorentino*

CAPITOLO II

Monte Andrea da Firenze e il Vat. Lat. 3793

2. Un poeta e un canzoniere

Da circa un trentennio a questa parte si è assistito a un acuirsi degli studî sui singoli codici, analizzati nel loro aspetto materiale e non solo come muti contenitori di varianti. Questo metodo, riconducibile alla pratica della filologia materiale, non è in genere finalizzato a se stesso, ma s'incastra, almeno nel caso della dinamica italiana, con i lavori di filologia più tradizionale, quello e questi risultandone mutuamente arricchiti (§ 2.1). L'analisi di un canzoniere, d'altra parte, permette anche la riflessione storico-sociologica legata tanto al suo aspetto materiale, quanto alla scelta operata nell'antologizzare, nonché, per restare nel nostro unico ambito d'indagine, alla ricostruzione storiografica che tanto più si baserà sull'antologia quanto più questa, e il codice che lo tramanda, risulteranno preziosi per la definizione di un'epoca o di un ambiente.

Può capitare, nel caso di tradizione monotestimoniale o ristretta, che il nome di un rimatore risulti strettamente legato a quello del codice che ne tramanda le liriche. In casi come questi lo studio del testimone (unico, o principale), quando non è orientato all'operazione stemmatica può diventare fondamentale anche per l'interpretazione globale delle poesie e dell'opera di un rimatore. Un caso del genere è rappresentato proprio da Monte Andrea.

Sono diverse le ragioni che legano il poeta al codice quantitativamente più importante ed esteticamente più inusuale della nostra storia letteraria delle Origini (§ 2.2). La maggior parte di queste, come la vicinanza che si suppone tra Monte Andrea e il collettore di V, o almeno al suo ambiente, hanno a che vedere con le caratteristiche fisiche del manoscritto, che proviene da un ambiente mercantile che per i critici ben si attaglia alla figura di un mercante-banchiere com'è quella di Monte (§ 1.1, § 1.2, § 1.3). Altre riguardano il piano antologico da un lato, le relazioni stilistiche e tematiche della sua poesia con la tradizione che si trova dentro il codice dall'altro.

Per quanto il Vaticano Latino 3793 risulti ad oggi uno degli oggetti prediletti della filologia dei canzonieri (§ 2.1), o di quella filologia che vi passa attraverso nell'edizione dei singoli autori, varrà la pena ripercorrere i numerosi studî che lo hanno riguardato, allo scopo di contestualizzare meglio: le ragioni che lo legano, materialmente, a Monte Andrea (§ 2.2) e il ruolo del poeta dentro un codice che in linea di principio dovrebbe essergli

ideologicamente vicino (§ 2.3.3). Solo di sfuggita, purtroppo, si potrà accennare a quello che è forse l'aspetto più importante che lo lega al codice, ovvero la sua posizione nel disegno storiografico complessivo che la maggior parte della critica riconosce al Vaticano.

2.1. Premessa minima sulla filologia materiale in Italia

L'attenzione per il particolare, per la singola realizzazione rifranta in diversi punti della tradizione – tradizione la cui dinamica interna viene auspicabilmente restaurata dalla ricostruzione logico-scientifica che proprio delle discrepanze tra le singole realizzazioni fa il suo perno – è in fin dei conti cifra qualificante la pratica filologica generata, si dica per semplificare (ma non troppo)[1] dall'impostazione del Lachmann. Una pratica filologica non ancora caratterizzata dalla realizzazione stemmatica sulla base dell'errore monogenetico comune,[2] ma certo fiduciosa nella scientifica possibilità di ricostruire il testo originale attraverso la determinazione del rapporto verticale – e in seguito orizzontale, nel caso di contaminazione – tra i testimoni, nello sforzo, reale ed ideale a un tempo, di restituire l'aspetto dell'opera secondo la ormai proverbiale volontà dell'autore.

Non è qui il caso di ripercorrere la storia della filologia romanza, e soprattutto italiana, degli ultimi due secoli e mezzo,[3] evoluta nel perfezionamento di una pratica che, di fatto, non ha mai abbandonato il nocciolo duro di quell'impostazione, che si tratti o meno di neo o di post lachmannismo,[4] passato per la cruna strutturalista. Posto così, l'assunto risulta pericolosamente semplificatore, e di fatto lo è, ponendosi come un mero preambolo che lascia consciamente fuori tutta una serie di altri metodi e specificità filologiche, soprattutto se legate ad epoche diverse (di vere e proprie epoche possiamo infatti parlare considerando l'innovazione posta in essere tanto dalla stampa quanto dal supporto digitale) e a confini geografici altri.[5] Ciò nonostante difficilmente potrà essere

[1] «Il metodo stemmatico non è in realtà dovuto alla sola persona, Karl Lachmann, cui viene comunemente ascritto: il primo impulso venne proprio dalla filologia biblica e prima o contemporaneamente al Lachmann vi furono molti altri filologi classici che operarono nella stessa direzione» (ANTONELLI² 1985: 148).

[2] Ivi: 149-150.

[3] Basti al momento il rimando alla voce *Filologia* confezionata da Contini per l'*Enciclopedia del Novecento* nel 1977 (poi in CONTINI 2007 [1977]: 3-62, da cui si cita) e al quadro riassuntivo del già citato ANTONELLI² 1985. Pur se confezionata con una finalità precipuamente manualistica risulta ben esplicativa dell'evoluzione in questione la selezione di STUSSI 2011⁴.

[4] «Sui principî di quello che fu chiamato lachmannismo, antonomasticamente e magari più che altro emblematicamente, è seguitata a svolgersi nel secolo e mezzo successivo quell'opera di raffinamento, reazione e revisione per cui si può anche parlare di antilachmannismo (principalmente Joseph Bédier e dom Quentin), postlachmannismo (così Giorgio Pasquali e in certo modo Michele Barbi) e, perché no?, neolachmannismo (parte della romanistica italiana)» (CONTINI 2007 [1977]: 6). Sulle possibili ragioni per cui la filologia italiana difficilmente può derogare dalla sua impronta lachmanniana si vedano gli appunti di ZINELLI 2006: 109-113.

[5] La diversità degli approcci richiesti dalla filologia dei testi manoscritti rispetto a quelli a stampa è

revocato in dubbio, e ancor meno quando l'oggetto di riflessione di cui ci si occupa è costituito dalle opere in volgare dell'età media, così come studiate in Italia.

Nel campo della pratica ecdotica medievale la caccia alla migliore ipotesi di lavoro ha per lungo tempo lasciato dietro di sé la cura per il manoscritto in quanto tale, ridotto, in sede di ricostruzione testuale, a contenitore di lezioni svincolate dal proprio supporto e utile solamente a fornire gli elementi 'oggettivamente' validi per stabilire quella ricostruzione. E se ciò, in certa misura, valeva per la linea bédieriana – non poi così antiteticamente avversa a quella del Lachmann, visto che l'affidamento all'ottimo manoscritto era preceduto in ogni caso dalla *recensio* e riguardava solo l'ultima tappa del lavoro ecdotico – a maggior ragione interessava la prassi più rigorosamente stemmatica. Eclissata la materialità del singolo manoscritto, solo a una delle «doppia verità»[6] di cui questo si fa portatore veniva dato lo spazio della ribalta, ovvero alla «verità dei protagonisti», realizzata nelle diverse edizioni critiche di singoli autori e di cui la pratica editoriale novecentesca, soprattutto intorno agli anni che hanno seguito l'impresa dei *Poeti del Duecento*, è stato fertile terreno. Ma la «verità dei testimoni»,[7] sostanziata della cultura di cui si fanno, nella loro concretezza, impliciti od espliciti forieri, restava esclusa dall'attenzione dei curatori, anche nel caso in cui dovessero allestire un'edizione antologica.

Intorno al 1985 Avalle, partendo da presupposti teorici di indubbia pertinenza, invoca perciò la rivalutazione della «materialità storica del libro»,[8] nascosta dietro le sigle riportate nelle edizioni, mettendo in luce il valore delle antologie – e il libro di poesia medievale, su cui si sofferma lo studioso, è in sostanza un'antologia – in quanto tendenzioso progetto culturale. La dimensione sincronica che attesta la valorizzazione del singolo codice non esclude comunque la possibilità di misurare, dentro i suoi limiti, la

dimostrata, se mai ci fosse bisogno di ribadirlo, anche dal *Repertorio Bibliografico ragionato. 1985-2007* allestito a chiusura del numero monografico di «Moderna» dedicato alla filologia materiale, dove i titoli sono raccolti in due fasce separate proprio secondo questa suddivisione (CADIOLI ET AL. 2008). Ciò non toglie, è bene rimarcarlo, che esistano tradizioni in cui tale opposizione non sia completamente applicabile: basti pensare a certe zone della storia della lirica antica, per cui gli unici testimoni sono *recentiores*, per un verso passati attraverso il lavoro filologico quattro-cinquescentesco, per un altro già influenzati dalle dinamiche proprie dei testi stampati. Si aggiunga, sempre per precisione metodologica, che la riduzione della nostra attenzione ai confini italiani è meramente strumentale a una disamina introduttiva (per maggiori approfondimenti basti rimandare alla bibliografia degli studi diversamente citati) e che si considera imprescindibile, per una giusta inquadratura delle problematiche relative all'epoca di cui si parla, adottare per lo meno una prospettiva 'romanza', se non proprio europea.

[6] La celebre espressione va riportata all'intervento di Avalle, *I canzonieri: definizione di genere e problemi di edizione* al convegno su *La critica del testo. Problemi di metodo ed esperienze di lavoro, svoltosi a Lecce nell'ottobre del 1984* (si cita da AVALLE 2002: 166).

[7] Ibid.

[8] Ibid.

dialettica tra la selezione, da parte degli antologisti, di ciò che hanno a disposizione nell'immediato, e il suo costituirsi successivo come norma, declinata attraverso la presentazione di un nuovo canone al momento della sistemazione inedita.[9] Il progetto culturale di un'antologia risulta del resto ravvisabile dalle caratteristiche formali dello stesso libro, spesso strettamente relazionate all'ideologia di cui si fa portatore,[10] riflettendosi quest'ultima nella sistemazione degli autori selezionati dentro i contorni più o meno nitidi di un quadro che è ideale, se inserito nella dialettica storica rammentata sopra, e reale a un tempo, poiché si incarna nella specificità codicologica del manoscritto, nella congiuntura peculiare in cui vede la luce e nella determinazione del circuito di produzione e fruizione in cui è inserito.

Il fatto che il libro medievale, salvo sparutissime eccezioni di cui si ha solo indiretta testimonianza,[11] sia di norma un'antologia, diventa particolarmente significativo nella storia della letteratura italiana delle Origini, se si osserva che definizione e consistenza di questa storia dipendono in sostanza da ciò che ci hanno trasmesso i tre noti canzonieri L, P e V. Le tre antologie rappresentano concretamente un'unità culturale al suo interno omogenea – omogeneità per un lato garantita dalla testimonianza quasi interamente di liriche prestilnoviste, e per l'altro dalla comune provenienza toscana –, sebbene i tre codici «escludendosi a vicenda ed integrandosi reciprocamente nel caso di scelte divergenti, ci permettono di definire accuratamente la consistenza storica, l'irripetibile individualità di 'elementi' appartenenti ad uno stesso 'insieme'».[12]

È sempre nel 1985,[13] poi, che Roberto Antonelli dedica un paragrafo della sua disamina sull'*Interpretazione e critica del testo* proprio alla «filologia "materiale"»[14] (le virgolette autoriali sull'aggettivo piuttosto che enfatiche saranno da considerare cautelative di

[9] Proprio per la messa in luce di questa dialettica l'oggetto privilegiato della filologia delle testimonianze è costituito dalle «antologie poetiche che prevedono una certa varietà di autori e generi coinvolti, meglio se prodotte in fase di incerta o incompiuta codificazione letteraria» (ZACCARELLO 2011: 39).

[10] «L'antologismo formalmente e ideologicamente motivato» di cui parla Avalle (AVALLE 2002: 157) a proposito della costituzione del libro medievale viene poi approfondito dalle analisi di BORRIERO 1997 e BORRIERO 1999 sui manoscritti della lirica italiana delle Origini (P, V, L e C), dove si evidenzia la relazione tra l'organizzazione formale e l'impianto ideologico della raccolta antologica.

[11] Come riferimento a una specifica raccolta di poesie d'autore viene interpretata dalla maggior parte dei critici la richiesta inoltrata a Monte, che si rifiuta poi di soddisfarla, da Terino da Castelfiorentino (§ 3.1). Insieme al cosiddetto Libro di Giacomino costituisce la sola possibile allusione diretta all'esistenza di *Liederbücher* individuali nella nostra lirica delle Origini.

[12] AVALLE 1985: 168-169.

[13] Ma il 1985 come data di teorizzazione terminologica non significherà altro che la presa d'atto dell'urgenza, intorno a quegli anni, di dare un nome a pratiche i cui presupposti – e anche le prime attuazioni – vanno riportate indietro di almeno un decennio, quando un forte impulso alla filologia materiale venne da personalità quali Branca, Petrucci e Roncaglia (CADIOLI-MANTOVANI-SAVIOTTI 2008: 144).

[14] ANTONELLI² 1985: 207-211.

un'etichetta ancora inedita), intendendola come un nuovo «modo di guardare al testo medievale e, anche – a partire dalla personale esperienza di editore specialista[15] – al testo lirico»,[16] che considerasse la fisionomia e la storia materiale cui quello soggiace, «quale deposito di una vera e propria stratigrafia culturale […]»,[17] dalla quale allargare il campo di riflessione a «un discorso storico-sociale più complessivo».[18] Denunciandone le ascendenze dal campo della filologia umanistica latina, che di necessità si trova a dover affrontare dinamiche di tradizione lunghissime, e quindi cangianti nel tempo, Antonelli sottolinea il valore della filologia materiale da una prospettiva che la inserisce nella dinamica ecdotica tradizionale, di cui risulta «presupposto (e fine, anche) indispensabile».[19] A questa nuova esigenza nel campo dello studio testuale si inizia a rispondere con la prassi che si può racchiudere nell'etichetta di filologia delle testimonianze,[20] la quale considera suo compito «non la semplice applicazione ai testi di criteri e metodi finalizzati al restauro della lezione originaria, ma la valutazione di una molteplicità di fattori contestuali dati dal testimone che quell'opera tramanda nelle sue coordinate materiali».[21]

Va precisato, d'altra parte, che l'attenzione al singolo manoscritto non era una novità assoluta di quegli anni: quanto al caso italiano vanno almeno ricordate le trascrizioni diplomatiche dei codici di lirica medievali più significativi – non tutte ugualmente meritorie quanto ai risultati, ma sicuramente omogenee quanto ai presupposti – che furono confezionate tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del secolo successivo e che si legano all'attività dei primi filologi nella penisola, finalmente nazione.[22] Tuttavia, è

---

15 Il riferimento di Brunetti, nel particolare, è all'edizione di Giacomo da Lentini che Antonelli approntò nel 1979 (ANTONELLI² 1979), la quale, riveduta integralmente, è recentemente confluita nel primo volume dei *PSS*, dedicato al caposcuola della lirica siciliana. Ciò che ha voluto significare, nella prassi ecdotica tradizionale, l'ampliamento di prospettiva all'aspetto culturale e storico che i codici presentano, lo esprime esemplarmente l'introduzione che Antonelli ha premesso a questa seconda edizione, dove una parte consistente è dedicata ad una sintesi delle peculiarità del Vaticano e al rapporto tra il codice e Giacomo da Lentini, nei termini soprattutto della ricostruzione storiografica (è riprodotta in sostanza l'analisi di ANTONELLI² 2001). La necessità di rendere conto degli stati individuali e sincronici della tradizione era comunque già al centro dell'edizione del 1979, dove alla ricostruzione su base stemmatica dei singoli componimenti si accompagnava la trascrizione diplomatica delle testimonianze.

16 BRUNETTI 2012 (citata da http://peme.revues.org/1696).

17 ANTONELLI² 1985: 207.

18 Ibid. Anche in questo caso Antonelli ci tiene a sottolineare come il metodo sia complementare e non opposto alla pratica 'lachmanniana'.

19 Ivi: 209.

20 Fu PASQUALI 1934 che, in un discorso sulla filologia classica, sottolineò l'importanza di dover affiancare alla critica del testo strettamente intesa anche lo studio della storia della tradizione. Come appunta BRUNETTI 2012, il traghettamento delle teorie del classicista nell'ambito della filologia romanza fu fortemente impulsato dalla recensione continiana al suo libro (CONTINI 1935).

21 ZACCARELLO 2008: 3.

22 Si tratta di edizioni talmente note che un elenco risulterebbe superfluo. Nel nostro caso andranno almeno segnalati, a mero scopo indicativo, l'edizione di V (EGIDI ET ALII 1908; preceduta dall'interpretativa di quella di D'ANCONA-COMPARETTI 1875-88), di L (CASINI 1900), di P (BARTOLI-CASINI 1881).

notevole la differenza di base che si staglia tra queste operazioni di trascrizione (all'epoca benemerite) e i nuovi lavori sul manoscritto, di cui la riproduzione oggettiva è solo uno degli aspetti operativi.[23] Infatti, le operazioni filologiche di tipo conservativo avviate in quegli anni dovevano la loro natura a fattori contingenti: da un lato l'acerbità della filologia italiana, che aveva le sue remore a proporre soluzioni troppo 'soggettivamente' interpretative dei testi, dall'altro la volontà di attingere a una lettura quanto il più possibile diretta delle fonti, che precedesse l'interpretazione vera e propria.[24] La situazione è diametralmente opposta ai nostri giorni, dopo un periodo in cui l'interpretazione ha di tanto in tanto travalicato i confini del buonsenso storico e dove gli strumenti d'indagine hanno raggiunto, su più piani, un tale grado di raffinatezza da permettere disamine che fondatamente si basano sull'intero processo della storia del testo, dalla sua confezione al suo (fin dove è possibile) viaggio nella storia della trasmissione.

Dalle programmatiche premesse di Avalle sono poi scaturiti dei lavori il cui spessore rende ragione di questa differenza rispetto al passato. Si tratta delle *Concordanze della Lingua Poetica Italiana delle Origini* (*CLPIO*) e del progetto *in fieri* dell'Edizione Nazionale della Lirica Italiana delle Origini, diretto da Lino Leonardi, che di Avalle è stato allievo.[25] Le due opere si possono considerare complementari, sebbene rispondano a differenti finalità.[26] Le *CLPIO* forniscono le edizioni interpretative – pur se improntate a criteri di estrema fedeltà al singolo manoscritto quanto alle realizzazioni grafico-fonetiche, in relazione all'importanza che lo strumento riveste per la lessicografia – delle attestazioni poetiche rinvenibili nei manoscritti originali databili entro il XIII secolo (dichiarata è la

[23] Lo dimostrano perlomeno altri tre opere che vedono la luce negli anni ottanta, in cui l'attenzione verso i codici è stata affrontata da differenti punti di vista: «sul piano letterario quella di Corrado Bologna sulla tradizione dei classici [BOLOGNA 1986], sul piano codicologico quella di Sylvia Huot sulla tradizione francese [HUOT 1987], sul piano linguistico quella di François Zufferey sulla tradizione provenzale [ZUFFEREY 1986]» (LEONARDI 2011: 4).

[24] Per una contestualizzazione vd. almeno LUCCHINI 1990: 226-239.

[25] Va ribadito che il presente discorso verte su lavori afferenti all'arco cronologico della lirica delle Origini strettamente intesa, cui vanno ricondotti i manufatti oggetto di studio: si omette perciò di ricordare le riproduzioni fotografiche o diplomatiche che interessano i testimoni petrarcheschi o boccacciani, notevoli a maggior ragione perché includono autografi in grado di documentare in presa diretta il lavoro degli autori; per lo stesso motivo si tace di operazioni come quella di DE ROBERTIS[1] 1977, dove l'oggetto riprodotto (e quindi studiato) è una stampa, sebbene fondamentale per la ricostruzione di certe zone del panorama lirico di cui qui ci si occupa.

[26] L'impianto e le intenzioni delle *CLPIO* sono tali da indurre Leonardi a ribadire l'inopportunità di ascriverle al filone della filologia materiale strettamente intesa (LEONARDI 2011: 17); ciò non toglie che si tratta di una tappa fondamentale nella storia della valorizzazione dei singoli testimoni e che come tale è ricordata dagli studiosi ogni volta che il discorso critico verte sull'aspetto più neo-bédierista della filologia attuale.

circoscrizione dell'oggetto a questo solo genere).[27] E se per diritto vi confluiscono P ed L, V, che a norma del rigore cronologico avrebbe potuto restarne fuori perché «sicuramente non dugentesco, forse dei primissimi anni del XIV secolo»,[28] vi viene comunque annesso «visto il tipo di cultura, quasi totalmente prestilnovistica da esso attestata, e l'ingenza dei materiali raccolti che ne fanno un documento unico della produzione letteraria delle origini».[29] Accanto ai tre fortunati codici si riportano le edizioni di una serie di testimonianze ridotte per pura comodità nomencalatoria sotto l'etichetta di *Manoscritti duecenteschi*, nonostante alcuni risalgano a un'epoca anteriore, che contengono liriche o frustuli testimonianti la fase nascente della lirica d'arte. Le duecentosettanta pagine introduttive che precedono la trascrizione vera e propria dei manoscritti costituiscono il sunto di molti degli studi filologici e linguistici sulla poesia delle Origini svolti fino alla confezione del volume, risultando indispensabili allo studioso di oggi. Quelle, insieme all'esauriente omofonario, si profilano inoltre come strumenti privilegiati dell'analisi lessicologica già accennata, a cui le *CLPIO* forniscono il massimo incentivo, rappresentando, di fatto, anche la premessa per l'allestimento delle concordanze lemmatizzate poi confluite in supporti e piattaforme digitali oggi ormai imprescindibili al medievista.

È solo con l'Edizione dei Canzonieri della Lirica Italiana delle Origini, però, che ci troviamo di fronte alla concretizzazione di una filologia materiale applicata ai suoi livelli più alti. Come detto, la premessa è che lo studio del singolo manufatto si orienti sulle sue particolarità materiali e strutturali, allo scopo di ricostruirne i criteri di confezione e le dinamiche di ricezione e, insomma, di contestualizzarlo. Va da sé che la pluralità degli approcci dispiegati chiama a raccolta il lavoro congiunto, ma complementare, di diversi specialisti: il paleografo, il codicologo, il linguista, lo storico della letteratura o, nel caso vi siano manoscritti illustrati, lo storico dell'arte. L'Edizione dei Canzonieri della Lirica Italiana delle Origini si realizza su un doppio binario per cercare di rispondere alle esigenze più immediate sollecitate da questa impostazione di metodo: da un lato, infatti, fornisce la riproduzione fotografica dei codici, di cui il lettore potrà cogliere direttamente gli aspetti più concreti, accompagnandole con tavole e indici (ed è la parte più 'meccanica'); dall'altro, correda la riproduzione con studi critici di diversi esperti, i quali analizzano nello specifico

[27] Come già auspicato da Avalle nel discorso dell'85, anche l'unità culturale rappresentata dal blocco di liriche didattico allegoriche di provenienza lombardo-veneta rientra di dirtto nell'opera (AVALLE 2002: 167-168). La lista dei manoscritti di cui si fornisce l'edizione è in *CLPIO*: XXXV-XL.
[28] *CLPIO*: XVII .Ma la datazione stimata del codice in realtà varia tra la fine del XIII e l'inizio del successivo.
[29] Ibid.

le peculiarità del codice. Le riproduzioni di V, L e P sono state licenziate in un unico prodotto editoriale, di cui il quarto tomo, quello degli *Studi critici*, ne raccoglie le analisi codicologiche, linguistiche e storico-critiche. [30]

A questo stesso filone va poi ricondotto l'ottimo studio sul Chigiano L. VIII. 305 prodotto da Borriero all'interno della collana *Intavulare*, esplicitamente orientata alla descrizione di codici antichi di area romanza che trasmettono liriche (e che potremmo definire anche canzonieri).[31] Il nome del progetto, coordinato da Anna Ferrari per la sezione italiana, tradisce ancora una volta l'influenza della pratica umanistica nel metodo della filologia materiale, perché rimanda all'abitudine degli umanisti di compilare tavole descrittive ed indici sul contenuto dei canzonieri che circolavano loro tra le mani. Anche in questo caso ogni singolo volume della collana si occupa di fornire un quadro globale dei vari aspetti del codice preso in esame, offrendone descrizione ed indici (dei componimenti, del sommario degli autori e due alfabetici: degli autori e degli *incipit*), oltre che regesti bibliografici.

L'analisi si articola secondo questi criteri indipendentemente dall'area di provenienza del manoscritto studiato per rispondere all'esigenza di produrre panoramiche esaustive sulla struttura dei singoli canzonieri, permettendone in maniera comlementare anche un'analisi comparata.[32] Accanto alle prove filologiche a noi più prossime non andrà dimenticato il lavoro svolto contestualmente (e contemporaneamente) dalla scuola americana, riassunto nel paradigma delle *textual cultures*, dove l'attenzione al testo è

[30] Si tratta di LEONARDI 2001a, cui si sono aggiunti più avanti i lavori di CARRAI-MARRANI 2009 e LEONARDI 2010.

[31] BORRRIERO 2006.

[32] Il valore di C^1 non solo come manufatto, ma come antologia su cui si costruisce la precoce fortuna dello Stil novo, ha inoltre determinato il ricorso a un'indicizzazione ancora più specifica (vd. CADIOLI ET ALII 2008: 220-221).

parimenti molteplice, pur se non perfettamente coincidente con la prospettiva italiana.[33] Al centro c'è, anche in questo caso, il testo con la sua materialità storica, valorizzata non tanto sul piano strettamente filologico, quanto per le intenzioni più propriamente poetiche che la sua realizzazione concreta e particolare può nascondere. A questo proposito è rivolta una decisa attenzione al dato visuale[34] – declinato sia nella *mise en page* che nella *mise en texte* delle liriche – attraverso cui si cerca di indovinare la possibile strategia compositiva attribuibile all'autore, distinguendola da ciò che invece potrebbe essere ricondotto alle pratiche scrittorie del copista.

Lo stesso concetto di autore è sottoposto a problematizzazione da un filone di studi che cerca di conciliare, in una dinamica tipicamente americana, la prospettiva del più tecnico *lower criticism* con quella, teorica, dell'*higher criticism*:[35] e non senza valido fondamento, se si considera, solo per fare un esempio, quanto il concetto di *authorship* in relazione al Medioevo sia difficile da definire.[36] E se è vero che le caratteristiche

[33] Come si evince dall'introduzione programmatica del sito della Society for Textual Cultures, è proprio all'inizio degli anni ottanta che va affermandosi l'approccio multidisciplinare al testo che poi evolverà nella pratica delle 'poetiche testuali' (vd. http://textualsociety.org/sts-journal-textual-cultures/). Va precisato però che i punti di partenza della filologia materiale italiana e delle *Textual Cultures* americane sono estremamente diversi: mentre il mondo romanzo, che costruisce la sua identità sui testi delle Origini, è fin dall'Ottocento – per ragioni storico-ideologiche del resto facilmente comprensibili – interessato al restauro quanto il più possibile oggettivo di quei testi, lo studio della letteratura negli Stati Uniti ha sconosciuto per più lungo tempo queste problematiche (anche per motivi contingenti, visto che la letteratura anglosassone conosce il suo momento d'oro con l'età della stampa). La netta e originaria distinzione tra la figura del filologo e quella del critico letterario ha peraltro dato forma, oltreoceano, a una dinamica nettamente opposta rispetto a quella italiana, dove i più importanti filologi erano anche critici. Lì si è cercato di avvicinare queste due figure attraverso l'applicazione all'edizione testuale di principî teorici derivati dalla riflessione critico-ermeneutica più ampia (per un quadro complessivo ed esauriente della questione si rimanda in ogni caso a CHERCHI 2012). Va inoltre specificato che la dimensione culturale implicata nella storia della trasmissione non è argomento di riflessione esclusivo degli statunitensi – lo è se parliamo di linee di tendenza generali – se già Folena, a metà del secolo scorso, si chiedeva quale potesse essere il peso dei copisti e quello dei poeti nel trapianto della lirica siciliana in Toscana, per poi dichiarare che le attività di entrambi andassero «considerate come manifestazioni di uno stesso processo di cultura» (FOLENA 2002: 161). Il fatto è, però, che Folena arriva a queste conclusioni a partire da una questione che è specialmente linguistica.

[34] Del resto parla chiaro il concetto fondamentale su cui si basa l'analisi STOREY 1993 (complessivamente criticata nelle sue realizzazioni da PANZERA 1995), che è per l'appunto quello di 'visual poetics'. Quello di Storey, la cui tesi di dottorato – non casualmente – s'incentrava proprio sulla figura di Monte Andrea (STOREY 1983) è del resto il nome più illustre che la prassi delle *Textual Cultures* può vantare per quanto attiene al Medioevo italiano (ed è anche il fondatore dell'omonima rivista).

[35] CHERCHI 2012: 132-133. Al di là dell'accettazione della ricostruzione genetica del testo come ipotesi di lavoro, il concetto di verità del testo che è la verità dell'autore ha subìto nella pratica filologica italiana relativamente pochi scossoni.

[36] Anche se la percezione dell'autorialità del testo medievale piuttosto che difficile da immaginare risulta difficile da ricostruire in base ai dati che abbiamo a disposizione (a proposito si veda almeno GIUNTA 2002a: 48-6). Ma che l'autore, molto probabilmente anche in virtù della sua posizione sociale in genere riconosciuta dal pubblico, non potesse per certi aspetti prescindere dall'identificazione esistenziale con la sua *persona* letteraria pare suggerirlo lo sforzo verso la creazione di auto-rappresentazioni coerenti col giudizio esterno (e si pensa a personaggi delle cui parabole poetiche ed esistenziali, sebbene non ricostruibili con certezza, abbiamo testimonianze quantitativamente e qualitativamente rilevanti come Dante, Cino – che una tale coerenza pare rifiutare – o lo stesso Guittone). Se questa autorialità 'complessa' non avesse un qualche peso

intrinseche di una tradizione largamente infetta da dispersione o l'adesione a un sistema formale abbastanza ristretto com'è quello cui fa riferimento la poesia medievale complicano qualsiasi tentativo di razionalizzare un'eventualmente capillare indistinzione autoriale, ancor più vero è che non mancano esempi in cui un autore, per comporre i propri versi, prelevi senza alcuna intenzione esplicita di scimmiottamento pezzi di opere altrui o addirittura proprie, per poi rielaborarle o riutilizzare.[37] Si tratta insomma dell'impossibilità di prescindere del tutto, in un'interpretazione attenta, dalla *mouvance* che caratterizza il testo medievale.[38] Va precisato però, e a scanso di equivoci di metodo, che la validità di tale etichetta non si modella su un'ortodossa fedeltà al credo di Zumthor, cui si deve la sua teorizzazione, nel senso che pare opportuna una sorta di mediazione tra l'eccessiva decostruzione della storia del testo e la completa fiducia della sua razionalizzabilità nei termini dell'ecdotica tradizionale e dei suoi, del resto validi nella maggior parte dei casi, strumenti.[39]

– per gli autori stessi e il loro pubblico, in ossequio o meno a una teleologia in qualche modo esemplare rispetto a una morale condivisa – tale sforzo si spiegherebbe solo alla luce, invero opaca, della mera adesione a una topica letteraria. Pare insomma necessaria una conciliazione tra la tassatività espressa da uno Zumthor («Il convient donc de distinguer l'homme comme tal et l'homme dans le text. Le second seul importe» ZUMTHOR 2000: 89) e la lettura principalmente autobiografica di matrice positivista, che la critica novecentesca ha cercato di superare valorizzando al massimo la questione del linguaggio (di per sé importantissima) e dello stile.

[37] Tra i tanti esempi che possono saltare fuori ne troviamo intanto uno nel *corpus* dello stesso Monte Andrea, dove tra *A la 'mprimiera, donna, ch'io guardai* (V 619) e *A la 'mprimieramente, ch'io guardai* (V 869), si registrano dei veri e proprî prelievi (non si può stabilire ovviamente in che direzione), l'unica differenza riguardando il sestetto di entrambi, che innova a partire dalle rime (§ 3.2) I casi nel duecento non sono isolati e meriterebbero una discussione apposita. Un esempio accostabile a quello montiano, ma solo per i risvolti critici che porta con sé, è quello del son. 97 del *Fiore*, circolante fuori dal manoscritto di Montpellier (Montpellier, Bibliothèque Interuniversitaire, H 438) con ulteriori variazioni (e talvolta diversamente attribuito: si veda intanto, prima di rimandare a un discorso più complesso in questa sede, CONTINI 1984: 475-481). La differenza è che nel caso di Monte entrambi i sonetti sono attribuiti allo stesso autore oltre ovviamente, a trovarsi nello stesso codice, come a richiamare una pratica più allargata alle 'varianti d'autore' così come ce la mostra il capitolo XXXIV della *Vita nova*.

[38] Per la definizione di questo concetto fondamentale, in cui l'opera è considerata nel suo insieme come costituita dai diversi 'stati di testo' che costituiscono la sua tradizione, il rimando è ovviamente a ZUMTHOR 2000: 91-96. È forse eccessivo concludere che la *mouvance* indica il disinteresse dell'uomo medievale per la soggettività dell'io lirico, dell'autore insomma, che risulterebbe distrutto da queste operazioni di ricezione particolarmente 'attiva' (e anche qui verrebbe da chiedersi se certe tendenze centonistiche attestate ben oltre il Trecento siano completamente prescindibili da pratiche di appropriazione diretta precedentemente certificate); ma è sicuramente un concetto che quanto ai suoi presupposti non perde di efficacia, ricollegandosi, come si vede facilmente, anche ai tipi di problemi affrontati dalla filologia materiale (e, in secondo luogo e da un'altra prospettiva, alla filologia della ricezione) prima accennati. Nello stesso discorso il critico francese si spinge infatti ad elevare il copista, così come il narratore o il cantore, al rango di ulteriore "autore" (Ivi: 93-94).

[39] A questo proposito non si possono passare sotto silenzio le opposizioni sollevate da diversi critici e filologi italiani al concetto zumthoriano, tra le quali quelle di Segre, per cui il quale l'idea di *mouvance* renderebbe i testi «proteiformi e inafferrabili da varianti di redazione che possono rivelarsi invece, a un esperto di critica testuale, come tappe razionalizzabili della loro diffusione e delle diverse letture subite attraverso il tempo» (SEGRE [1993] 2014: 179). Proprio l'abbandono della pratica filologica su base linguistica e la vera e propria incapacità di applicarla avrebbero provocato la sua fortuna nella scuola americana (segnatamente la *New Philology*), priva degli strumenti necessari alla critica del testo tradizionale. Nel saggio,

È proprio per il suo essere innanzitutto al servizio dell'interpretazione più che di una rigorosa ecdotica che le *textual cultures* possono essere tradotte, non letteralmente, come 'poetiche testuali': il rapporto tra il testo e il suo supporto viene subordinato alla possibilità di riscontrare strategie autoriali riconducibili a consapevoli scelte di poetica, la cui traccia è ricostruibile proprio da tali reperti disseminati dei codici.

Cercando di tirare le somme, si può dire che, al di là della difformità teleologica – in gran parte spiegabile, semplicisticamente, con una differenza di base a livello di evoluzione storico-culturale dei due contesti, dentro cui includere anche ciò che attiene agli interessi preminenti delle rispettive comunità scientifiche –, le due metodologie racchiuse sotto le etichette di filologia delle testimonianze e di poetiche testuali si possono considerare non tanto complementari, quanto piuttosto sovrapponibili per lunghi tratti. Entrambe convergono infatti in almeno due punti: nella centralità data al manufatto per l'elaborazione del discorso storico, critico ed ecdotico e nella sollecitazione di più piani investigativi, sinergicamente orientati, intorno all'oggetto di analisi. Ma mentre la filologia italiana, negli ultimi anni più che mai, continua a profilarsi come «una filologia che sembra realizzarsi pienamente solo se produce una qualche edizione critica»,[40] ovvero, per meglio dire, che non rinuncia anche per discorsi più generici alle informazioni che derivano dalla prassi stemmatica,[41] nel caso americano la filologia si fa «principiale interprete di un campo, che non è precisamente quello estetico, ma senz'altro copre molti aspetti storici

molto bello, *Alterità e modernità, continuità e discontinuità*, tra le altre cose si legge ancora che la *mouvance* «era un modo (e così l'hanno inteso i suoi promotori) di rinunciare aprioristicamente ad analizzare la situazione testuale e ad individuare i luoghi e i modi delle sue trasformazioni, come fanno invece i critici del testo. Ma come non sanno fare questi affrettati adepti, che vengono da scuole dove la critica testuale è ignota» (SEGRE [2008] 2014: 198); va considerato inoltre, ciò che è degno di essere sviluppato in un'autonoma riflessione, che il critico riconduce in più occasioni questa carenza alla diversa evoluzione storica delle due realtà, che determina un rapporto con il passato – nei termini di alterità/identità – sensibilmente differente.

[40] CHERCHI 2012: 138. La legittimità di tale convalida traspare, neppure tanto tra le righe, anche dal breve riassunto di F. Saviotti sulla filologia materiale nel campo della romanistica nordamericana, dove l'autore sottolinea come l'unico tratto in comune tra questa e i contributi europei sull'argomento si possa ridurre alla mutua attenzione riposta sul manoscritto. Lo studio delle dinamiche culturali ad esso sottese – e quindi al testo che custodisce – che caratterizzano l'approccio d'oltreoceano sembrano perdere importanza agli occhi del critico, se svincolate dall'attività editoriale (CADIOLI-MANTOVANI-SAVIOTTI 2008: 149-151).

[41] ANTONELLI[2] 2008 sottolinea la necessità di un sinergico approccio sul testo, che va considerato non come testo-dato (ciò che dimostra la relatività del concetto di 'verità' dell'originale, della sua crisi o, con le parole benjaminiane ricordate da Antonelli, della perdita della sua 'aurea'), ma come testo-problema, che può essere studiato e quindi reso editorialmente con un ventaglio di soluzioni conformi alle esigenze di diversi fruitori (l'idea è poi organicamente sviluppata in ANTONELLI[2] 2012). La coniugazione della cosiddetta 'filologia dei canzonieri' – alla cui declinazione ha dato un importante contributo personale – con la filologia di impronta ricostruttiva, è invece al centro delle riflessioni di LEONARDI 2011 e soprattutto di LEONARDI 2014, sulle cui osservazioni, spesso condivisibili, pare di scorgere in filigrana l'impronta del magistero continiano (oltre che dell'esperienza di lavoro concreta esplicitamente evocata dallo studioso). Sono prese di posizione ben specifiche, che sottolineano come la natura più intima della filologia italiana, la sua ontologica ragione, non sia in sostanza che la ricostruzione del testo, attorno al cui affinamento si sviluppa una riflessione continua.

dell'opera che studia. Questi non sono limitati alla lingua, ma si estendono alla "cultura" in senso largo che riesce a trasmettere».[42]

2.2. Controcorrente. Rilievi sulla materialità del codice in assenza di edizione critica

Questa essenziale premessa filologica in una tesi che non è orientata all'edizione critica del *corpus* di un poeta presta certamente il fianco ad una serie di opposizioni non difficili da immaginare, soprattutto assumendo il punto di vista prevalente in Italia. L'assunto è più che confermato dalla semplice considerazione di alcune delle più recenti edizioni critiche di poeti medievali, che risentono in qualche modo, nell'una o nell'altra soluzione adottata, dei più recenti sviluppi della filologia dei canzonieri.[43] Determinare se tali risultati vadano congiuntamente in direzione della teorizzata 'filologia senza aggettivi' auspicata da Leonardi[44] è poi un argomento che ci porterebbe lontano.

Come si sarà capito sia dall'*Introduzione* che dalla premessa, l'obiettivo di questo lavoro è quello di valorizzare il più possibile il dato documentario, di qualunque natura esso sia, per farne tassello basico di un'ermeneutica ragionata. Ciò non vuol dire, si badi bene, rinchiudersi anacronisticamente in un nuovo storicismo su cui pesa il rischio della relativizzazione. Vuol dire piuttosto cercare di recuperare, in una sorta di anaciclosi degli approcci che qualsiasi storia della letteratura – e della critica letteraria – ci indica come destino, una prospettiva critica che non rifugga dai problemi che stanno a monte dell'interpretazione più squisitamente formale. In questo senso anche il canzoniere nella

[42] CHERCHI 2012: 133.

[43] A scopo di esemplificazione si citeranno solo alcuni dei lavori più indicativi delle attuali tendenze editoriali; sui *PSS*, snodo fondamentale anche nel discorso che qui si sviluppa, si ritornerà più avanti in maniera puntuale. L'influenza di cui si discute non dovrà intendersi necessariamente *ex positivo*: nel caso dell'edizione di Bonagiunta Orbicciani, ad esempio, la disponibilità delle *CLPIO* e delle riproduzioni fotografiche dei manoscritti, su cui eventualmente «verificare agevolmente la rappresentazione grafica dei varî codici» (MENICHETTI 2012: LIV-LV) da un lato, e le conoscenze approfondite sulle mani stesse dei tre manoscritti dall'altro, hanno portato il filologo a preferire, di norma, le forme di La (pisano), eventualmente più vicine a quelle dell'autore, ma anche alla ricostruzione delle forme presumibilmente lucchesi che i codici non contengono (per i limiti insiti in tale pratica si vedano le osservazioni di GRIMALDI 2014). Un'ottima prova ecdotica ed esegetica che concilia i rilievi desumibili dalla storia del manoscritto (in questo caso L), dai testi e dai dati storici ad essi legati è indubbiamente il lavoro di PANIZZA 2013, in cui viene data l'edizione di un manipolo di liriche connesse agli eventi che seguirono la battaglia della Meloria (6 agosto 1284; ma la tesi di dottorato dell'autore verte sull'edizione complessiva delle rime di Panuccio del Bagno). I poeti pisani autori delle rime carcerarie oggetto dello studio furono infatti realmente condotti in prigionia in seguito alla sconfitta della città toscana: proprio a Genova e proprio a questo periodo di cattività è probabilmente da far risalire la confezione, almeno per la parte della mano pisana, di L. Quando questo lavoro è quasi ultimato esce l'edizione di Tomaso da Faenza di SANGIOVANNI 2016, di certo sintetica delle tendenze esposte, per quanto fortemente innervata da una sorta di nostalgia continiana.

[44] LEONARDI 2011: 22.

sua materialità potrà e dovrà essere considerato un documento da annoverare nell'esegesi: non un despota cui derogare una sorta di onnipotenza fattuale, ovviamente, ma un dato materiale che allo stesso tempo è monumento su cui poter condurre una riflessione estetica.[45] D'altra parte è l'oggetto di studio specifico che richiede quest'ampiezza di vedute: il metodo può essere applicabile, in linea di principio, a molti casi, ma non pretende di avere carattere di universalità.

Poiché l'obiettivo non è l'edizione, inoltre, si potrà anche parzialmente glissare – salvo casi in cui l'approccio comparatista è richiesto dalle tematiche particolari affrontate di volta in volta – sugli altri codici che saltuariamente contengono le liriche del fiorentino. Sparuti nel numero e latori di pochi testi – ad eccezione del nutrito V^4 – non saranno per queste ragioni ignorati del tutto, soprattutto visto che il più recente editore si è sentito di poter parlare di varianti redazionali d'autore tra L e V.[46] È però inevitabile che il presente discorso si concentri unicamente sul Vaticano Latino 3793.

Avvicinarsi a Monte Andrea senza prendere seriamente in considerazione il manoscritto a cui il suo nome si lega su più piani è infatti impensabile. Innanzitutto perché V costituisce, per quasi la totalità del suo *corpus*, l'unica testimonianza. Ma questo fatto ha a ben vedere un'importanza relativa, dal momento che il codice in questione, da solo, contiene quasi un migliaio di liriche, cioè più del doppio rispetto ad L e quasi cinque volte il numero di testi di P: è insomma il manoscritto a cui si deve la conservazione della maggior parte del noto sulla lirica d'arte duecentesca. La probabilità che si verificasse un legame del genere, perciò, era tutt'altro che peregrina, considerando la fiorentinità tanto del codice come dell'autore. Non è tuttavia l'aspetto quantitativo del rapporto che merita rilievo, quanto piuttosto la sua qualità, per come è potuta essere o per come la ha ricostruita la critica.

---

[45] Per una dinamica *documento*/*monumento* il rimando fondamentale è all'omonima voce allestita dallo storico Jaques Le Goff per l'*Enciclopedia Einaudi* (LE GOFF 1978). Altro discorso è invece quello che ci riporterebbe nel campo della teoria letteraria più pura – cui qui ci si potrà riferire più o meno implicitamente, per la natura stessa del lavoro – poiché i due concetti diventano centrali nel discorso critico di René Wellek e Austin Warren, i quali, nella rivalutazione del testo-*monumento*, da dover studiare in quanto insieme di segni e significati indipendenti dalla personalità dell'autore, rilegano il testo come *documento* al campo di analisi della storia della letteratura. Una storia che perde, nel loro sistema critico, di validità (WELLEK-WARREN 1979; ma la prima edizione americana è del 1949). Pur nella tendenza a privilegiare il dato storico o letterario, qui non si pretende assolutamente di sminuire il valore del testo in quanto opera d'arte o in quanto sistema linguistico esteticamente suscettibile di interpretazione. Ma né dell'uno né dell'altro dato si considera possibile postulare un'autarchia del senso.

[46] PICIOCCO 2013: 79 n. 2. Ci sono però ottime ragioni per credere che quest'etichetta si possa applicare senza seria difficoltà a dei testi la cui tradizione è veramente angusta (del tipo L *vs.* V).

Gli argomenti che tradizionalmente hanno fatto propendere per una vicinanza di Monte al codice sono almeno due. Il poeta ricordato da L come Monte Andrea da Firenze è innanzitutto registrato dalle rubriche di V sempre attraverso un'abbreviazione essenziale: Mō (§1.1.1, ma soprattutto § 2.3.2.3). Nessun'altro tipo di specificazione vi è aggiunta, ad indicare l'eventuale posizione sociale (che nel caso dei non Siciliani in V si riduce all'alternanza *Ser*/*Messere*/*Maestro*/*Ø*), o la provenienza o la famiglia di appartenenza. La trascrizione intera del nome, che costituisce un caso isolato in tutto il codice (V 303 *Donna di voi si rancura* 'Monte') si spiega col probabile cambio di fonte avvenuto all'altezza del XIV fascicolo, dove si ritrova la canzone. Per valutare un'ipotesi come quella dell'abbreviazione è perciò necessario passare attraverso lo studio del sistema abbreviativo generale del codice, nonché delle perizie attuate sulle scritture (§ 2.3.1).

Il secondo argomento che ha fatto propendere per questa vicinanza è ugualmente legato a questioni materiali, anche se di 'secondo grado': considerando la sequenza antologica racchiusa in V come rispondente a un disegno storiografico orientato cronologicamente e geograficamente – con delle ripercussioni di primaria importanza anche per la storiografia contemporanea che quella storia della letteratura deve cercare di ricostruire – la posizione dei componimenti di Monte Andrea (insieme a quella di Chiaro Davanzati) sia in coda alla sezione adibita alle canzoni (escludendo il XIV fascicolo, di natura 'mista'), che a quella dedicata ai sonetti e alle tenzoni (fascicolo XXV) ha fatto supporre che i due fiorentini rappresentassero il fine ultimo cui tende il progetto storiografico ravvisabile nella raccolta.[47] Anche in questo caso risulta impossibile stabilire il profilo di Monte nel codice prescindendo dai criteri e dalla sostanza dell'antologizzazione *tout court*, aggiungendo che, per ragioni solo in parte contingenti, V è il codice su cui si costruisce fondamentalmente la storia della poesia duecentesca che tutt'oggi ritroviamo nei manuali.

Il *corpus* di Monte Andrea ci permette anche di aprire spiragli attraverso i generi e sottogeneri contenuti nel canzoniere vaticano, perché li attraversa tutti.[48] Interpretarli vuol dire sicuramente interpretare il loro peso dentro il codice, ma soprattutto affrontare una serie di questioni che esulano dalla fattispecie. La prima riguarda la possibilità di isolare

[47] Vd. BOLOGNA 1993² I: 123, che riprende quanto sostenuto da ANTONELLI² 1992: 30-31 (poi passato senza modifiche in ANTONELLI² 2001: 13 e in *PSS* I: XXI-XXXV).

[48] Resta esclusa dal novero dei generi metrici la ballata, a cui P dedica una delle sue tre sezioni (che notoriamente includono: canzoni, ballate, sonetti), ma che risulta «genere assente del tutto in L, e sporadicamente testimoniato da V» (BOLOGNA 1993² I: 88). Nel Vaticano, le attestazioni di ballate non sono mai appannaggio della mano principale. Anche il copioso *corpus* del Davanzati si rivela, sul piano dei generi, altrettanto paradigmatico.

dentro il *corpus* del Vaticano due o più corone montiane. Infatti, la maggior parte dei sonetti del fiorentino che non sono membri di una tenzone si trovano collocati nel codice in due raggruppamenti: il primo comprende i componimenti V 527-544, in chiusa del fasc. XX; il secondo i sonetti V 606-622, registrati alla fine del fascicolo XXI (il fascicolo seguente, di fatto, contiene solo tenzoni). Nella sua recensione al libro di Moleta su Guittone d'Arezzo,[49] che è allo stesso tempo un'anticipazione del lavoro poi confluito nell'edizione degli ottantasei sonetti del Laurenziano costituenti, secondo l'analisi dello studioso, un canzoniere d'autore,[50] Leonardi accenna all'idea che questi due raggruppamenti possano essere considerati due distinte corone di sonetti d'imitazione guittoniana.[51] Di fatto l'idea fu avanzata qualche anno prima da Storey nella sua tesi di dottorato, indipendentemente.[52] Anche il discorso soggiacente alla formulazione dell'ipotesi è per i due studiosi sensibilmente diverso: nel caso di Leonardi, infatti, si tratta di avallare attraverso argomenti 'esterni' la validità della corona guittoniana da lui ipotizzata, evidenziandone la precoce fortuna per via dell'altrettanto precoce (ed indimostrabile) imitazione montiana; nel caso dell'americano le corone rappresentano esperimenti poetici d'autore (sorta di *Liederbücher*) su temi, come quello della disgrazia, particolarmente cari a Monte. La prima di queste due 'corone', inoltre, è stata in seguito oggetto di uno studio di Beatrice Arudini, che ha approfondito i rilievi di Storey sui legami formali tra i testi della corona, coniugandoli con le idee di Leonardi circa l'ascendenza guittoniana dell'esperimento.[53]

D'altra parte nel XXV fascicolo, in cui si alternano tenzoni e sonetti sciolti, ma dove la preponderanza montiana è schiacciante, almeno un gruppo di sonetti è caratterizzato da un'uniformità tematico-stilistica tale che alcuni studiosi hanno pensato di potervi riscontrare una o due 'micro-corone'.[54] La questione dell'interpretazione non si può tuttavia considerare completamente risolta e include vari aspetti, tra cui la definizione dell'idea stessa di 'corona', fuori e soprattutto dentro V.

La seconda questione si lega invece all'esegesi di alcune delle numerose corrispondenze in cui Monte Andrea risulta coinvolto. Ciò che caratterizza maggiormente

[49] MOLETA 1976.
[50] Rispettivamente LEONARDI 1988 e LEONARDI 1994.
[51] LEONARDI 1988: 454 n. 76. Per lo studioso anche «la fortuna del dialogo amante donna» testimoniato da varie voci dentro V sarebbe da far risalire all'influenza di Guittone sui fiorentini (Ivi).
[52] STOREY 1983a: 114-126.
[53] ARDUINI 2003.
[54] Per STOREY 1983: 115 sono i sonn. V 865-869 a formare una corona; più condivisibile la cautela di CAPOVILLA 2009: 52-6, per il quale solo i primi tre sonetti del gruppo a mostrano forti affinità.

il Vaticano, è noto, è la sua netta predilezione per le tenzoni, tanto che nella sua minuziosa ricostruzione sulla morfologia del codice, Giunta ha cercato di dimostrare che il progetto originario prevedesse una tripartizione sulla base dei generi: accanto alla sezione delle canzoni e a quella dei sonetti, andrebbe riconosciuta la sezione delle tenzoni.[55] Rilevanza delle tenzoni dentro V, quindi, e rilevanza, per quanto riguarda il genere in questione, proprio di Monte, che risulta il poeta quantitativamente più attivo tra quelli i cui scambi sono conservati dal manoscritto. Al di là di questa predominanza numerica, di cui il precedente capitolo ci ha dato un'idea, conta piuttosto osservare l'estrema varietà tipologica di tali corrispondenze. Vi si trovano infatti sia tenzoni fittizie, come quelle tra Amante e Amata (V 762-765; § 3.5) e tra Amante ed Amore (V 870-880), sia tenzoni reali di diverso argomento. La quasi totalità di queste si allineano a una certa ortodossia strutturale, poiché prevedono la regolare alternanza di uno o più sonetti per interlocutore; regolarità non però rigidamente applicata, come dimostra la tendenza di Monte – non del tutto isolata nel codice – a reagire con più responsivi ad un solo missivo.

Nella panoramica dei generi il caso più spinoso delle corrispondenze montiane è rappresentato dai sonetti raddoppiati *a coblas tensonadas* non fittizi, che sollevano questioni interpretative di genere prima che puntuali, le quali s'intersecano in diversa misura con le strategie compilative e morfologiche del Vaticano. Si tratta, come si è detto, della corrispondenza politica con Schiatta Pallavillani (V 778-780) e di quella, supposta, con Cione (V 863-64), che pongono diversi problemi quanto alla loro consistenza e soprattutto al loro interno articolarsi (§ 3.6 e § 3.7)

La seconda corrispondenza con Cione (V 685-687), invece, spinge a ripensare ulteriormente la questione dell'eventuale teatralità delle tenzoni fittizie di contro alla presumibile genuinità delle tenzoni reali, non tanto perché all'interlocutore di Monte viene attribuito il testo in cui si esprime la voce femminile, quanto piuttosto perché, anche in questo caso, discernere la finzione dalla non-finzione, con le implicazioni che ne derivano in sede ermeneutica, diventa tutt'altro che pacifico (§ 3.4).

[55] L'articolato discorso è sviluppato in GIUNTA 1995; anche se le conclusioni dello studioso circa la tripartizione del codice non possono essere considerate definitive (§ 2.3.3.3) il saggio va sicuramente segnalato per essere un esempio di studio filologicamente impostato (e di filologia materiale nello specifico) a fini non prettamente ecdotici (i risultati ottenuti dovendosi infatti proporre come «funzionali ad un obbiettivo che non è filologico ma storico-letterario», Ivi: 54). Il rilievo che nel codice vaticano viene dato al genere della tenzone, e il peso sociale e culturale che quest'ultimo riveste nella letteratura delle Origini, costituiscono il preambolo – materiale, diremmo – alle sintesi successive di GIUNTA 2002b e di GIUNTA 2002a. Sull'imprescindibilità metodologica che quest'ultimo testo ha rivestito per gli studi medievali (e non solo), si vedano le condivisibili osservazioni di GRIMALDI 2015a.

Che la nostra interpretazione debba passare innanzitutto attraverso V non deve perciò sembrare un mero ossequio al manoscritto: è più che altro una necessità, visto il peso che il codice assume, preme ribadirlo, in un discorso sul rimatore di cui qui ci si occupa. Ciò non vuol dire responsabilizzarlo interamente per la nostra intelligenza dei testi: sarebbe metodologicamente discutibile e non terrebbe conto della parzialità, in termini assoluti, della testimonianza, che è totale solo se assunta nella prospettiva relativa dei singoli autori e della loro personale storia della tradizione. Tuttavia, va per lo meno aggiunto che il *corpus* di Monte si ritrova dentro punti nevralgici della struttura e della morfologia del manoscritto, soprattutto per come l'ha descritta Giunta. E così come in quella descrizione, che nel particolare si discuterà più avanti, l'analisi dell'aspetto materiale del codice è funzionale alla riflessione storico-letteraria, allo stesso modo la sua verifica in questa sede risulterà funzionale all'interpretazione testuale, montiana (soprattutto) e non.

Infine, andranno per lo meno approfondite le stimolanti osservazioni di Steinberg circa la posizione di Monte nel codice. Oltre all'abbreviazione familiarizzante e alla posizione finale – e quindi rilevante – che viene assegnata al poeta nella parabola storiografica che inizia nel nome di Giacomo da Lentini,[56] lo studioso sostiene con varî argomenti che «the emphasis in Monte's poetry on economic value as well as his own professional and social status […] make him a prime candidate to finish an anthology of Italian poetry produced by the Florentine merchant-banking class».[57] E se non possiamo dire con certezza, quanto al suo profilo professionale, che si trattasse di un banchiere, è quasi certa la sua familiarità col mondo del prestito e della mercatura (§ 1.3.3). L'intuizione di Steinberg, che affronta il discorso più che altro in chiave dantesca – ovvero sostenendo che nell'*Inferno* vi sia una critica allusiva a Monte, alla sua poesia, e soprattutto all'ideologia e alla lirica tutta del Vaticano[58] – merita di certo ulteriori raffronti.

A questo punto sono chiare le ragioni per cui risulta impossibile interpretare la poesia di Monte Andrea non tenendo conto della sua relazione col codice: reale, distaccata dalla critica, o entrambe le cose.

---

[56] Su una sorta di 'circolarità' storiografica sembra del resto dirigersi l'osservazione di Antonelli, per cui Monte e Chiaro rappresenterebbero l'ultimo sviluppo, dentro V, della poesia lentiniana che il codice inaugura: «per quanto vicini a Guittone, Monte e ancor più Chiaro riutilizzano infatti continuamente, fino alla vera e propria citazione e 'contraffazione', suggestioni, tematiche, lemmi e interi versi di Giacomo» (*PSS* I: XXVII).

[57] STEINBERG 2007: 149.

[58] Del resto molto incisivamente avanzata già da Minetti, in una lunga nota della sua breve premessa: «Questa oltranza, ideologica ed espressiva, spiegherà forse l'ingrato silenzio di Dante, che pur gli deve, tra l'altro, fricazioni 'petrose'» (MINETTI 1979: 28 n. 9).

2.3. Il Vaticano nella sua materialità

Poiché, come si è detto, il codice che conserva le rime di Monte Andrea è stato oggetto di molti, pertinenti e pluridisciplinari studi, non resta che soffermarsi sui punti di interesse che queste disamine sollevano in relazione agli obiettivi che ci si è prefissati in questa sede.

2.3.1. Cenni codicologici e paleografici: la scrittura

Le analisi codicologica e paleografica di V sono state condotte rispettivamente da Marco Palma e da Armando Petrucci nel corredo degli studi critici che hanno accompagnato la riproduzione fotografica del codice.[59] Per evitare di ripetere quanto già è stato più che autorevolmente dimostrato, si riassumeranno i risultati delle perizie finora svolte, secondo due direttrici: quelle che interessano il nostro specifico discorso e quelle suscettibili di approfondimento.

Dalla ricostruzione archeologica di Palma provengono sostanziali conferme alla «*communis opinio* della letteratura scientifica»[60] sul canzoniere, manufatto non destinato ad un circuito di fruizione 'qualificata'. La qualità non eccelsa della pergamena – il libro è un membranaceo di taglia leggermente superiore a quella di L e P[61] –, l'assenza di margini per le glosse, la tracciatura a secco delle righe, il monocromatismo dell'inchiostro e il pressoché nullo apparato decorativo, la composizione in quaternioni quando in Italia questa soluzione comincia a diventare minoritaria, indicano V come un oggetto di scarso prestigio.[62]

Del resto, uno dei principali motivi di interesse del codice è proprio il suo non presentarsi come 'libro cortese di lettura' – ciò che possono intendersi L e P – ma piuttosto come un libro di uso privato, le cui affinità con le strategie di compilazione documentaria coeve gli hanno valso l'appello di 'libro-registro'.[63] Si tratta di un manoscritto che denuncia una sua coerenza estetica, ma che non è esattamente calligrafico.

Si parta dalla scrittura. Delle quindici mani isolate da Petrucci, che intervengono sul codice in diversi tempi e con apporti quantitativamente e qualitativamente difformi[64]

---

[59] LEONARDI 2001 I per la riproduzione fotografica; PALMA 2001; PETRUCCI 2001.
[60] PALMA 2001: 54.
[61] BOLOGNA 1993²: 117-118.
[62] Ivi: 54-55.
[63] PETRUCCI 1983: 509-510.
[64] Petrucci aggruppa le 15 mani riconosciute in base a: «1. Ampiezza del contributo di ciascuna alla scritturazione dei testi; 2. Grado di partecipazione di ciascuna alla costituzione del *corpus* deducibile

– ciò che significa lunga disponibilità alle integrazioni di V –, i testi di Monte Andrea sono tutti trascritti dalla mano principale, V1, definita dallo studioso una «protomercantesca fortemente caratterizzata»,[65] appartenente al collettore principale, il quale ha allestito l'antologia tra la fine del XIII e l'inizio del XIV sec. A questa mano va attribuita la scrittura dell'indice (preparato fino a c. 8*r, ma trascritto fino a al numero 'cccv', alla pagina precedente); delle cc. 1r-98v (fasc. II-XIV) e delle cc. 111r-172v (fasc. XVIII-XXV). Dal complesso grafico e dalle soluzioni adottate nell'impaginazione, Petrucci, coerentemente alle conclusioni detratte trent'anni prima, sostiene che in V1 è possibile riscontrare un'educazione scrittoria che rimandi a una formazione mercantile.[66]

Senza addentrarsi nella questione paleografica precisa, che richiede altre competenze, occorre segnalare che dubbî sul profilo 'mercantile' del principale copista del Vaticano ha espresso recentemente Ceccherini, impegnata in un processo di catalogazione e confronto di più di un migliaio di scritture di notai e mercanti fiorentini – costituenti due distinti *corpora* – spalmate tra la seconda metà del Duecento e la prima metà del successivo. Quello che pare risultarne è una messa in discussione della tesi tradizionale per cui la mercantesca e la minuscola cancelleresca, derivate entrambe dalla *littera cursiva*, non si profilerebbero come già distinguibili a partire dalla seconda metà del Duecento, laddove è invece attestabile un ampio momento di passaggio dalla prima alle seconde quando, nonostante le variazioni stilistiche presenti nelle diverse realizzazioni, l'unità di fondo è garantita dall'assunzione, da parte dei notai, di tratti caratterizzanti la futura mercantesca, e viceversa, dalla presenza di tratti notarili nella scrittura dei mercanti, con commistioni difficili da categorizzare.[67] Alla luce di questa impostazione, anche della base scrittoria soggiacente a V1, che si colloca proprio nell'arco problematico racchiuso tra l'ultimo quarto del XIII sec. e il primo del XIV, «non è possibile specificare con certezza la base, se mercantile o notarile, anche perché questa distinzione, con ogni probabilità, non era ancora presente né nella mente, né nella mano di chi scriveva».[68] Arriva circa alle

dall'eventuale opera di indicizzazione operata nella Tavola iniziale; 3. Contemporaneità o meno con la fase originale della costituzione del *corpus* (corollario del criterio n. 2); 4. Seriorità di inserimento e funzione soltanto addizionatrice; seriorità cronologica rispetto al periodo di scritturazione della parte principale e originale del *corpus*» (PETRUCCI 2001: 27).

[65] Ivi: 28. La descrizione complessiva di V1 occupa le pp. 28-30 e a questa si farà implicito riferimento quando non diversamente specificato, così come si farà riferimento alla bibliografia ivi citata (per la mercantesca fondamentali risultano i lavori di Luisa Miglio).

[66] Tale conclusione è già in PETRUCCI 1985: 223-224.

[67] Si veda almeno CECCHERINI 2010 per l'impostazione generale e, per la cautela da adottare circa la scrittura del vaticano, Ivi: 60 n. 44. Qui viene ricordata anche l'opinione di Casamassima, secondo cui V1 è una «lettera bastarda su base mercantesca» (*CLPIO*: XL).

[68] CECCHERINI 2014: 274.

stesse conclusioni Sandro Bertelli, per il quale la minuscola cancelleresca e la mercantesca, ben distinguibili nel Trecento inoltrato, nel secondo Duecento

> […] non soltanto si sono originate dallo stesso ceppo, quello appunto delle scritture documentarie, ma soprattutto per un certo periodo si sarebbero trovate a convivere negli stessi contenitori e molto probabilmente anche nella stessa mentalità degli scriventi, forse addirittura utilizzate anche dalle medesime persone.[69]

Bertelli deriva la sua ipotesi proprio dall'osservazione oggettiva dei dati raccolti nel suo censimento dei manoscritti delle Origini conservati nella Biblioteca Nazionale di Firenze: 166 codici di cui solo 7 sono scritti in mercantesca e tutti e 7 databili a partire dalla seconda metà del Trecento. Un dato non casuale, se si incrocia almeno con quelli dei reperti relativi allo stesso periodo conservati alla Riccardiana, per i quali si osserva lo stesso fenomeno.[70] Sebbene non metta in pratica una ricerca sistematica come quella di Ceccherini, Bertelli si sente comunque in grado di affermare che queste scritture denunciano una vicinanza maggiore con quelle notarili o cancelleresche due-trecentesche, dicendoci invece poco o niente della nascita e dello sviluppo della mercantesca. È particolarmente significativa, soprattutto, l'impossibilità di provare in alcun modo, stando ai reperti posseduti, un'eventuale «opposizione stilistica e funzionale di scrittura notarile e mercantesca»,[71] considerando in aggiunta che uno stesso scrivente dimostra talvolta diverse attitudini scrittorie a seconda del contesto. Infine, riflettendo proprio sul manufatto vaticano, invita alla prudenza: è vero che l'aspetto tutt'altro che calligrafico della grafia è stato decisivo per attribuirla a una mano mercantile, ma è altrettanto vero che, come riportano i numerosi esempi citati, «i segni alfabetici che costituiscono la catena grafica del Vaticano – relativamente al copista principale – sono condivisi anche da testimonianze coeve di sicura matrice notarile».[72]

Anche un occhio paleograficamente inesperto noterà che lo spettro di scritture isolate da Petrucci s'inscrive del resto tra i due poli della minuscola cancelleresca più ordinata – è il caso di V7, definita la più elegante del codice[73] – e della mercantesca più sviluppata, con oscillazioni abbastanza eloquenti. Tutte le mani che collaborano direttamente o che trascrivono più o meno contemporaneamente a V1 sono proto-

[69] BERTELLI 2002: 73.
[70] Ivi: 69-73.
[71] Ivi:71.
[72] Alcune di tali testimonianze vengono Ivi: 72 n. 93.
[73] Descritta da PETRUCCI 2001: 34. V7 trascrive a c. 103v la canzone di Neri del Pavesaio d'Arezzo, *Stato son lungiamente*. Il paleografo asserisce che vi è una notevole somiglianza tra questa scrittura e quella dei documenti autografi del notaio Lapo Gianni.

mercantesche o minuscole cancelleresche in cui l'uso grafico specifico denuncia talvolta proprio quella commistione di cui si è detto. La mercantesca vera e propria rimanda invece ad aggiunte che si collocano avanti nel Trecento.[74]

La questione, come si vede chiaramente, investe il piano metodologico e storico della paleografia, sede in cui deve essere sviluppata. Quale che ne sia il risultato, non può apportare modifiche sostanziali al modo che abbiamo di intendere V, della cui compilazione e prima fruizione in un ambiente 'borghese' non ci sono dubbi. Anche mettendo in discussione l'origine schiettamente mercantesca della mano, l'eccezionalità del Vaticano resta intatta, anzi, viene doppiamente rilevata: perché l'indistinzione diastratica della scrittura rivela un'indistinzione che sta a monte della stessa diastratia, se si considera che notai, giudici e mercanti-banchieri costituivano una classe sociale tendenzialmente omogenea nella Firenze di fine Duecento, quanto a formazione, tendenze culturali, e spesso anche quanto a rilevanza politica. Una classe di notai, giudici e mercanti che, insieme ai 'maestri', costituiscono l'insieme di quei rimatori non professionisti di cui la parte più contemporanea del codice si fa latore unico, a rispecchiare la predilezione che lega in uno stretto nodo il circuito di produzione di queste rime (s'intenda, della rime registrate 'in tempo reale'), la loro ricezione e quindi la loro antologizzazione, e si fa allo stesso tempo riflesso di una cultura sicuramente unitaria al suo interno, dove le scritture risultano ibridate così come, curiosamente, risultano ibridati i campi metaforici della lirica stessa, in cui il linguaggio giuridico s'inframmezza e fonde con quello derivato dal mondo mercantile.[75]

In definitiva, il sistema grafico del Vaticano – inteso nelle strategie complessive della *mise en page* – sia che si accetti la tesi di Petrucci e di Miglio, sia che si accolgano le cautele di Bertelli e Ceccherini, denuncia irrevocabilmente la migrazione di una pratica scrittoria di tipo documentario in un libro di liriche, marcandone in senso ampio il primo tratto identitario della sua natura di 'libro-registro'.

Va del resto ricordato che, al di là della collaborazione di più mani nel codice – in casi specifici da supporre simultanea[76] –, che provoca di necessità difformità esteriori nell'inchiostro e nella scrittura, è lo stesso V1 a dimostrare scarso interesse per la coesione grafica delle pagine del manoscritto, denunciando una scrittura avvenuta in più tempi,

[74] È il caso, ad esempio, di V8 o di V9 (descritte Ivi: 55), che trascrivono singole aggiunte o stralci di canzone nel XV fascicolo, ma che già rimandano, per le loro peculiarità grafiche, al Trecento inoltrato.
[75] Quest'ultimo è un impressionismo non certo funzionale a un discorso tecnico, eppure meritevole almeno di menzione se non, in altra sede, di riflessione.
[76] Per Petrucci le mani che vanno, in ordine crescente, da V2 a V7, più V11.

> non necessariamente fra loro vicini, come inducono a pensare gli evidenti passaggi fra temperature diverse della penna, che un copista professionista avrebbe voluto e saputo controllare meglio (come a cc. 132v-133r, nel passaggio dal fascicolo XX al seguente, e cioè dai fiorentini al blocco di Chiaro), o anche il ricorso ora a inchiostri di intonazione nettamente nera, ora a inchiostri nettamente marroni (come ad esempio fra cc. 22v e 23r e fra c. 46v e c. 47r, al passaggio tra settimo e ottavo fascicolo).[77]

Un'ulteriore caratteristica che dimostra quanto meno l'indifferenza del collettore per l'uniformità esteriore del manufatto, o per insensibilità estetica o per necessità. Il Vaticano è del resto un codice che conserva una mole impressionante di testi, per cui è più che plausibile supporre un lavoro di trascrizione non proprio breve, del resto confermato dai rilievi materiali. E poiché, per le ragioni già elencate e per altre ragioni, è possibile supporre una stretta vicinanza di V1 al *milieu* culturale rappresentato dai nomi dei rimatori 'contemporanei' che il Vaticano ci trasmette, potrebbe pure trattarsi di un appassionato che trascriveva unicamente per sé o per pochi. Tenendo in conto che per nessuno dei rimatori municipali trascritti la poesia rappresentava l'attività principale di vita – a cui per certo saranno stati dedicati i momenti di *otium* –, non si può neppure escludere che anche la confezione di V avvenisse nei momenti di *otium* ritagliatisi dal suo collettore; ma è una suggestione ovviamente impossibile da dimostrare. Quello che è evidente è che il carattere privato di V ci porta lontano dal rigore compilativo degli *scriptoria* ipotizzati dietro la confezione P ed L.[78] V1, o le mani che agiscono sotto le sue direttive, sta compilando un canzoniere per se stesso, per una fruizione privata, e molto probabilmente esprimendo un gusto personale – di certo indicativo, in ogni caso, di determinate tendenze culturali fiorentine che poi ritroviamo, messe in discussione e superate probabilmente in contemporanea, nella *Vita nova* – che idealmente lo colloca alla pari degli autori antologizzati in coda. Un intenditore, insomma, potenzialmente in grado – ma questo non lo sapremo mai – di comporre anche lui delle rime, e probabilmente vicino agli autori le cui prove poetiche, non sempre eccelse, trascrive nel codice.

Oltre alla scrittura, che da sola forse non fornisce argomenti definitivi circa la dimensione mercantile del codice, altri elementi, di tipo testuale e paratestuale, sono stati valutati dagli studiosi per rafforzare quest'ipotesi. Innanzitutto lo scarso abbellimento della pagina, poiché V non esterna alcuna ornamentazione, l'unica concessione estetica

[77] Ivi: 29.
[78] Oltre agli studi contenuti sui due canzonieri presenti in LEONARDI 2001a IV, si veda, ma alla luce di quelli, anche BOLOGNA 1993²: 78-124.

essendo la distinzione con riempitivi e filettature (ma sempre in bianco e nero) delle maiuscole in stile gotico rilevate a inizio testo e a inizio sonetto: più grandi ed elaborate le prime, corrispondenti a quattro o tre righe e mezzo, più piccole le seconde, che corrispondono a circa due righe e che vengono altresì utilizzate per indicare l'inizio di ogni nuova partizione metrica nelle canzoni.[79]

Per canzoni e sonetti la *mise en page* varia, poiché le prime sono trascritte a mo' di prosa, con una punteggiatura essenziale ad indicare le partizioni versali e l'uso di iniziali minori e di a-capo per indicare le partizioni interne, mentre i secondi sono disposti un distico per riga, e i due versi risultano separati da un punto.[80] Per la forma metrica più breve, inoltre, si distacca l'uso di graffe ad indicare le quartine e le terzine. Di per sé non è la graffa che determina l'eccezionalità della soluzione, poiché anche in L sono presenti graffe – più elegantemente tracciate in rosso, in conformità al diverso sistema ornativo del codice – a segnalare le quartine dei sonetti. Ma lì si tratta di graffe uncinate più simili a quelle che accompagnano la trascrizione, per parte della mano pisana V2, di V 305b Panuccio, *Amore sa il mio voler miso di sovra*, piuttosto che a quelle del Vaticano, le cui graffe rotondeggianti trovano maggior confronto e somiglianza con quelle dei libri contabili dell'epoca, all'interno dei quali racchiudono le singole operazioni finanziarie.[81]

L e V si dimostrano poi solidali nella percezione del metro in concomitanza al capolettera: così come in V, anche in L il capolettera di una canzone, in modulo maggiore (tre righe) è più grande del capolettera di un sonetto, che corrisponde in entrambi, quanto alla misura (un rigo), al capolettera di una stanza di canzone.[82] La gerarchia dei generi è insomma confermata, così come il modo di trasferirlo sulla pagina.[83] La differenza fondamentale è che il Vaticano declina queste competenze *lato sensu* letterarie in una forma che è più tipica dei documenti mercantili (si tratta perciò di una vera e propria migrazione culturale, quanto alla materialità dell'operazione), mentre il Laurenziano, per l'insieme delle sue caratteristiche, e soprattutto per l'apparato decorativo, si allinea ai più comuni prodotti toscani in volgare due-trecenteschi.[84]

---

[79] PETRUCCI 2001: 28-29. Dalle iniziali il vaticano distingue anche le maiuscole, utilizzate nell'Indice e talvolta affioranti anche nel corpo del codice.
[80] Ivi: 29.
[81] PETRUCCI 2001: 29, STEINBERG 2007: 127.
[82] Con l'eccezione nota che in L costituiscono i sei capilettera filigranati azzurri e rossi «in apertura di sei luoghi cruciali della raccolta, a distinguere il testo di avvio di sezioni autonome» (LEONARDI 2001b: 165; si vedano, Ivi, le pp. 164-166 e quindi ZAMPONI 2001: 218-219).
[83] Ciò che parrebbe suggerire che nella percezione estetica dei compilatori il sonetto era visto come una sorta di *cobla esparsa* (cfr., a proposito, ANTONELLI² 1978).
[84] ZAMPONI 2001: 219 n. 18

Tratti semicircolari di diversa ampiezza sono quelli che incorniciano le due informazioni che accompagnano i testi. Per la sezione delle canzoni, fino a V 305 *Amore che lugiamente*, c. 98r – l'ultima trascritta da V1 nella prima parte del codice – si tratta dell'indicazione autoriale e del numero progressivo di componimento (in romani): lo stesso numero si ritrova nell'indice che occupa il primo fascicolo; per quella dei sonetti del nome dell'autore; per le tenzoni del nome degli autori, della specificazione del genere ('tenzone') e del numero indicante i membri costituiscono lo scambio. Anche in questo secondo caso, comunque, le rubriche del tipo 'tenzone ij', 'tenzone iiij' andranno intese più come un ulteriore modo di numerare che come una consapevole operazione di marcatura del genere.[85] Tutte queste caratteristiche, insieme alla trascrizione dei testi in serie tramite numerale e nome, paiono incontrare un riscontro visivo nei libri mastri coevi, dove ogni operazione finanziaria è introdotta dalla data in numerale romano, centrata e divisa da tali tratti semicircolari.

Pur sottolineando che tra le pagine dei documenti notarili coevi si possono riscontrare analoghi elementi paratestuali, Steinberg resta comunque fermamente convinto che il codice si apparenti più a un libro di conti che a un registro notarile,[86] marcando peraltro notevoli differenze, all'interno del bacino di documenti presi in considerazione per il confronto, tra i «major ledgers of the merchant supercompanies», più indipendenti da altri modelli quanto a realizzazione, e «the accounting books of the larger companies, […] less innovative and more dependent on notarial documentary models».[87] Sono solo i primi che permettono un confronto proficuo col codice, la cui estrazione mercantile sarebbe confermata da due ulteriori indizi: l'utilizzo dell'abbreviazione *mō* (§ 2.3.3.4) e l'uso peculiare dello spazio e della pagina bianca, che per Steinberg rimanda a quello dei libro di conti del mercante-banchiere.[88]

In coda deve infine essere segnalato che il profilo sociolinguistico dell'amanuense così come disegnato da Larson, pare escludere che questi avesse o avesse avuto, anche solo negli anni della sua formazione, una qualsivoglia familiarità con il latino. Alcune delle tendenze di V1, tra cui la scrittura in forma piena delle parole, l'assenza di latinismi grafici, la resa di determinati allofoni con forme rare estranee alla pratica libraria, avvicinano il sistema di scrittura a quello dei «testi non letterari, come le lettere private e i libri

[85] BRUNETTI 2000: 250-251.
[86] STEINBERG 2007:127-128.
[87] Ivi: 199 n. 1 (alla cui bibliografia si rimanda).
[88] STEINBERG 2007: 134-137. Diversa è l'opinione di ANTONELLI² 2001: 9-10.

mercantili», tanto da poterne dedurre che «la formazione del copista di V sarà stata basata in primo luogo sulla registrazione dei suoni della lingua parlata e solo marginalmente sulla copiatura di modelli letterari».[89] Questi rilievi indeboliscono notevolmente l'ipotesi che V1 potesse in qualche modo essere legato ad ambienti, come quello notarile, in cui la pratica col latino era quotidiana, ed anzi lo spingono decisamente verso quella parte della popolazione cittadina alfabetizzata che non scriveva per mestiere, in possesso solo di un'educazione che oggi definiremmo di base.[90] Infine, più un mercante che un notaio.

2.3.2. Il fascicolo

Già Santangelo evidenziava come l'unità di base del codice fosse il fascicolo,[91] destinato, fin dalla sua preparazione, «a un autore o ad un gruppo di autori».[92] I singoli quaderni, sulla scorta di un disegno generale già stabilito nelle sue linee principali, vennero quindi compilati, numerati e infine rilegati, probabilmente dopo la stesura dell'indice iniziale, forse dallo stesso V1.

L'indice, che occupa il primo fascicolo, è riempito da V1 per tredici delle sedici facciate del quaderno: a partire da f. 2*r e fino a f. 8*r si susseguono infatti la numerazione romana e il tratto orizzontale di stacco tra questa e gli *incipit*, che V1 riempie fino a V 305, ovvero fino all'ultima canzone da lui esemplata. Antonelli suppone che il numero di righe poi rimaste inutilizzate – complessivamente V1 ha preparato l'indice per accogliere 340 *incipit* – potrebbero essere state pensate per gli *incipit* delle canzoni da riversare poi nei fascicoli XIV e XV.[93] Altre mani, coeve o di poco successive, si avvarranno dell'indice già approntato integrandolo con gli *incipit* dei testi aggiunti man mano.[94]

Mancano all'appello i fasc. XVI e XVII, che, non computati nella più antica numerazione del codice, dovettero cadere precocemente, probabilmente perché rimasti

---

[89] LARSON 2001: 91.
[90] Ivi: 91-92 n. 193, dove si rimarca che ad analoghe conclusioni, seppur per vie differenti, era arrivato anche BOLOGNA 1993² I: 120).
[91] SANTANGELO 1928: 32.
[92] ANTONELLI² 2001: 3.
[93] ANTONELLI² 2001: 4. Un simile utilizzo dello spazio bianco si registra, ad esempio, nella tavola antica del ms. estense D (Modena, Biblioteca Comunale Estense, ms. α.R.4.4), con la differenza che lì le righe bianche della tavola corrispondono effettivamente agli spazî bianchi lasciati nel corpo del codice (si veda LACHIN 1995: 273-274), laddove per il Vaticano tale dinamica non è dimostrabile, poiché gli spazi bianchi iniziano proprio dove V1 finisce di compiere il suo lavoro. Si può in ogni caso supporre che dopo la scrittura di V 305 il compilatore si aspettasse di integrare ulteriormente la sua raccolta con nuovi componimenti, attingibili da altre fonti, cosa che del resto va almeno considerata per quanto riguarda i testi contenuti nel fasc. XIV, che appaiono regolarmente nell'indice.
[94] Mani V2 e V7.

bianchi (per mancanza di materiale o per altre ragioni).[95] Nell'idea originaria questi fascicoli avrebbero potuto: a) essere occupati da altre canzoni; b) essere occupati da sonetti[96] (o sonetti e tenzoni) di Siciliani; c) essere occupati da ballate; d) contenere un eventuale indice dei sonetti. L'una o l'altra di queste ipotesi è stata avanzata ma nessuna sostenuta con convinzione, data l'indimostrabilità di tutte. Nel particolare si può solo specificare che l'ipotesi b), caldeggiata da Panvini avrebbe portato per lo studioso a una certa simmetria strutturale del codice, conforme a quella ravvisabile nella sezione delle canzoni, creando una sorta di partizione – diversa da quella prospettata da Giunta, che d'altra parte rigetta l'idea di Panvini – tra sonetti e tenzoni dei siciliani da un lato (ai quali primi sarebbero spettati i fasc. XVI e XVII, «non colmati per mancanza di materiale»)[97] e sonetti e tenzoni di Guittone e dei toscani dall'altro. Il quadro prospettato da Panvini non sarebbe in ogni caso perfettamente simmetrico, poiché al nucleo distinto – almeno sul piano geografico – degli emiliani e toscani occidentali del fasc. VI non corrisponderebbe in questo modo un luogo specifico nei fascicoli dei sonetti, in quanto Guido Guinizzelli o Bonagiunta Orbicciani, per fare un esempio, si ritrovano con sonetti sciolti in coda e in corpo ai fascicoli 'destinati' ai fiorentini e agli aretini o, nel caso delle tenzoni, frammischiati a questi.

Quanto all'ipotesi d) è per lo meno suggestivo il fatto che «il numero complessivo dei sonetti idealmente collocabili nei fasc. XVI e XVII, intorno ai 700, corrisponderebbe all'incirca a due quaderni di *incipit*».[98] Sebbene i critici più recenti paiono propendere, con tutte le cautele del caso, per l'ipotesi a),[99] va tenuto pur sempre presente che quando V1 finisce il suo lavoro è evidente che il fasc. XIV sia rimasto bianco per metà (così anche il XV) e si dovrebbe perciò credere, se anche i fascicoli XVI e XVII dovevano contenere canzoni, che la sovrastima dell'allestitore sul materiale che poteva avere a disposizione, in fase preliminare, sia stata abbastanza consistente (cioè di circa tre quaderni). La caduta dei fascicoli XVI e XVII per assenza di materiale, infine, può in ogni caso presupporre sia che il mancante fosse di sonetti (b) sia che fosse di canzoni (a) sia, idealmente, che fosse di ballate (c). Poiché la modalità di numerazione progressiva dei componimenti cambia dalla sezione delle canzoni a quella dei sonetti, per questi ultimi manca l'indicazione del

[95] EGIDI ET ALII 1902-1908: XI.
[96] Così EGIDI ET ALII 1902-1908: X.
[97] PANVINI 1953: 24, dove si trova la tabella che illustra la struttura del codice risultante dall'applicazione dell'ipotesi.
[98] ANTONELLI² 2001: 3-4.
[99] GIUNTA 1995: 26, ANTONELLI² 1992: 30.

numerale in romani che avrebbe potuto fornire un indizio in più circa il progetto iniziale sui due fascicoli.

Il numero progressivo dei fascicoli si trova nel recto della prima pagina di ognuno di essi, centrato ed in basso.[100] Assente nei fascicoli XXV e XXVI, viene espresso in ordinali e in scrittura estesa fino al fascicolo XIII, in cardinali e in segni numerici (romani) per tutta la sezione dei sonetti. Difficile stabilire il perché di questa differenza, anche se c'è chi ha ipotizzato che potesse dipendere dalla volontà dell'allestitore di V di evidenziare ulteriormente la bipartizione in sonetti e canzoni.[101]

L'assunzione del fascicolo come unità-base del progetto antologico è una caratteristica che V condivide con alcuni manoscritti provenzali,[102] nei quali – stando almeno ai codici esaminati da Lachin, al cui studio rimanda Antonelli – si realizza una certa coesione tra suddivisione materiale dei fascicoli e generi metrici in essi contenuti.[103] Lachin giustifica tale coesione con «una certa adesione materiale alle caratteristiche delle fonti, o di una qualche tradizione scrittoria, nel senso che si può supporre che raccolte 'di genere' possano aver circolato separatamente».[104] In V la divisione è relativa al genere metrico – ridotta cioè alla separazione tra canzoni e sonetti – per quanto riguarda il disegno generale, mentre è di tipo autoriale per quanto riguarda il disegno dei singoli fascicoli.

Rispetto al primo punto, va specificato che alle canzoni sono assimilati «i discordi e i contrasti»,[105] ma solo nella misura in cui nel genere 'contrasto'non si annettano i sonetti dialogati tra voce maschile e femminile, di cui V conserva un buon numero di esempi,[106] tutti rilegati nella seconda sezione. Indubitabile, quindi, che il criterio di suddivisione sia

[100] È però tagliato a f. 55r, prima pagina del fasc. IX. Le pagine del manoscritto hanno invece una doppia numerazione.
[101] BRUNETTI 2000: 248.
[102] ANTONELLI² 2001: 4 n.4.
[103] In realtà si tratta sempre di codici che contengono canzoni, sirventesi e tenzoni (ma alcuni con inversione delle sezioni destinate agli ultimi due generi: in ogni caso l'eccellenza della canzone non ne risulta minata), mentre per quanto riguarda V non è stata pacificamente accettata l'ipotesi della tripartizione avanzata da Giunta.
[104] LACHIN 1986: 286, dove viene anche sottolineato che la tipologia di *booklet* tradizionalmente ipotizzata dai filologi come modelli autonomi da cui procede la copia, sia in realtà molto angusta. Accanto all'idea di *booklet* come raccolta d'autore, infatti, si dovrebbe prendere in seria considerazione l'esistenza di 'raccolte di genere', 'raccolte d'occasione' o 'raccolte per affinità tra autori'. Una tale prospettiva potrebbe anche aiutare a spiegare perché il disegno storiografico esternato dal canzoniere non sia in alcuni punti così nitido.
[105] ANTONELLI² 2001: 4, dal quale si deduce che il filologo non assimila i sonetti dialogati al genere del contrasto, laddove, mettiamo, Steinberg, nei suoi studi – con una coerenza teorica che poggia anche sulle precisazioni di ARVEDA 1992 – sì.
[106] Buono non in assoluto, ma in quanto misurato con il numero complessivo di sonetti a voce dialogata che ci sono pervenuti.

unicamente il metro,[107] prima che l'eventuale dialogicità dentro a o tra i testi: tutto ciò che è sonetto – raddoppiato, rinterzato, modificato (e dialogato) – viene collocato dal XVIII fasc. in poi.

Rispetto al secondo punto va per lo meno riferita l'ipotesi operativa di Brunetti per cui converrebbe studiare le seriazioni d'autore,[108] soprattutto per quanto attiene i primi fascicoli dei sicliani, al fine di comprendere quali sono stati i criteri di selezione del compilatore di V. Costui avrebbe anche potuto optare per un criterio che tenesse conto non tanto e non solo dell'importanza di un poeta per porlo in lista ad un fascicolo, quanto della consistenza del *corpus* così come gli era arrivato tra le mani. In questo modo si privilegerebbe perciò, nella trafila della trasmissione, l'idea che i primi poeti poterono giungere tra le mani del compilatore come raccolte d'autore, idea che forse si fa ancora più probabile per i rimatori più vicini a V.

L'organizzazione del fascicolo diventa perciò importante sotto due aspetti: interno, per la successione di *corpora* organici monoautoriali di varia lunghezza e componimenti anonimi o che fungono da riempitivo; ed esterno, perché la successione dei fascicoli parrebbe suggerire, almeno per quanto riguarda la sezione delle canzoni, un ordinamento storiografico coscienzioso e limpido da parte del compilatore.

Entrambi questi rilievi ci fanno inoltrare dei meccanismi coscienti di selezione di V1 e perciò, ancora una volta, in quella della sua consapevolezza critica. Restando al di qua di questa consapevolezza, possiamo concentrarci sull'articolazione interna dei fascicoli delle canzoni che, anche per il suo maggior rigore rispetto a quella dei sonetti, è stata molto studiata. In ognuno di questi, e senza eccezione, a grossi blocchi di testi attribuiti fanno seguito sequenze di testi adespoti la cui lunghezza si dimostra variabile – si va dal minimo di un testo (fasc. II, c. 6v, V 26 *Oi lassa innamorata* [*PSS* 25.1]) al massimo di ben quattordici testi adespoti (fasc. IV, cc. 19r-22v) a fascicolo – perché dipende dallo spazio che resta disponibile al compilatore una volta che ha già esemplato i testi attribuiti: «spazi bianchi alla fine di ogni fascicolo»,[109] che ora per noi non sono evidentemente tali. Una pratica del genere non è del resto insolita, poiché in alcuni canzonieri provenzali si verifica che ai testi originari della raccolta siano talvolta accodati materiali occasionali, o pervenuti successivamente al compilatore. O ancora, in maniera più aderente a quello che

[107] Su cui si vedano le osservazioni di ANTONELLI² 2001: 8-9.
[108] BRUNETTI 1999.
[109] ANTONELLI² 2001: 9.

succede nel Vaticano, che dopo la trascrizione delle serie principali degli autori più consistenti, seguano quelle di minori o di anonimi.

Rispetto a queste aggiunte due punti sono ormai incontestati: il primo, che gli autori anonimi fossero veramente tali per il compilatore. Estremamente improbabile che V1 procedesse intenzionalmente a neutralizzare le attribuzioni, che vengono apposte, quando possibile, anche nelle serie adespote, come dimostra il caso di V 97 (fasc. V c. 28v) attribuita a Neri Poponi – unico flutto in un mare di anonimato – o di V 169 (fasc. VIII c. 54r), a 'Folco di Calavra'. Ma è ancora più probante un altro fatto: di alcuni di questi anonimi componimenti è possibile risalire alla paternità grazie alla testimonianza degli altri codici; in molti casi si tratta di autori già presenti nel *corpus* principale, perciò non estranei a V1, che avrebbe potuto attribuirli successivamente, come accade nel fasc. XIV quando, dopo un cambio di fonte, ritornano autori in precedenza antologizzati, con testi attribuiti e non, contravvenendo però nella loro seriazione al disegno dispiegato nei fascicoli precedenti.[110] Inoltre, lo spazio lasciato bianco tra una canzone e l'altra, dove la rubrica sarebbe potuta comparire in un momento successivo, è tale da permettere un eventuale tardivo inserimento, non completamente escludibile.

Il secondo punto è che la trascrizione dei componimenti anonimi non è avvenuta in un tempo successivo a quella degli autori noti. Gli elementi più dirimenti in tal senso, tra quelli elencati da Antonelli, sono la continuità di *ductus* e inchiostro tra canzoni attribuite e canzoni anonime e la distribuzione degli spazi bianchi.[111] Si dovrà perciò credere, a ragione, che la copia procedesse da diversi antecedenti, seppur contemporaneamente, «a seconda dei materiali via via disponibili sul tavolo dell'allestitore».[112]

All'interno del singolo fascicolo, si susseguono blocchi di singoli autori, secondo un criterio che solo a prima vista sarà di rilevanza meramente poetica; ha ragione Brunetti a sottolineare che, almeno per quanto riguarda i quaderni dei Siciliani, il primo posto «è assegnato ad autori il cui *corpus* doveva, avere, al momento della copia, una certa imponenza quantitativa» e che l' «ordine 'ponderato'» riscontrabile nei singoli fascicoli

[110] In quest'appendice gli stessi testi attribuiti non si susseguono secondo un ordine che riprenda, fosse anche in piccola scala, la successione seguita in precedenza; ad esempio la canzone di Neri de' Visdomini V 301, segue quelle di Bonagiunta da Lucca V 293-294: ma il primo è presente nel V, il secondo nel VI fascicolo, quella di 'Monte' V 303 precede V 305 di Guido Delle Colonne, ma i due autori sono naturalmente presenti in ordine invertito nel progetto principale.
[111] ANTONELLI² 2001: 9.
[112] GIUNTA 1995: 26.

«[...] non è necessariamente inversamente proporzionale a criteri di eccellenza o autorialità».[113] Sul ruolo di capostipite attribuito al Notaro, però, c'è poco da obiettare.

Per la sezione dei sonetti, anche in virtù della netta preponderanza di autori più recenti, l'anonimato non si dà con altrettanta frequenza (aumentano, in cambio, le rubriche 'essenziali'), mentre è solo sporadica la tendenza a completare le serie compatte con testi di riempimento, tendenza che all'apparenza si verifica nel solo fasc. XIX, dove l'ultima facciata del fascicolo occupato per intero da testi di Guittone e Frate Guittone, contiene sonetti rispettivamente di Ser Jacopo da Leona, di Messer Guido Guinizzelli, di Ser Monaldo da Sofena,[114] di Ser Mino da Colle. Il gruppo in questione, però è abbastanza coeso al suo interno (e con Guittone), tanto che viene almeno il sospetto, ovviamente da verificare col ricorso alla filologia testuale, che questi testi potessero viaggiare insieme a quelli dell'aretino (potebbe, cioè, non esserci stato riempimento neppure in questo caso).

Fa macchia in questo quadro il problematico fasc. XVIII, che si apre con due tenzoni siciliane (V 326-330 tra l'Abate di Tivoli e Giacomo da Lentini e V 331-332, anonimi, ma di chiara matrice siciliana),[115] prosegue con sonetti sciolti del Notaro (V 333-336, ff. 111v-112r) e con due sonetti anonimi (V 337-338), che peraltro si contrastano quanto alle tesi rispettivamente sostenute sulla natura d'amore.[116]

Per le sette carte successive si alternano sonetti anonimi e sonetti attribuiti. Tra questi, vale la pena segnalare il caso di un manipolo di testi attribuiti a Chiaro Davanzati. Insolita, infatti, è la sua riapparizione in un luogo del codice che non è quello cui il disegno originario lo aveva destinato. In conformità alla sequenza delle canzoni, infatti, anche in quella dei sonetti la serie di Chiaro segue quella di Guittone passando per un quaderno destinato a fiorentini (nella sezione delle canzoni il IX, in quello dei sonetti il XX),[117] così come le sue tenzoni fittizie, nel fasc. XXIII, seguono quelle dell'aretino. Ciò lascia pensare

---

113 BRUNETTI 1999: 78, dove si ricordano le analoghe prassi del canzoniere francese M e del provenzale C (Paris, BNF fr. 884). Analogo concetto esprime ANTONELLI² 1999: 13 («il numero delle canzoni trascritte [*scil.* per autore] sarà insieme causa e conseguenza del rango assegnato al loro titolare»).

114 Presente però nel fasc. IX delle canzoni, quello fiorentino.

115 I rapporti tematici e stilistici tra questa tenzone e quella che la precede nel codice sono strettissimi, tanto da far congetturare al Santangelo l'idea che costituissero una tenzone di cinque sonetti insieme a V 330 (che dà all'Abate di Tivoli), V 332, V 337 (da dare a Giacomo) e V 340 di Ugo di Massa. L'ipotesi, con le sue implicazioni anche per la comprensione complessiva della morfologia di V, è stata ovviamente accantonata in favore di una maggiore adesione alla testimonianza del codice unico. Una discussione complessiva sui due testi [*PSS* 25.27 e 25.28] si può agilmente leggere in *PSS* II: 1009-1012.

116 In *Dal cor si move* (V 337) si conclude che «amor è cosa con gran dubitanza», mentre nel successivo si rimarca l'insensatezza del timore di perdere l'altro quando si è innamorati: «Che fino amore non tiene sospecione / e non poria cangiar la sua 'ntendanza / chi sente forza d'amoroso sprone».

117 A fare eccezione qui è proprio la sequenza montiana. Se nella sezione delle canzoni Monte Andrea segue Chiaro e se la sua tenzone fittizia appare nel fasc. XXIII dopo quella degli altri due poeti, i sonetti sciolti risultano distribuiti tra la fine del fasc. XX e la fine del fasc. XXI.

che la trascrizione dei suoi sonetti nel fasc. XVIII sia avvenuta in un momento diverso rispetto al resto, forse successivamente. Si tratterebbe dello stesso fenomeno sicuramente verificabile per le canzoni contenute nel fasc. XIV. Del resto, proprio nel fasc. XVIII ritornano sonetti di Chiaro già esemplati altrove,[118] nella fattispecie V 351 *L'amore ha la natura* (poi V 595, fasc. XXI)[119] e il gruppo V 580-584, che come parte di una tenzone fittizia più ampia si ritrova nel fasc. XXIII (dove appare coi nn. 753-757). Anche V 404 viene trascritto due volte, in entrambi i casi anonimo: oltre alla penultima posizione nel fasc. XVIII, è inserito in una tenzone di quattro sonetti di cui due vengono attribuiti, ma da mano seriore, a Chiaro Davanzati, che si trova nel fasc. XXIII (V 679-682).[120] Infine, il sonetto *Lo pensamento fa salire amore* compare sia come responsivo in una tenzone con Monte (V 641, fasc. XXII) sia come facente parte di una tenzone tra Chiaro e Ser Cione (V 774-777, il sonetto è V 776):[121] la causa di questa duplice trascrizione è sicuramente, in primo luogo, quella materiale di cui si sta discutendo, ma il fenomeno della trasmissione isolata di un sonetto di corrispondenza è tutt'altro che peregrina e afferisce alla dinamica di tradizione cui sono sottoposti questo tipo di testi. In linea di principio, inoltre, non si può escludere a priori l'ipotesi che uno stesso testo – con o senza leggere modifiche –

[118] A rigore il fenomeno coinvolge Chiaro in almeno un altro caso (e il metro è questa volta la tenzone) molto meno sospetto da un punto di vista codicologico, che è quello di *Oi lasso, lo mio partire*, trascritto, con pochissime varianti, tanto nel fasc. X (V 212, c. 67r *Oi lasso lo mio partire*) quanto nell'XI (V 238 *Lasso lo mio partire*). Il fenomeno della registrazione isolata per testi di corrispondenza non riguarda solo Chiaro. Giunta sottolinea come V 384 *Una ragione, la quale non saccio*, in V anonimo e sciolto, si palesi invece «come primo atto della tenzone tra Gonella degli Antelminelli (proponente), Bonagiunta e Bonodico» in P (GIUNTA 1995: 30 n. 16).

[119] La soluzione di MENICHETTI 1965, mantenuta per tutti i casi in cui un testo di Chiaro Davanzati ha doppia attribuzione dentro V (tranne uno, per cui vedi *infra*), è di editarlo ponendo in fascia le varianti delle due testimonianze.

[120] La tenzone è registrata come dubbia in MENICHETTI 1965: 381-385 e poi riedita, tra le dubbie di Bonagiunta, in MENICHETTI 2012: 323-336. L'editore opta per tale soluzione perché V 382 *Di penne di paone* si ritrova in V², solo, accompagnato dalla rubrica 'Questo ma(n)do maest(r)o francesco a Ser bonagiuntadallucha'; ferma restando la valenza della tenzone così come stabilita da V (ovvero di tenzone di quattro membri), se si desse credito a questa seconda rubrica, ne deriverebbe che i sonn. 1 e 3 della corrispondenza andrebbero attribuiti al lucchese e non al fiorentino. Menichetti considera in ogni caso prudente stendere l'anonimato sull'intero scambio e lo stesso pensa LUBELLO 1999: 225-226, che discute le soluzioni adottate da *PFD* in vista della curatela dei testi di Maestro Francesco per i *PSS*. Qui il sonetto doppiamente attestato nel vaticano (*Chi giudica lo pome ne lo fiore*, cioè) viene edito da solo secondo la lezione di V 404, con una fascia d'apparato che segnala le varianti – minime peraltro – di V 679 (*PSS* III 961-963 [*PSS* 49.63]), così come vi confluisce *Conosco il frutto e'l fiore de l'amore* (*PSS* III 972-973 [*PSS* 49.73]).

[121] Va da sé che l'ipotesi del riuso di uno stesso testo in due diverse corrispondenze (tra l'altro nel secondo caso con molte varianti) viene escluso da Menichetti, che decide di pubblicare *Lo pensamento fa salire amore* solo nella corrispondenza con Monte, ma proponendo entrambe le varianti dell'ultima terzina considerate, nella loro irriducibilità, varianti redazionali. Il fenomeno è analogo a quanto si verifica per i sonetti di Monte Andrea *A la'mprimera donna* (V 619) e *A la mprimeramente ch'io guardai* (V 869) che implicano un rimpensamento complessivo sulle varianti autoriali e, forse, anche sulla possibilità che uno stesso testo, anche minimamente variato, potesse essere utilizzato in due diverse corrispondenze.

venisse dagli stessi autori adoperato in diversi contesti, come per l'appunto in due tenzoni separate.

Il resto dei fascicoli segue grossomodo lo stesso disegno già evidente nella sequenza delle canzoni: si è già detto del fasc. XIX, che corrisponde ai fasc. VII e VIII; il fasc. XX, dove si incontrano i fiorentini, corrisponde al fasc. IX della sezione dei sonetti, sebbene l'unico autore presente in entrambi i luoghi sia Maestro Francesco: nessun altro dei fiorentini autori di canzoni appare con sonetti sciolti nel fasc. XX e viceversa. A questo punto però emerge un primo problema: contrariamente a quanto avveniva nella sezione delle canzoni, infatti, il *corpus* dei sonetti di Monte si trova smembrato: una prima serie (V 527-544, ff. 131r-132v) chiude il fasc. XIX cui si è appena accennato, una seconda (V 606-622, ff. 139r-140v) chiude invece il fascicolo XXI, che inizia con una sequenza di sonetti sciolti di Chiaro e, prima di arrivare ai testi di Monte, riporta tre sonetti del non altrimenti noto Giano (V 603-605, ff. 138v). Nei fasc. XX e XXI, non paiono perciò esserci testi che si possano considerare di riempimento, a meno che tale riempimento non sia costitituito dai sonetti di Monte (e c'è da dire che è a f. 139r il cambio di inchiostro e l'andamento generale del *ductus* cambiano sensibilmente). Col fasc. XXII si apre la serie dedicata alle tenzoni, poi seguita da fascicoli in cui al genere dialogato si accostano sonetti sciolti. Sulla sistemazione delle serie montiane e di ciò che è racchiuso negli ultimi tre fascicoli si ritornerà più avanti, per via del loro rilievo nella formazione dell'ipotesi della tripartizione del codice. Basti per ora anticipare che fino al fasc. XXV il numero degli anonimi rimane pressoché irrisorio e che non si danno testi palesemente di riempimento in questa zona del codice.

2.3.3. Difficili razionalizzazioni: le rubriche

Le rubriche di V presentano problemi di razionalizzazione complessiva. Innanzitutto, non è possibile stabilire con certezza se queste siano state apposte dal compilatore con un certo grado di libertà, come lascerebbe supporre per lo meno il tipo di rubricatura allegata alle tenzoni, uniformate tutte ad un medesimo criterio, o se si tratta di una copiatura pedissequa da un modello antecedente (o più modelli), fermo restando che lo spettro d'azione del compilatore possa essere stato dinamico entro questi due estremi.

Fino a questo momento un'analisi complessiva del fenomeno rubriche si può dire che non sia stata avanzata. Roberto Antonelli vi ha accennato di passaggio per spiegare altri aspetti del codice, relazionati in particolare al disegno storiografico che vi è espresso;

Giunta ha affrontato la questione, ma soffermandosi soprattutto sulla seconda sezione del manoscritto; Buzzetti Gallarati ha riassunto il problema delle rubriche dei fascicoli XXIV e XXV perché connesso alle questioni ecdotiche relative al poeta oggetto della sua edizione, Rustico Filippi.[122] Prima di loro, altri critici e filologi lo hanno diversamente trattato, perché quello delle rubriche è, di fatto, un sistema che presenta dei punti di crisi dentro il codice, e ci dice molto sulla sua morfologia e sulla sua tradizione.

Ma perché varrebbe la pena soffermarsi su una sorta di residuo disordinato del paratesto vaticano come sono le rubriche? A tutta prima si direbbe un lavoro faticoso ed inutile, se non fosse che proprio questo residuo potrebbe dirci cose interessanti sulla stessa attività del compilatore, a cui tanta responsabilità storiografica viene spesso attribuita. Del resto, come abbiamo visto, per quanto inaffidabile e spesso insufficiente l'informazione paratestuale fornita dalle rubriche è il primo indizio che ci viene dato su un qualsiasi rimatore (§ 1.1), che lo stesso studio sociologico di un canzoniere deve assumere come base preliminare per la ricostruzione.[123] In quest'ottica diventa più che plausibile anche interrogarsi sull'orizzonte d'attesa del pubblico, che in fondo vede specificarsi sotto gli occhi, a partire dalle rubriche, la diversa collocazione sociale degli autori, soprattutto siciliani.[124] Il legame tra potere politico, profilo sociale dei rimatori e poesia è notoriamente strettissimo, perché la lirica duecentesca è per sua natura, in senso ampio, sociale. E per quanto i modelli provenzali possano stare dietro alle forme della rubricatura dei nostri codici antichi, a quelle delle citazioni di altri autori[125] o, infine, all'autodichiarazione sfragistica dei congedi,[126] l'elemento paratestuale e testuale è indicativo tanto dell'autorappresentazione dei poeti quanto del loro modo di essere percepiti dai primi lettori.[127]

---

[122] Mi riferisco in particolare all'edizione di Rustico di BUZZETTI GALLARATI 2005.

[123] Lo studio sociologico più pertinente per i poeti che ci riguardano è ancora quello di ANTONELLI²-BIANCHINI 1983.

[124] Emblematico il caso di Federico II, per il quale le rubriche variano, dentro V, tra il "Re Federigo" di V 48 (*Dolze meo drudo, e vaténe*) e "I[n]peradore Federigo" di V 51 (per le questioni d'attribuzione legate a quest'oscillazione basti rimandare ai cappelli introduttivi di Rapisarda nella sezione dedicata all'Imperatore in *PSs* II [14]: 437-494).

[125] Si pensi, ad esempio, al modo in cui Dante cita i poeti nel *De Vulgari Eloquentia*.

[126] Su cui vedi almeno BIANCHINI 1995.

[127] Tiene conto di ragioni storiche e di ragioni poetiche il recente intervento che la professoressa Franziska Meier, della Universität Göttingen, ha tenuto al congresso romano sulla poesia duecentesca recentemente svoltosi (*La poesia in Italia prima di Dante*, Università degli Studi di Roma Tre, Dipartimento di Studi Umanistici, 10-12 giugno 2015). L'intervento si è incentrato sulla relazione fra poesia e giurisprudenza nel Duecento, per il quale la studiosa, basando le sue osservazioni essenzialmente sul rapporto tra testo e paratesto nei canzonieri antichi, arriva a chiedersi se è da attribuire ai Siciliani in prima persona l'incentivazione del proprio profilo professionale nella tradizione o se non furono piuttosto i Comuni emiliani e toscani, in cui la figura del giurista-poeta assume a sua volta tratti di prestigio, a interessarsi che passassero così nella conoscenza comune, e quindi nei manoscritti (ringrazio la professoressa Meier di

2.3.3.1. Riduzione di rubrica e rubrica documentaria

Si è creduto che spingesse verso il polo dei documenti mercantili «certo frasario formulare delle rubriche […]»,[128] nella fattispecie le attribuzioni in stile "Rustico medesimo", "Guittone medesimo", ecc.., che trasporta «nel libro di liriche modi di registrazione dedotti dalla prassi: il nome del creditore o del debitore seguito dalla specificazione "medesimo" al posto del patronimico».[129] Quindi, allo stesso modo che per i soggetti coinvolti nelle operazioni finanziarie, anche dei poeti viene riportato il nome per intero solo in testa ai fascicoli o in testa alle serie, per poi gradualmente ridurre le indicazioni.

Ma si dica da subito che non si può non concordare con Antonelli quando afferma che rubriche di questo genere «possono rimandare certamente a formule identiche di libri di conti mercantili ma hanno riscontri precisi nei libri canzonieri volgari»,[130] come l'*idem* «del canzoniere estense D»,[131] o dell'italiano E (El Escorial, Real Biblioteca de San Lorenzo, e III. 23), che di quel *medesimo* sono sinonimi (come sinonimo ne è '*il sovrascritto*' di L).[132]

L'appunto diventa ancora più pertinente se ci spostiamo in un punto del codice che non è mai stato messo opportunamente in relazione con il resto, forse proprio per la sua marginalità. Si tratta del manipolo di rime di Ciuccio, aggiunto da una mano successiva – V5 nella perizia di Petrucci – alla fine del XIV fascicolo, e sfociante di poco nel fasc. XV.[133] Il gruppo fornisce un caso interessantissimo di rubricatura, perché non solo alterna diverse forme nello spazio di pochi testi, ma anzi, presenta l'unico caso di abbreviazione in rubrica attraverso la sola iniziale dell'intero canzoniere e, insieme alla rubrica di Monte, l'unico caso in assoluto di rubrica totalmente abbreviata:

V 313 'Ciucio'
V 313a 'C[*iucio*]. Gobola'

avermi reso disponibile tempestivamente la versione scritta della relazione). Motivi filologici e di evoluzione storica dovrebbero indurre a un'esclusione della seconda ipotesi, ma il fatto che possa essere posta ragionevolmente e in questi termini, dimostra il peso che la ricezione immediata, e le forme in cui poté esternarsi, ha per la ricostruzione storiografica.

[128] GIUNTA 1995: 25. Va precisato che, per quanto l'autore lo allinei semplicemente come uno dei possibili esempi, la rubrica 'Monte medesimo' non si dà mai nel codice, fatto tutt'altro privo di rilevanza.

[129] Ibidem.

[130] *PSS* I: LXXV.

[131] ANTONELLI² 2001: 13 n.35.

[132] Rubriche del tipo 'Cino medesimo', 'Dante medesimo' ecc... si ritrovano poi in certi canzonieri manoscritti cinque e seicenteschi, cui giungono per vie che non sono palesemente quelle documentarie.

[133] Di questo gruppo di poesie diede l'edizione Elsheikh, che riassunse anche la questione dell'interpretazione delle rubriche in relazione alle ipotesi di identificazione del poeta (ELSHEIKH 1980, in part. pp. 11-12).

V 313b 'C[*iucio*]'
V 314 'Czucio'
V 315 'C[*iucio*] medesimo'

Ora, secondo Petrucci la mano del copista e quello del poeta potrebbero coincidere,[134] ciò che permetterebbe un confronto col caso montiano, in relazione alla questione della presunta familiarità tra autori citati con abbreviazione e compilatori (§ 2. 3.3.4). Ma il confronto non è in realtà perfetto, perché Monte è l'unico autore del Vaticano per il quale non si dà mai una rubrica estesa, in favore di un'immediata riconoscibilità tramite abbreviazione. Nel caso di Ciuccio, invece, è pur sempre rispettato il *pattern* della rubrica lunga ad inizio serie + rubrica abbreviata per i testi che seguono. Le diverse forme di rubrica, incluso il fenomeno della sola iniziale, saranno piuttosto da imputare alle abitudini grafiche di V5 (vedi *infra*); mentre di quel 'C. medesimo' che accompagna V 315 non possiamo dire se in qualche modo è stato influenzato, per analogia, da alcune rubriche di V1. Fatto sta che la matrice documentaria-mercantile della rubrica isolata da Giunta non si può affermare con risolutezza e va probabilmente collocata in un ambito di modalità scrittoria più diffusa.

La tendenza alla riduzione delle informazioni in rubrica è invece una costante del codice, che si manifesta a partire dal fascicolo VII, dedicato a Guittone d'Arezzo. In questi casi solo alcune volte viene adottata la rubrica 'documentaria', di cui s'è detto sopra. Se nel fasc. VII la rubrica che accompagna il testo incipitario è più lunga, V 132 'Guitone del Viva d'Arezo' (c. 39r),[135] questa viene seguita da una versione più ridotta, reiterata senza soluzione di continuità: V 133-149 'Guittone d'Arezo' (cc. 39r-46r).[136] Prima di questo momento la tendenza a porre una rubrica più lunga ad inizio fascicolo o in cima ad una serie monoautoriale non si verifica mai, anche se non mancano serie abbastanza cospicue di unica attribuzione, quale quella del 'Notaro Giacomo' (V 1-9 cc. 1r-3r), di 'Messer Rinaldo d'Aquino' (V 27-34, cc. 7r-9r), di 'Giacomino Pugliese' (V 55-62, cc. 16-r-18r) e di 'Mazeo di Rico di Messina' (V 78-83, cc. 23r-24v), che iniziano rispettivamente il II, il III, il IV ed il V fascicolo. A voler allargare lo sguardo a serie che non si trovano in posizione incipitaria si potrebbero del resto ricordare le canzoni di 'Messer Jacopo Mostacci' (V 42-47, cc. 11v-13r) e di 'Ser Bonagiunta da lLuca' (V 119-126, cc. 35r-37r),

134 PETRUCCI 2001: 33. Sulla base dell'analisi linguistica, LARSON 2001: 98-101 assegna invece il trascrittore all'area di Città di Castello.
135 Le rubriche andranno intese secondo la trascrizione della tavola in LEONARDI 2001a I: LXIX-LXXVII.
136 L'oscillazione della forma 'Guittone' e 'Guitone', ora con l'occlusiva dentale doppia, ora con la scempia si mantiene per tutto il codice (sul comportamento di V a proposito vedi LARSON 2001: 72-73).

rispettivamente a metà del III e in coda ai testi attribuiti del VI fascicolo, quest'ultimo dedicato ai poeti emiliani e di Pisa, Siena, Lucca. Per Antonelli tale tendenza alla semplificazione andrebbe spiegata nei termini della prossimità tra gli antologizzati e l'antologizzatore: quest'ultimo «è come se sentisse meno necessaria, per autori più vicini, la ripetizione completa della rubrica (e cfr., più oltre, il caso di Monte), distinguendo così oggettivamente una linea sostanzialmente aulica da quella guittoniana e municipale (o, semplicemente, più 'attuale'; sarebbe infatti eccessivo vedervi la traccia di un possibile cambio di fonte)».[137] Lo studioso non dice di più, anche se pare lecito dedurre che una simile asserzione implichi la responsabilità del copista quanto alle scelte da attuare nella rubricatura, poiché la percezione di tale vicinanza è per sua stessa natura di tipo soggettivo. Non solo: poiché le rubriche più lunghe si trovano sempre a inizio fascicolo, la loro topografia dimostrerebbe una volta di più la centralità che l'unità fascicolare ha per il compilatore del codice. Antonelli si oppone perciò risolutamente a un eventuale rapporto di dipendenza tra le rubriche e i fattori della tradizione. Ma, per quanto si possa convenire sulla pericolosità di affidare alle fonti – che nel caso del Vaticano dovranno supporsi come minimo polimorfiche – la responsabilità dei punti critici di un codice, ostici quanto alla fenomenologia,[138] si dovrà pur tener presente che gli autori dei fascicoli 'siciliani' sono lontani dal compilatore in ogni senso, tra cui anche quello della tradizione.

È un dato di fatto, comunque, che fino al fasc. VI non si dà riduzione in rubrica. Del resto né l'aspetto quantitativo di una serie monautoriale (ovvero relativo al numero di testi annoverati nelle serie), né la sua posizione dentro il fascicolo è determinante perché si verifichi il fenomeno. A questo proposito basterebbe dare un'occhiata al fascicolo IX. Qui, escludendo i poeti presenti con una sola canzone, si segnala che ha rubrica sempre 'piena' la serie di testi di Terino da Castelfiorentino (V189-191 'Terino da Castello Fiorentino': così anche nel fasc. XXII), mentre presenta una riduzione insolita la serie di Carnino Ghiberti, poiché la rubrica lunga inaugura sì il fascicolo (insieme alla sua serie), ma viene reiterata per i successivi due componimenti, e poi semplificata solo alla fine (V 171-173 'Charnino Ghiberti di Firenze'; V 174 'Charnino Ghiberti'). In altri casi si tende ugualmente alla semplificazione, anche in corpo di fascicolo: si vedano Pietro Morovelli (V 175 'Petri Morovelli di Firenze', V 176 'Petri Morovelli'), Bondie Dietaiuti (V 182 'Bondie Dietaiuti di Firenze', V 183-185 'Bondie Dietaiuti'), Pacino Angiulieri (V 186

[137] ANTONELLI[2] 2001: 4 n.3.
[138] Mette in guardia dall'affidarsi all'ipotesi del cambio di fonti – o, per la studiosa, antecedenti – quando si verificano cesure materiali nel codice, ad esempio, BRUNETTI 2000: 252.

'Pacino di sSer Filippo di Firenze', V 187 'Pacino di sSer Filippo'), Finfo del Buono (V 192 'Finfo del Buono Guido Neri di Firenze', V 193 'Finfo del Buono Guido Nero').

Per le nostre osservazioni prendiamo come punto d'avvio, semplicemente di comodo, proprio il tipo di rubrica isolata da Giunta. Si tenga innanzitutto presente che questa non ricorre con casualità, ma neppure con estremo rigore. Oltre a manifestarsi solo a partire da un certo punto del codice la rubrica documentaria viene applicata unicamente in certi casi, che sono apparentemente accomunati da un solo fattore: riguardano sempre e solo gli stessi autori, indipendentemente dal punto del codice in cui i loro testi sono registrati (ovviamente dopo il fasc. VII).

Questo lo stato di cose, a partire proprio da Guittone. La rubrica del tipo 'X medesimo' risulta assente nel fascicolo VII, nonostante qui si attui lo schema della riduzione dopo la prima rubrica. Il fascicolo VIII ci propone invece questa sequenza:

V 150 'Guitone del Viva d'Arezo' c. 47r
V 151-152 'Guitone d'Arezo' c. 47 v
V 153-159 'Guitone medesimo' cc. 48r-50r
V 161 'Frate Guitone del Viva d'Arezo' c. 50v
V 162 'Frate Guitone medesimo', c. 51r
V 163 'Frate Guitone d'Arezo', c. 51v
V 164-165 'Frate Guitone medesimo', c. 52v.

E questa il fasc. XIX dei sonetti:

V 406 'Guittone del Viva d'Arezo' c. 119r
V 407 'Guitone medesimo' c. 119r
V 408 'Guittone medesimo' c. 119r
V 409 'Guittone d'Arezo' c 119r
V 410-470' 'Guittone medesimo' cc. 119r-125r
V 471 'Frate Guittone del Viva d'Arezzo' c. 125v
V 472-480 'Frate Guittone' cc. 125v-126v.

Una simile panoramica è poi offerta dai tre fascicoli dedicati alle canzoni di Chiaro Davanzati (X, XI, XII), a partire dal primo, che ne registra i componimenti dopo la trascrizione di due liriche attribuite a 'Frate Ubertino' (V 198-199, cc. 63r), di cui almeno la seconda, V 199, dialoga con la V 200 di Chiaro:[139]

fasc. X
V 200-V 201 'Chiaro Davanzati di Firenze' c. 63v
V 202-V 223 'Chiaro medesimo' cc. 64r-70v

fasc. XI
V 224 'Chiaro Davanzati' c. 71r

[139] Le rubriche, però, non esplicitano questa relazione, che per la più cauta ricostruzione di *PD* I: 402ss si stabilisce solo tra V 199 e V 200, dove legami metrici e contenutistici, paiono supplire alle carenze della rubricatura. Diversamente si comporta MENICHETTI 1965: 3-15, che inserisce in un dialogo a quattro battute sia V 198 di Ubertino che V 201 del Davanzati, proponendo questa sequenza (del resto già affacciata nel cappello continano): V 199 (FrUbert)-V 200 (ChiaroDav)-V 198 (FrUbert)-V 201 (ChiaroDav).

V 225-227 'Chiaro medesimo' cc. 71r-72r
V 228 'Chiaro Davanzati' c. 72v
V 229-231 'Chiaro medesimo' cc. 72v-73r
V 232 'Chiaro Davanzati' c. 73v
V 233-249 'Chiaro medesimo' cc. 74r-78v

fasc. XII
V 250 'Chiaro Davanzati' c. 79r
V 251-260 'Chiaro medesimo' cc. 79r-82v.

In aggiunta, nel fascicolo XXI, dedicato ai sonetti del fiorentino, abbiamo:

V 545 'Chiaro Davanzati' c. 133r
V 546-603 'Chiaro medesimo' cc. 133r-138v.

Le rubriche 'X medesimo' si ritrovano poi nel fasc. XXIII, a segnalare le tenzoni fittizie di entrambi gli autori, le tre di Guittone e le cinque di Chiaro. Si tratta, come si vede agilmente, di serie molto lunghe, che occupano in quattro casi su otto interi quaderni e nei rimanenti quattro buona parte di essi (per quanto riguarda il fasc. XXIII si rimanda alla tavola citata *supra*, segnalando semplicemente che solo le ultime due carte e mezzo – cc. 154v-156v – vengono destinate ad altri che non siano Chiaro e Guittone).[140] Autore di una tenzone fittizia, di cui peraltro V non pare registrare tutti i momenti (si veda, *infra*, § 2.3.2.2) è poi Ubertino del Bianco d'Arezzo, che, collocato nel XXIV fasc., gode anch'egli di tale rubricatura:

V 803 Messer Ubertino Giovanni del Bianco d'Arezzo c. 159r
V 804 Messer Ubertino medesimo c. 159r
V805 Messer Ubertino medesimo c. 159r
V 806 Messer Ubertino medesimo c. 159v
V 807 Messer Ubertino medesimo c. 159v
V 808 Messer Ubertino c. 159v
V 809 Messer Ubertino c. 159v
V 810 Messer Ubertino c. 159v.

Ci si potrebbe chiedere se il compilatore prediliga questo schema solo nei casi di tenzone fittizia, ma si dà a proposito almeno un'eccezione, quando la rubrica 'X medesimo', senza un'apparente ragione, appare e scompare in caso di tenzone reale:

V 646 'Ischiatta di messer Albizo. tenzonexxxiiij' c. 143r
V 647 'Mon[*te*]' c. 143r
V 648 'Schiatta di messer Albizo' c. 143v
V 649 'Mon[*te*]' c. 143v
V 650 'Mon[*te*]' c. 143v
V 651 'Schiatta medesimo' c. 143v
V 652 'Mon[*te*]' c. 143v
V 653 'Mon[*te*]' 144r
V 654 'Schiatta medesimo' c. 144r

[140] LEONARDI 2001a I: LXXIV-LXXV.

V 655 'Schiatta medesimo' c. 144r
V 656 'Mon[*te*]' c. 144r
V 657 'Mon[*te*]' c. 144r
V 658 'Mon[*te*]' c. 144v
V 659 'Schiatta di messer Albizo' c. 144v
V 660 'Mon[*te*]' c. 144v
V 661 'Ischiata' c. 144v
V 662 'Mon[*te*]' c. 144v
V 663 'Schiatta di messer Albizo' c. 145r
V 664 'Mon[*te*]' c. 145r
V 665 'Schiatta di messer Albizo' c. 145r
V 666 'Mon[*te*]' c. 145r
V 667 'Mon[*te*]' c. 145r
V 668 'Mon[*te*]' c. 145v
V 669 'Mon[*te*]' c. 145v

E qui si segnala di passaggio che, di fronte a un Monte ostinatamente tirato in ballo con l'abbreviazione sua tipica, per i sonetti di Schiatta le rubriche variano senza una spiegazione apparente (siamo nel fasc. XXII).

L'altra serie in cui la rubrica 'X medesimo' si applica sistematicamente è poi quella di Rustico Filippi, che si trova in uno dei nodi più problematici, a livello morfologico, dell'intero canzoniere, perché alla compattezza dell'attribuzione 'Rustico medesimo' non corrisponde una trascrizione continua:

fasc. XXIV
V 813 'Rustico Filippi' c 160r
V 814-849 'Rustico medesimo' cc. 160r-163v

fasc. XXV
V 851-860 'Rustico medesimo' c. 164 r-v
V 919-928 Rustico medesimo' c. 171r-v

Le rubriche attributive che accompagnano i testi di Rustico provocano più di qualche perplessità, al di là della ragione meccanica che è potuta intervenire nell'interruzione della trascrizione di una serie che gli studiosi tendono a considerare unica. La stessa tenzone fittizia che vi compare all'interno non viene segnalata come tale da V, in genere scrupolosissimo quando si tratta di tenzoni.[141]

Costituendo un sottocaso della normale riduzione in rubrica, anche per la presenza della rubrica 'X medesimo' la lunghezza o meno della serie autoriale non è determinante. La sua presenza in sequenze ristrette è dimostrabile in altri luoghi della raccolta:

fasc. XIX
V 481 'sSer Iacopo da Leona' c. 126v
V 482 'sSer Iacopo medesimo' c. 126v

[141] Sui problemi di XXV si vedano i più recenti GIUNTA 1995: 34-41 e BUZZETTI-GALLARATI 2005: 58-63.

fasc. XX
V 510 'La Compiuta Donzella' c. 129v
V 511 'La Compiuta medesima' c. 129v

fasc. XXV
V 914-915 'sSer Iacopo da Leona' c. 170v
V 916-918 'sSer Iacopo medesimo' c. 170v

Infine, cosa che non sarà priva di importanza, perfino nel fascicolo XVIII, che è il più problematico da interpretare anche per via del fatto che vi confluiscono con alta probabilità testi provenienti da un diverso antecedente, che metà di questi non sono attribuiti e dove le attribuzioni, quando presenti, appaiono a saltelli da c. 112r in poi, l'unica rubrica del tipo 'X medesimo' è sempre e solo relativa a gruppi di sonetti dati a Chiaro Davanzati, peraltro non contigui:

Primo raggruppamento:
V 350-351, 'Chiaro Davanzati' cc.113r-113v
V 352 'Chiaro medesimo' c. 113v
V 353-357, 'Chiaro' cc. 113v-114r

Secondo raggruppamento, tutto a c. 116r:
V 378 'Chiaro Davanzati'
V 379-380 'Chiaro medesimo'.

Cosa dedurre da questo comportamento è difficile dire. Da un lato si direbbe che V1 agisca in maniera casuale, applicando di volta in volta il tipo di rubrica che più ritiene idonea, con graduali riduzioni o con repentine riduzioni, a seconda del gusto. Ma il fatto che queste rubriche compaiano sempre nella serie di alcuni autori, indipendentemente dalla loro collcazione nel codice farebbe sì che la responsabilità delle rubriche ricada direttamente sul copista o sugli eventuali antecedenti? Rispondere è oneroso, ma intanto si è acquisito quest'altro dato all'inchiesta su V.

2.3.3.2. 'Errori' in rubrica

L'argomento degli errori in rubrica – così li aveva definiti Santangelo – è trattato da Giunta nel suo studio, già più volte citato, sulla morfologia del Vaticano.

Il primo errore ad essere affrontato riguarda la rubrica che accompagna la tenzone tra Schiatta e Monte registrata alla fine del fasc. XXIII, ai nn. 778-780, riconosciuta come 'tenzone v', nonostante le unità metriche che occupano il f. 156v siano tre: il problema sarebbe perciò costituito da un conteggio errato, se non fosse che già a suo tempo Massèra l'aveva risolto: i primi due sonetti, infatti, in quanto doppi vengono doppiamente

computati dall'allestitore, e ciò basta a giustificare la rubrica e a declassare l'errore.[142] Il loro essere dialogati, invece, non è determinante in alcun modo per il conteggio,[143] poiché il criterio di classificazione di V è di tipo metrico e non contenutistico, né dipende, eventualmente, dal *modo* dialogico esternato nei testi.[144] E neppure, tale interna dialogicità è causa dell'applicazione all'insieme del termine 'tenzone', che sarà piuttosto dipendente dalla relazione individuata *tra* i sonetti (e non *dentro* i sonetti). Fa credere che sia così il comportamento generale che V dimostra di avere verso i sonetti dialogati *tout court*. Infatti, se nel caso di tenzoni fittizie di sonetti, come quelle del fasc. XXIII, di norma viene apposta la stessa rubrica delle tenzoni reali, con le quali avviene una sorta di conguaglio, allo stesso modo la rubrica dei sonetti dialogati non si differenzia in alcunché da quella di un qualsiasi altro sonetto sciolto, come dimostrano alcuni esempi presi da diversi punti del codice: *"Amor m'auzide" "Perché?" "Perch'io amo"* di 'sSer Iacopo da Leona' (V 481, c. 126v, fasc. XIX), *"Madonna, che 'n voi lo meo core soggiorna"* di 'sSer Iacopo medesimo' (V 916, c. 170v, fasc. XXV), "*Donna merzé" "Perché merze mi cheri"* di 'sSer Monaldo da Sofena' (V 901, c. 169r, fasc. XXV), o, infine, il sonetto raddoppiato *Gravosamente fece gran follore* di 'Maestro Francesco' [*PSS* 42.7] (V 501, c. 128v, fasc. XX).[145] Un ulteriore elemento indiziario in tal senso, più significativo, si ricava dalla relazione che si instaura tra V 778 e V 779 quanto alle rime e alle riprese stilematiche, poiché al di là della palese continuità narrativa (ma, diremmo meglio, di contenuto), in V 779 non solo ritornano schema metrico e rime del sonetto precedente, ma interi sintagmi, in clausola e non. Come se non bastasse, poi, spesso le dichiarazioni dell'uno si riflettono nell'altro come in uno specchio.[146]

---

[142] L'osservazione è articolata in MASSERA 1940: 325-326, ma già accennata in D'ANCONA-COMPARETTI 1875-88 V: 77; passa in PANVINI 1954: 15 n. 15 (che parla ancora di «errore») e si ritrova in GIUNTA 1995: 33, che non cita i precedenti.

[143] Come invece crede GIUNTA 1995: 33.

[144] La definizione della tenzone come modo retorico (dal momento che non è né genere metrico né genere tematico) è in GIUNTA 2002b: 123; «*modo* del linguaggio» in GIUNTA 2002a: 95.
L'unico caso ambiguo è rappresentato dalla canzone di Mazzeo di Ricco, *Lo core innamorato* [*PSS* 19.2], che è un contrasto accompagnato in V dalla rubrica 'Mazeo di Rico e la molglie' (V 79, c. 23r, fasc. V). Qui si pió approfondire la nota, se non proprio il discorso.

[145] Ciò che rende discutibile la scelta di MINETTI 1969: 155-157 di riunire in una tenzone i sonetti doppi dialogati di Monte V 621-V 622, non tanto e non solo per l'assenza di una rubrica nel codice che li leghi in tal senso, quanto piuttosto perché, nonostante alcuni richiami tra l'uno e l'altro – dovuti a una forte interdiscorsività verso il genere di riferimento e non a una presunta continuità narrativa – i due testi esprimono un tema diverso: in V 621, infatti, Madonna rimprovera Messere perché mostra il suo amore per un'altra, in V 622 il problema è lo scarso (ovvero nullo) impegno dell'uomo nel *celar* (vedi i testi a § 3.3).

[146] Si veda, più avanti, il commento ai testi. Per ora basta evidenziare almeno due passi a scopo esemplificativo. *Non isperate, ghebellin* (V 778) 9-10 «Già de l'Agnello non si teme morso, / ché suo morder neiente già non sagna», *Non val savere* (V 77) 9-10 «Que' che fu detto Agnel, chi n'avrà morso / in ogne parte pena il fer e sagna» o, il riferimento all'Impero in *Non isperate ghebellin* 15-16 «Certo a lo'mpero gli parrà ˘un

Si possono perciò ipotizzare due scenari a proposito delle rubriche: che V1 abbia semplicemente riportato quello che leggeva nell'antecedente, copiandolo per intero, errato o meno, oppure che l'antecedente si limitasse a dire che quella era una tenzone, ma senza ulteriori specificazioni. In questo secondo caso avrebbe perciò riconosciuto nei versi di V 778-779, da solo e «di primo acchito […] materia per cinque sonetti, avvedendosi della svista [cioè l'aver scritto 'tenzone v' e non 'tenzone iii'] solo durante la scrittura della carta».[147] Ma che errore del copista probabilmente non ci fu lo dimostra anche la *mise en page* dei testi. Se V scrive mediamente cinque sonetti per facciata e se la corrispondenza in questione, che si trova tutta a c. 156v, la occupa per intero, è evidente che il copista percepiva cinque unità metriche nei versi che aveva sotto mano: o perché tale divisione 'mentale' sia completamente farina del suo sacco, com'è più probabile dal momento che non ci sono quasi deroghe alla prassi della rubrica delle tenzoni, o che la leggesse altrove, il conteggio è esatto.[148]

Il discorso su questo primo errore serve a Giunta per rigettare fondatamente l'idea di Panvini, secondo cui alcuni errori in materia di attribuzione di V dipendono dal modo di procedere del copista, che prima avrebbe trascritto i testi per intero, appuntandosi in altro supporto le rubriche, e poi, da qui, le avrebbe riportate nel codice in un secondo momento.[149] Nella nostra disamina, invece, i sonetti importano non solo in relazione alla morfologia del codice, ma anche in quanto tali, perché di Monte. Una volta appurato che l'errore del conteggio in rubrica non si dà ci troviamo però di fronte ad almeno un'altra incongruenza.

Il primo sonetto della tenzone è infatti dato al solo 'Mo(nte)', mentre il secondo al solo 'Schiatta di mess(er) Albizo Pallavillani'; V 780 è di nuovo di Monte, ma ciò non provoca alcun problema, essendo metricamente un classico sonetto montiano di sedici versi. Ora, sia V 778 che V 779 sono sonetti raddopppiati a *coblas tensonadas*, in cui, di

---

sorso / a conquider chi fior di lui lagna!» e in *Non val savere* 15-16 «Chi è stato dritto a lo'mpero, fia sorso; / poi fia conquiso chi gli ha dato lagna!».

147 GIUNTA 1995: 33, per il quale non c'è errore. È un vero peccato che non sia completamente leggibile la postilla che il Colocci affianca ai testi nella sua copia V4 (riportata da BOLOGNA 2001: 151: «'*ad schiatta li due i(n)fra scr<i>pti sonetti* <....> [parola che non capisce] / *et doppio i(n)* <...> [due parole di difficile comprensione: la seconda è forse: *co(n)sta(n)za*]»), che avrebbe anche potuto aiutarci nell'esegesi; per il resto, il filologo si limita a scrivere 'doppio' sul margine destro di V 778, ma è evidente che l'insolita forma eccitava anche la sua vena tassonomizzante.

148 Allo stesso modo sono quattro i sonetti trascritti a f. 128v, dove si trova *Gravosamente fece gran follore* di Maestro Francesco che, essendo doppio, occupa maggiore spazio sulla pagina o a f. 165v, dove si trova *I baron' de la Magna* (V 863), per il quale vedi *infra*.

149 Per debolezza dell'ipotesi, che poi contrasta con l'evidenza che le rubriche sono scritte senza soluzione di continuità rispetto ai testi, basti ancora il rimando alla discussione di GIUNTA 1995: 31-34.

norma, le due voci dialoganti si alternano di distico in distico nelle quartine e di tristico in tristico nelle terzine, con garanzia di una perfetta simmetria. Spetta ancora al Massèra l'aver riconosciuto questa struttura: è nella sua edizione che per la prima volta i versi dei due sonetti appaiono nella forma dialogata, ed è sempre lì che una delle due voci isolate viene attribuita a Monte e l'altra a Schiatta.[150] Ad eccezione delle *CLPIO*, dove il dialogo è riconosciuto, ma le due parti in tenzone non ricevono alcuna identità,[151] da quel momento in poi le edizioni riproducono la soluzione di Massèra,[152] identificando perciò le due voci che si alternano nel dibattito con quella di due personaggi reali, anzi con quella dei due poeti. Ferma restando la validità del riconoscimento della struttura dialogata del sonetto, l'identificazione delle voci tenzonanti con quelle dei due rimatori solleva una serie di problemi tanto filologici quanto esegetici e quindi teorici.

Partiamo dall'interpretazione corrente, per cui le voci che si alternano nei testi sono veramente quelle di Monte e di Schiatta. Ne derivano due conseguenze: la prima è decidere a chi attribuire le varie battute, la seconda è considerare necessariamente come simultanea da parte dei due autori la scrittura di ognuno dei due sonetti dialogati.

Ad agevolare il primo dilemma sono le notizie biografiche che abbiamo sui poeti, poiché è dimostrata per almeno un ventennio l'adesione alla parte ghibellina di Schiatta di Messer Albizzo Pallavillani (§ 1.3.2), mentre sul filocarlismo di Monte non ci possono essere dubbi al momento, nonostante la carenza di testimonianze documentarie dirette. Perché i conti tornino e i detti corrispondano ai fatti il distico iniziale di V 778 («Non isperate, ghebellin, soccorso / per l'alezion ch'è fatta ne la Magna!») deve essere dato a Monte Andrea, ciò che permette la distribuzione delle restanti battute in maniera perfettamente congruente con quanto sappiamo sul credo dei due rimatori. In questo modo si ha inoltre l'impressione di assecondare la rubrica, dal momento che il primo autore a prendere la parola nel dibattito è anche colui al quale, unico, è riferita la paternità del testo. Con V 779 le cose si complicano, anche perché, a tratti, la stessa tramatura testuale è di difficile decifrazione. Fatto sta che una divisione delle battute che tenga conto della coincidenza tra personaggio e rimatore – o che in ogni caso segua con coerenza il criterio già applicato in V 778 – obbliga a dare la battuta iniziale ancora una volta a Monte, nonostante la rubrica indichi per il testo la paternità di Schiatta, poiché, al di là della preponderante genericità degli strali reciprocamente lanciati, alcune frasi non lasciano

[150] Vd. MASSERA 1940: 40-43, ma si ricordi che la prima edizione è del 1920.
[151] *CLPIO*: 519.
[152] E cioè LAZZERI 1940: 583-584, MONACI-ARESE 1955: 304-305, MINETTI 1979: 219-222.

adito a dubbio quanto al senso, e sono perciò chiaramente attribuibili. Una volta fatto coincidere il personaggio dello scambio con la persona dell'autore, versi come quelli conclusivi di V 779 («Da tal potenza nullo fiavi scampo! / Peggior presa par[rà]vi assai a doppio, / in sì dogliosa morte Carlo vezo!», vv.26-28) o come quelli posti alla fine della fronte («Chi è stato dritto a lo 'mpero, fia sorso; / poi fia conquiso chi gli ha dato lagna!», vv. 15-16) non potranno che mettersi in bocca a un illustre ghibellino qual è Schiatta.

Lasceremo per una discussione circostanziata la questione della divisione interna al sonetto (§ 3.6), anticipando per ora che la soluzione adottata da Minetti, aderente alle sue scelte ecdotiche specifiche, si differenzia da quella degli editori precedenti perché acquisisce a Schiatta un numero di battute maggiore rispetto a quelle del corrispondente e rompe la simmetria delle battute che invece è caratteristica di tutti gli (sparuti) esempi di sonetti doppi a *coblas tensonandas* che ci sono pervenuti. Qui importa invece sottolineare un'altra cosa. L'attribuzione alle voci dialoganti dei nomi di Schiatta e di Monte implica una chiara presa di posizione rispetto alla loro composizione. Data la continuità tra una battuta e l'altra e postulata la dimensione unicamente scritta dei testi lirici italiani duecenteschi (e quindi anche di questi sonetti) ne deriva quasi automaticamente l'ipotesi che i due autori scrivevano insieme e contemporaneamente il sonetto sulla stessa pagina, in una sorta di «collaborazione […] sincronica».[153] Come ulteriore conseguenza, ecco che ci troveremmo di fronte a un altro errore in rubrica, perché anziché da una doppia attribuzione tanto V 778 quanto V 779 sono precedute da attribuzione unica. Secondo Giunta, che ha cercato di spiegarsi il fenomeno, la causa è di tipo meccanico, perché andrebbe ricercata in «un antigrafo non sufficientemente esplicito»[154] in caso di sonetti doppi dialogati, per i quali il Vaticano mostra qualche titubanza.

Tutta questa spiegazione è più che legittima, ma lascia fuori a priori un'alternativa plausibile, e cioè che veramente V 778 vada attribuito al solo Monte e V 779 al solo Schiatta. Si è già detto – e meglio si vedrà nel commento ai testi – che la relazione di agonismo tecnico tra l'uno e l'altro sonetto è più che chiara, mentre il fatto che le voci in dialogo parlino al plurale, esternando generiche affermazioni valide per l'intera parte e senza scendere nel merito delle questioni (arrestandosi, cioè, ad un motteggiare di superficie), affievolisce di molto il carattere individuale, oseremmo dire personale, dei due testi. La struttura stessa del botta e risposta si allinea in entrambi i casi più a quella di una

[153] GIUNTA 2002a: 154.
[154] GIUNTA 1995: 34 n. 22.

rappresentazione teatrale – o comunque recitata – che a quella di una lettura privata, intima. L'aspetto formale dei testi demanda perciò che sia presa in considerazione la possibilità che fossero *in origine* scritti per una esecuzione, o lettura ad alta voce.[155]

Il problema si pone, a ben vedere, più per noi e per il nostro modo di intendere questo tipo di testi – e cioè i sonetti dialogati – che per il Vaticano. Posto che non siamo in grado di documentare direttamente, in questo caso, eventuali *performance* di tipo drammatico – non importa se esternati dagli autori stessi o da lettori *ad hoc* – è evidente che molti testi poetici delle Origini si prestano più volentieri a un tipo d'interpretazione teatrale piuttosto che narrativa. Ciò vale a maggior ragione per i sonetti dialogati, un misto tra la letteratura e il teatro, di cui la critica letteraria recente si è però sforzata di mettere in evidenza solo il primo aspetto.[156]

Come viene spiegato con persuasione in uno studio rimasto quasi inascoltato di Boselli, invece, nello spazio ristretto del sonetto dialogato si mettono in atto tutta una serie di accorgimenti tecnici e retorici – che in qualche modo informano anche gli impossibili sonetti scambiati tra Monte Andrea e Lambertuccio Frescobaldi – che non possono essere carpiti se non attraverso un'analisi di tipo teatrale, che ben si attaglia anche alla corrispondenza tra Schiatta e Monte.[157] Ed è perfino un *addendum* di non poco conto il fatto che il sonetto dialogato, nelle sue varie declinazioni, sia sfruttato nel Due-Trecento soprattutto dai poeti etichettati come comico-realistici. I sonetti dialogati del Vaticano, d'altra parte, non sono tutti perfettamente inquadrabili nella dicotomia disegnata da Suitner, che da un lato isola i sonetti d'ispirazione cortese – che vede in genere coinvolti madonna e messere, nel nostro codice la maggioranza – e dall'altro quelli comici.[158] Quanto allo stile e quanto alla retorica, accade ai sonetti dialogati quello che accade spesso a molti dei testi toscani contenuti nella raccolta vaticana, e cioè l'impossibilità di poter essere definiti completamente aulici o completamente comici sulla mera base del contenuto (altro discorso invece se spostiamo il discrimine sul versante linguistico): una

[155] E si specifica 'in origine' perché dobbiamo sempre tenere presente che V è una raccolta di testi scritti, perciò attinti da lì questo modo, qualunque sia stata la forma della loro circolazione immediata.
[156] Chi invece si occupa di teatro tende a sottolineare questa lacuna esegetica. Si predano, a mero scopo esemplificativo, le parole di DOGLIO 1995: 63: «A causa della multiformità dei testi, per lungo tempo gli studiosi della letteratura italiana, e in particolare della poesia delle origini, non hanno individuato la natura drammaturgica di molte composizioni, anche a causa di una mentalità critica spesso condizionata da un'idea limitata e preconcetta dei caratteri specifici di un testo teatrale». Negli esempi che produrrà più avanti, però, l'autore dimostra la reversibilità del ragionamento, poiché non si dimostra molto attento alla diversità di genere (intendo: di genere letterario) degli esempi allegati.
[157] BOSELLI 2011. Fondamentali restano però le pagine di SUITNER 1983a: 121-47, unica eccezione novecentesca e punto di partenza dell'analisi di Boselli.
[158] SUITNER 1983b (in part. p. 93).

via mediana che è peculiare anche della poesia di Monte, ma che a ben vedere investe quasi tutti i poeti della seconda metà del Duecento, proprio a causa della viscosità connaturata al codice poetico delle origini, per come si ricostruisce dalle testimonianze manoscritte pervenuteci (con una sorta di tautologia di fondo).[159] La dimensione francamente mediana di molti dei testi antologizzati dal Vaticano, e della stessa corrispondenza tra Schiatta e Monte, è perciò innegabile, così come significative sono le implicazioni che ne derivano in sede ermeneutica.

Intanto ci basti non escludere questa seconda ipotesi, e cioè che Monte avrebbe potuto ben scrivere il sonetto V 778 e Schiatta il V 779. In questo modo, innanzitutto, non ci sarebbe più bisogno di considerare simultanea la collaborazione dei due autori sullo stesso testo al momento della scrittura. Ognuno avrebbe composto il proprio riservando *eventualmente* al momento della lettura-recitazione tale azione sincronica.[160] Se poi, nella lettura-esecuzione, l'autore andava a ricoprire il ruolo che più si confaceva al suo profilo pubblico è tutto un altro discorso che ci riporta ancora alla questione dei generi e dell'autobiografia nel medioevo, nonché alle aspettative di un pubblico in qualche modo educato alla coerenza tra il poeta e il personaggio. Al momento dell'esecuzione, se un guelfo prendeva la parte che gli competeva in quanto guelfo e un ghibellino la parte che gli competeva in quanto ghibellino, si garantiva infatti quella veridicità che era richiesta in un contesto dove la discrepanza tra la realtà biografica di un rimatore e la sua voce poetica non era così marcata come si pensi, se la svolta guittoniana, che fa da esempio maestro, è prima reale che poetica (ovvero è le due cose a un tempo) o se, su un piano completamente diverso e più avanti di qualche decennio, le 'donnette' che incontravano Dante per strada, dopo la pubblicazione dell'*Inferno*, potevano non tanto ingenuamente commentare il suo naturale aspetto bruno giustificandolo con la sua discesa agli inferi.[161] Solo su questo piano, perciò, si possono attribuire le dichiarazioni di guelfismo a Monte e quelle di ghibellinismo a Schiatta, due personaggi sicuramente conosciuti (meglio, riconosciuti) dal pubblico anche per il loro reale impegno nelle lotte di parte (che però è documentato direttamente – preme rimarcarlo – solo per il Pallavillani), alla pari, cioè, di altri guelfi o ghibellini noti. Non essendo identificabili nei tipi già dati di madonna, messere e Amore,

[159] Sull'assenza di nette linee demarcative nella lingua poetica duecentesca si vedano le interessanti osservazioni di CALENDA 2005, che meritano opportuno affinamento.
[160] Con l'ipotesi aggiuntiva, ma meno probabile in questo specifico caso, che uno stesso esecutore potesse mimare entrambe le voci.
[161] L'aneddotica testimonianza boccacciana viene ricordata, sul piano narrativo (e anch'esso aneddotico), in SANTAGATA 2012: 299-300.

le voci di *Non isperate ghebellin* e *Non val savere* possono in linea di principio – ma non necessariamente – coincidere con quelle dei due rimatori che, alternandosi, esprimono la propria verità.[162] Che tale verità potesse essere semplicemente letteraria – quella, cioè, richiesta perché l'agone si snodi sul ritmo oppositivo – oppure ancorata alla realtà della vita vera al momento importa relativamente. Importa invece rimarcare che, in un quadro come questo, ancora una volta V non si sarebbe macchiato di errore, non apponendo una rubrica doppia a margine dei due sonetti.

Si consideri, infine, un ultimo aspetto. La forma del sonetto dialogato è specialmente usata per i dialoghi fittizi, ovvero per testi in cui è palese la finzione teatrale delle voci coinvolte. Quello che accade su larga scala per le tenzoni fittizie di sonetti, insomma, si verifica in identico modo nello spazio più costretto del sonetto dialogato. Ma se è legittimo che nelle tenzoni fittizie un poeta potesse scrivere indifferentemente i sonetti della parte maschile e di quella femminile senza per questo perdere credibilità, perché non avrebbe potuto comporre, in un sonetto a *coblas tensonadas*, tanto la parte del guelfo quanto quella del ghibellino? Posto che in una tenzone politica un poeta poteva limitarsi a difendere la propria posizione, perché, allora, la ricerca dell'estremo tecnicismo, e, soprattutto, la fitta presenza di fatismi tipica del parlato? Il fatto che poi, nei primi sei fogli del fasc. XXIII siano registrate tenzoni fittizie, non pare poterci dire molto su questa particolare corrispondenza, che invece il fascicolo lo chiude, ma dopo una serie di altre tenzoni che di fittizio non hanno nulla.[163]

Conferme o smentite alle osservazioni fatte sopra potrebbero venire da altri testi a *coblas tensonadas* in cui ad alternarsi non sono voci di personaggi palesemente fittizi – anche se tale riconoscimento, si dica una volta per tutte è estremamente difficile, nonché pericoloso –, ma voci che si considerano direttamente quelle dei poeti, pertanto idealmente al di qua della completa messinscena teatrale. Ciò avviene con sicurezza solo in altre due occasioni. La prima coinvolge di nuovo Monte e di nuovo V. Siamo nel fasc. XXV, c. 165r; la facciata inizia ad essere riempita con due sonetti lasciati anonimi (V 861 e V 862),[164] seguiti da un sonetto apparentemente sciolto di argomento politico di 'sSer

[162] Si veda, a proposito di questi sonetti, quanto scrive CARRAI 1997: 22-23 che opta ancora per la scrittura a quattro mani dei testi, ma incanala la questione in termini ragionevoli (pur non toccando quella della verità della poesia): «Altre volte viene da pensare che i poeti, pur mantenendo in tutto la propria identità, sostenessero ruoli grosso modo prestabiliti» (gli esempi allegati sono quelli qui discussi) e poi, sulla tenzone di cui ci occupiamo, conclude: «Che si trattasse, in qualche misura, di un gioco delle parti conferma il riscontro che se ne ha sul piano politico, nel sonetto *Non isperate, ghebellin', soccorso*» (entrambe le citt. a p. 23).
[163] Questo conguaglio servirà anzi a confermare l'idea del GIUNTA 2002a: 257-262, che la tenzone fittizia nasce come sottogenere della tenzone reale.
[164] Di V 862 una mano più tarda aggiungerà la paternità: 'Minotto di Naldo da Colle'.

Cione notaio' (*Venut'è boce di lontan paese*, V 864) e un sonetto doppio dialogato di 'Mon(te)', *I baron' de la Magna àn fatto impero* (V 865). I due testi non sono preceduti dalla dicitura 'tenzone iij' (e diremmo 'iij', ancora una volta, e non 'ij', perché il secondo sonetto è doppio) e questo, a ben vedere, potrebbe essere errore del codice. La storia esegetica ed ecdotica dei due sonetti è in parte sovrapponibile a quella della corrispondenza tra Monte e Schiatta.

Riconosciuto *I baron de la Magna* (V 865) come un sonetto doppio dialogato, Massera decide di attribuire le due voci in campo a due rimatori ben precisi: uno è Monte, a cui del resto il sonetto viene attribuito, l'altro è Ser Cione, autore di V 864. A questo punto i due testi vengono considerati come parte di un unico scambio, formato da un sonetto semplice e uno dialogato, ad eccezione, ancora una volta ed ovviamente, delle *CLPIO*.[165]

Tale relazione non parrebbe, a tutta prima, completamente arbitraria. Il sonetto di Cione, che con buona probabilità si riferisce alla situazione creatasi con l'elezione di Rodolfo d'Asburgo a *Rex Romanorum* – quindi intorno al settembre ottobre del 1273 – e alle pretese non sedatesi della corona francese, che vide farsi meno l'appoggio della Chiesa, ma sperò di poter influenzare a proprio favore la nomina imperiale dopo la lunga vacanza: si conclude con un esplicito appello al destinatario, lasciando intendere che, chiunque la spunti, sarà beffato (oppure, giusto il glossario di Minetti, 'cornuto e mazziato'):[166] col che non si può negare che il riferimento implicito pare ancora essere alla vena manipolatrice dei destini politici del momento, e cioè la Chiesa di Gregorio X): «Amico, qual me' faccia no lo sòne, / m'a la fin, l'uno fia quello da Barga». La continuità tematica – attuata anche in questo caso con riprese sintagmatiche forti, nonostante solo una, ed anche francamente banale, sia la rima reiterata nel secondo testo (*-ato*) – garantisce un legame tra i testi che per noi si potrebbe anche ridurre sotto la categoria della tenzone, o meglio, della *tenzone-joc*.

I baron' de la Magna (V 865), sotto le spoglie della rappresentazione dialogata, si aggancia indubbiamente al sonetto precedente, anche se qui l'invocazione dell'attiva partecipazione di Carlo d'Angiò – evidentemente con le armi – all'indomani dell'elezione di Rodolfo suona alquanto insolita, così come sembra strano che Carlo sia ancora rivendicato come il *Campione* della Chiesa, di cui continuerebbe a fare le volontà, quando

[165] MINETTI 1979: 230-231. Non tocca la questione della legittimità della tenzone BERARDI 2014.
[166] MINETTI 1979: 286 (*s.v.* Barga).

proprio la politica papale inizia a discostarsi sensibilmente dai desideri angioini. Come al solito, la genericità dei riferimenti permette solo di fare illazioni e ancor meno ci permette di dire se i due sonetti si riferiscono a momenti storici diversi, cosa che allenterebbe in maniera irreversibile lo statuto di tenzone all'insieme, oltre a sottrarre a V l'ennesimo errore. S'è detto che anche per V 864 la paternità è unica. Cosa sarebbe successo perciò? Le ipotesi non sono molte: 1) Monte e Cione hanno scritto insieme *I baron' de la Magna* e quindi V non riesce, come al solito, ad apporre rubriche esaurienti, ciò che potrebbe o meno dipendere dall'antigrafo poco chiaro, secondo la dinamica sovraesposta oppure 2) Monte ha scritto veramente il secondo testo tutto da solo e perciò non c'è errore in rubrica. Resta da spiegare perché il dittico non è riconosciuto come una tenzone, ma in questo caso alcune incongruenze tra i due testi nell'insieme potrebbero suggerirci che tenzone non si dia.[167] Se così fosse anche l'attribuzione a Cione di una delle due voci è tutt'altro che inappellabile e somiglierebbe a quei casi di attribuzione di un testo anonimo all'ultimo autore esplicitamente rievocato in precedenza; 3) si dovrebbe capire, come già è stato accennato, perché Cione scriva un missivo che ha tutta l'aria di dare avvio a un *partimen* e poi lo fa seguire da un sonetto dialogato in cui prende la parola.

Il terzo esempio di sonetto dialogato non fittizio, a segnare una fortuna probabilmente circoscritta del sottogenere quanto a circuito di produzione-ricezione, ci riporta ancora nella cerca montiano-guittoniana, perché vede coinvolti l'amico Ser Monaldo e Frate Ubertino. Il testo è tràdito da V^2e da C^1:[168]

«Citato sono alla corte d'Amore:
consiglimi ‹ꝺu andar, frat'Ubertino?»
«Monaldo, sì, se·ssé sofferitore,
ma troppo è di sospetto lo cammino!»
«Sostenitor so' bene, ma ò·ttimore
che non m'ancida, po' m'avrà 'n dimino.»
«Or non sa' tu che 'l buon procacciatore
a gran ventura va per lo sterlino?»
«Sì saccio ben, ma·ttu se' travagliato,
c'a cciò l'aiuta ventura o savere,
ma contr'Amor nulla vertù à stato»
«Amico, tu puoi dir lo tu' volere,
ma·sse non ti condanna altro peccato,
umiltà vince amor per su piacere.»

[167] Pare del resto nutrire dubbi sulla considerazione congiunta dei due testi GIUNTA 1995: 44.
[168] Riporto la lezione secondo MOLTENI-MONACI 1877-1879: 209, ma inserendo la moderna punteggiatura, separando le due voci in dialogo, dividendo la *scripta continua* che quell'edizione, in quanto diplomatica, rispetta. Introduco una *t* congetturale al v. 2. In BORRIERO 2006: 547 è data l'edizione interpretativa della versione di C^1.

Il dialogo, come si vede, si svolge su una questione amorosa neppure delle più originali – la perseveranza in amore è raccomandata sempre come la più idonea delle prassi da seguire – dove le due voci si alternano regolarmente. Poiché il tema svolto, quello della teoresi amorosa, è in genere quanto di più disancorato si immagini rispetto alla realtà effettiva dei rimatori – a voler estendere il gusto per il biografismo della critica otto-novecentesca potremmo dire che mal si adatterebbe a un frate simile discussione sull'amore – la tentazione di dare statuto di verità ai due poeti coinvolti è naturalmente molto minore. Ciò nonostante, a differenza di quanto accade nella corrispondenza tra Schiatta e Monte, i due interlocutori hanno un nome che li identifica, e i nomi sono quello di frate Ubertino e quello di Ser Monaldo. Ma avranno scritto insieme il testo?

La storia della tradizione di *Citato sono* è questa volta diversa rispetto a quella dei sonetti montiani analizzati finora, ma anche in questo caso i due codici che lo tramandano non hanno doppia attribuzione in rubrica:

> C^1 (f. 99r, fasc. 14) 'S(er) Monaldo da Sofena a Frate Ubertino'[169]
> V^2(141v, fasc. 15) 'Questo mando Ser monaldo | ad frate Vbertino'

Sul tardo V^2 diremo intanto che è imparentato con l'altro codice. La rubrica di C^1 rientra invece nella prassi generalmente seguita dal codice in caso di testi di corrispondenza, da cui si può dedurre che l'autore del sonetto è il solo Ser Monaldo. Ora, è vero, come fa notare altrove Giunta, che le rubriche di una corrispondenza, in determinate condizioni, sono forse tra le prime cose a saltare in una tradizione accidentata com'è quella dei testi medievali, ed è contestualmente vero che alle rubriche, anche in funzione di questa intrinseca debolezza, non può essere affidata un'eccessiva responsabilità in materia di generi. Ma allo stesso tempo bisogna considerare, pur nell'angusto quadro che i reperti ci permettono di disegnare, che tanto V quanto C^1-V^2 accompagnano i loro sonetti doppi dialogati non fittizi di rubrica con unica attribuzione e, contestualmente, che non c'è nessun dato probante dentro i singoli testi che possa smentire definitivamente questa ricostruzione salvo, forse, il fatto che i due interlocutori del sonetto di Ser Monaldo si chiamino reciprocamente per nome. In tre casi su tre, o in due casi su due (a voler dividere i casi sulla base della tradizione manoscritta), i sonetti a *coblas tensonadas* non fittizi hanno unica attribuzione.

[169] Vedi, Ivi: 301. Anche in questo caso l'aggiunta di una mano successiva – siglata e^{10} da Borriero – della postilla 'dialogo' significherà riconoscimento di genere (e sua eccezionalità).

Da tutti i dati riportati pare insomma di poter concludere che le rubriche che accompagnano V 778, V 779 e V 865 potrebbero nel complesso non avere niente di errato.

Il presunto scambio di argomento politico tra Ser Cione e Monte, invece, permette di inoltrarci in quella zona calda del codice dove si dispiega la terza serie di errori affrontati da Giunta, ovvero tra la seconda metà del fasc. XXIV e il fasc. XXV.

Dopo una serie di tenzoni tutte segnalate, tra le quali una fittizia costituita dai due sonetti *Roca forzosa, ben agio* (V 789 [*PSS* 49.67])-*Non cura nave* (V 790 [*PSS* 49.68]),[170] nel fasc. XXIV, eccezionalmente ternione, è registrata una tenzone fittizia attribuita a Messer Ubertino di Giovanni del Bianco d'Arezzo. L'errore consiste ancora una volta nel conteggio dei sonetti: quelli della tenzone sono complessivamente otto (V 803-810), ma la rubrica che li accompagna è 'tenzone x'. Stavolta la forma metrica dei testi non è di alcun aiuto per spiegare la svista, trattandosi sempre di sonetti canonici di quattordici versi. Attraverso la testimonianza di C^1, però, sappiamo che almeno altri tre sonetti – trascritti nel codice alle cc. 113v-114r (in C^1 è il primo testo quello che in V è l'ottavo) – continuavano (e poi chiudevano) la tenzone. Anche in questo caso, ragioni codicologiche potrebbero spiegare in parte l'errore di V, come hanno sostenuto con pertinenza diversi studiosi. Il fasc. XXIV è infatti un ternione, i tre ipotetici sonetti – o, meglio due: ha ragione Giunta nel dire che il Vaticano poteva realmente aver avuto sottomano una fonte incompleta, in cui la tenzone risultava composta da dieci sonetti[171] – sono caduti insieme al foglio che iniziavano, quello più interno.[172] L'errore in rubrica, ancora una volta, potrebbe non essere tale. Ma è su ciò che possa essere accaduto a quest'altezza nel Vaticano che gli studiosi non concordano, anche perché ognuno tende a sostenere, utilizzando anche questo problema come punto d'appoggio, le sue teorie complessive sul codice. Per Panvini, infatti, servirebbe a confermare l'idea che il trascrittore apponesse le

[170] L'edizione e il commento si leggono in *PSS* III: 974-979, ma sarà perlomeno discutibile la scelta di chiosare col riferimento dantesco di *Pg* I 1-2 la metafora francamente sessuale dell'ultimo verso di *Roca forzosa, ben aggio guardato* («Ma'n questo fiume faraggio soggiorno, / e te conquisterò prestanamente / con una ben guernita navicella», 12-14 Nel dittico in questione è la voce femminile che nel responsivo raccomanda un atteggiamento cortesemente orientato, a fronte della metaforica allusiva dell'uomo, ed è, a ben vedere, una discrepanza di registri che si rileva in diversi casi di tenzone fittizia.

[171] GIUNTA 1995: 40, dove però vengono date entrambe le ipotesi: «è inutile il quesito circa il numero esatto dei sonetti trascritti in testa al foglio medesimo: se tre [...] si trattò di errore nel conteggio del compilatore o della sua fonte; se due, fu lacuna della tradizione». Va detto che, se fosse vero il primo caso, sarebbe l'unico errore di conteggio riscontrabile in tutto il codice (l'altro, quello che accompagna la *Sonettkampf*, è infatti ricorretto immediatamente).

[172] Caduta che avviene comunque prima della rilegatura, posta la continuità della numerazione dei fogli.

rubriche delle tenzoni solo alla fine, dal foglio in cui le aveva appuntate;[173] per Giunta ciò che non c'è – il foglio caduto – diventa il luogo da cui (discutibilmente) partire per sostenere l'ipotesi della tripartizione per generi del Vaticano.[174] A noi, ancora una volta, il punto interessa perché, a. f. 160r, i primi due sonetti trascritti dopo la tenzone sono di Monte Andrea.

Secondo Panvini, la rubrica inizialmente appuntata nel supporto esterno, che sarà stata 'tenzone xi' (cioè la cifra che otteniamo sommando la testimonianza di V^1 a quella di C^1, per cui ultimo la corrispondenza non solo è anonima, ma costituita da soli quattro sonetti), venne poi ricopiata come 'tenzone x' dal compilatore perché, una volta caduto il foglio posto tra 159r e 160v, gli restavano gli otto sonetti di Ubertino e i due di Monte, che perciò considerò come se fossero un unico scambio.[175] Se, come si è detto, l'ipotesi di Panvini sulla scrittura in due tempi delle rubriche cede di fronte ad alcuni ostacoli non removibili, vale la pena soffermarsi rapidamente su alcuni snodi del suo ragionamento. L'idea di Panvini si forma a partire da questi luoghi ambigui della sezione dei sonetti e si basa più su fattori esegetici che su rilievi paleografici. Dato per dimostrato, il sistema della rubricatura in due tempi ipotizzato dallo studioso viene esteso «per analogia»[176] alla sezione delle canzoni, dove è possibile a suo avviso incontrare dei punti che confermano la tesi. Tali punti, osservati da vicino, risultano però prelevati unicamente dalle porzioni finali dei fascicoli, quelli in genere occupati dai componimenti anonimi.[177] Nel particolare vengono riportati i casi di V 97, V 168 e V 269. Il primo, trascritto a c. 28v, nel mezzo di un nutrito gruppo di componimenti adespoti e dato a Neri Poponi, è in realtà un caso ambiguo, di cui è difficile stabilire l'eventualità di una scrittura posteriore della rubrica, poiché l'inchiostro non pare visibilmente diverso. Per V 168 non c'è invece alcun dubbio che l'inchiostro utilizzato per la rubrica è il medesimo con cui viene poi trascritto il componimento di Folco di Calavra e, a evidenza di una continuità difficilmente confutabile, con cui è trascritto anche il componimento precedente, V 167. L'unico esempio veramente significativo dei tre è quello di V 269, anche in questo caso un'attribuzione isolata in mezzo a una gran quantità di anonimi, in cui il nome di 'Baldo

[173] PANVINI 1953: 24.
[174] GIUNTA 1995: 40-42.
[175] PANVINI 1954: 24.
[176] Ivi: 25.
[177] Fa eccezione l'anonimato di *Rosa fresca aulentissima* [*PSS* 16.1], che inizia il fasc. IV e per cui l'ipotesi di distrazione nella copiatura non regge (vedi da ultimo il cappello di Margherita Spampinato Beretta all'edizione, *PSS* II: 515-519, in part. 516).

da Pasignano' pare scritto in un diverso momento.[178] Ma luoghi isolati, e quantitativamente trascurabili, non possono confermare l'ipotesi delle rubriche ricopiate da un altro supporto una volta trascritti i testi.

Non discutibile in assoluto, invece, è che qualche attribuzione potesse pur venire al compilatore in momenti successivi alla prima copia, magari da fonti ulteriori (se intendiamo fonti nella maniera più ampia e sfaccettata possibile), anche tenendo a mente che V rimase per lungo tempo aperto ad aggiunte e che, comunque, il lavoro del copista principale non sempre procedette linearmente (basti almeno a dimostrarlo il fasc. XVIII, oltre che il XIV). Andrebbe perciò ponderata l'opportunità di voler ridurre tutti i fenomeni di rubricatura a una medesima prassi. È dimostrato, infatti, che la scrittura delle rubriche avviene senza soluzione di continuità rispetto a quella dei testi, e ciò va assunto come pratica usuale del copista; ma nel caso degli anonimi, non è meno improbabile che le attribuzioni, in una minoranza di casi, avvenissero posteriormente. L'errore metodologico consiste forse nel cercare una necessaria ed improrogabile uniformità ad un lavoro, come quello del copista di V, inclusivo ed estensivo – raccoglie tutto quello che può senza forti discernimenti, ciò che provoca la ripetizione di alcuni testi tra un fascicolo e l'altro – piuttosto che esclusivo e selettivo, com'è proprio di certe antologie (ciò che fa del Vaticano più una raccolta che un'antologia).

Un altro discorso va fatto a proposito della relazione tra i testi di Messer Ubertino e i due sonetti di Monte, che è totalmente effimera. Quella di Ubertino è infatti una tenzone tra Madonna e Messere[179] in termini inquadrabili nella fissità di lessico e stile dei più usurati contrasti e che ricorda da presso il Guittone della tenzone finale presente nel canzoniere laurenziano ricostruito da Leonardi.[180] Tutt'altra cosa sono i sonetti montiani che la seguono (§ 3.8).[181] Il primo, *Sovr'ogn'altra è amor, la tua podesta* (V 811) riassume la concezione dell'amore di Monte Andrea, riprendendo di peso quanto già variamente

[178] Ma c'è da dire che, se l'inchiostro della rubrica si differenzia da quello con cui sono scritte le due canzoni presenti nella pagina, appare solidale con quello della numerazione. Discrepanze simili anche in punti non sospetti del codice, come, a c. 75v la rubrica 'Chiaro medesimo' che accompagna V 239.
[179] La tenzone si legge ancora nell'edizione di MASSÈRA 1904, oltre che nelle *CLPIO*.
[180] Sono i sonn. 81-85 dell'ed. Qualche osservazione cursoria a proposito della relazione tra la tenzone di Ubertino del Bianco d'Arezzo e quella del canzoniere guittoniano è nell'introduzione (LEONARDI 1994: L-LI), salvo rimandi puntuali nel commento. Va precisato che il sigillo della tenzone Madonna-Messere di Ubertino è sicuramente rappresentato dagli ultimi due sonetti trasmessi da C[1], dove il riferimento all'abbandono della tenzone diventa, almeno nel penultimo sonetto, esplicito (e ancora analogo ai luoghi guittoniani imparentati): [Madonna] *Or mira se natura ài ben perversa* 12-14 «Ma credo che la gente me ne mira / ond'io mi parto d'esto tencionare / ché troppo seria lunga mant'ira».
[181] Inspiegabilmente li considera ancora come gli ultimi due sonetti «di una tenzone di dieci» BUZZETTI GALLARATI 2005: 58.

espresso in *Ahi doloroso lasso più non posso* e in altri luoghi del suo canzoniere: Amore annulla ogni possibilità di contrastarlo, distruggendo qualunque forza, potere o volontà vi si possa opporre. È un signore che elargisce, temporaneamente o no, i suoi beni, secondo il suo capriccio; ma non va considerato un dio, ché sarebbe un eresia. *Qui son fermo: che 'l gentil core e largo* (V 812) è invece una vera e propria presa di posizione sulla questione della relazione tra gentilezza e Amore, dove Monte si allinea esplicitamente alle teorie guinizzelliane (quelle criticate quando era Tomaso da Faenza a farsene voce), giudicando come presupposto necessario per accogliere Amore quello della gentilezza del cuore. Se, quindi, era già altamente improbabile che un copista tutt'altro che sprovveduto letterariamente come quello di V incappasse nella lettura prospettata da Panvini,[182] le ragioni oggettive di una completa incongruità testuale tra il blocco di Ubertino e quello di Monte non fanno che confermare quest'improbabilità.

Resta però l'assenza del foglio centrale del fasc. XXIV e l'impossibilità di sapere cosa potesse contenere. Probabilmente, s'è detto, iniziava proprio coi sonetti di Ubertino oggi mancanti, ma al di là di quest'ipotesi non si può andare. Mentre risulta discutibile, alla luce del comportamento complessivo di V, credere che con Giunta che i tre fogli fossero rimasti bianchi per marcare volontariamente un passaggio di genere (§ 2.3.3.3), in relazione al contenuto complessivo del fascicolo si potrebbe credere sia che vi confluissero altre tenzoni, fittizie o meno (come accade dal fasc. XXII fino all'ultimo sonetto della tenzone fittizia di Ubertino del Bianco d'Arezzo, a f. 159v), sia che vi fossero registrati sonetti sciolti, o sonetti sciolti e tenzoni, come si darà da questo punto del codice in avanti.

V 811 e V 812, inoltre, presentano una affinità tale che non senza ragione Capovilla ha creduto si potesse trattare di «un dittico [...], una micro-enunciazione di poetica»,[183] fortemente improntata alle teorie di Guinizzelli, in parte agganciata tematicamente ai sonetti montiani del gruppo V 606-V 620. Interpretandola come una vera e propria ritrattazione della poetica amorosa altrimenti perseguita da Monte, lo studioso fa un passo ulteriore quando afferma che questi due sonetti potrebbero pure essere stati «un lacerto di tenzone anziché [...] un discorso (frammentario?) sviluppato da Monte sul piano monologico».[184] Agli occhi di Capovilla nel fascicolo perso sarebbero potuti benissimo comparire i presunti sonetti in corrispondenza con quelli montiani che

[182] GIUNTA 1995: 39-40.
[183] CAPOVILLA 2009: 50.
[184] Ivi: 51.

però, come si vedrà, non paiono presupporre come necessari dei missivi di sollecitazione, soprattutto alla luce della totale assenza di allocuzioni e/o riferimenti a uno o più destinatari esterni. Dire che i fogli persi fossero bianchi è pericoloso come dire che altri sonetti, non sopraggiunti, avessero fatto parte di una tenzone insieme a quelli di Monte: il vuoto reale rende legittime tutte le opzioni argomentabili, ma allo stesso tempo ne decreta l'irriducibile indimostrabilità.

Col terzo errore – ovvero col terzo ordine di errori – siamo ormai nel fasc. XXV che, in quanto non numerato non deve aver fatto parte del progetto iniziale. Dopo la serie di Rustico V 841-860, nell'eccezionale quinterno si susseguono sonetti sciolti e tenzoni: qui, l'autore che predomina è ancora una volta Monte Andrea, ma la sua presenza non ha nulla a che vedere con gli errori in questione, che riguardano tutti l'assenza di segnalazione di alcune tenzoni tramite la solita rubrica. Di questa mancanza per il dittico V 863-864, presunta tenzone tra Ser Cione e Monte, s'è già detto: probabile che di tenzone non si trattasse (o che così non la segnalava l'antecedente) o che V non la vedesse come tale (se la responsabilità delle rubriche va data al copista).[185]

Il sonetto doppio a *coblas tensonadas* è seguito da un gruppo di sonetti monologici, V 865-869, che però difficilmente potranno essere considerati, come aveva segnalato solamente di passaggio Storey, una corona autonoma,[186] anche a voler tener presente la definizione che lo studioso americano si premura di dare del termine, come di un raggruppamento di poesie che sviluppano lo stesso tema e la cui coesione interna riveste un ruolo strategico dal punto di vista delle intenzioni autoriali.[187] Se legame c'è, questo è solo relativo al trittico V 865-867. Da un punto di vista formale nei tre sonetti V 865 *Chi ben riguarda, donna, vostre altezze*, V 866 *Come il sol segnoreggia ogni splendore* e V 867 *Tutta gente fate maravigliare* la reiterazione di rime e rimanti, nonché di *pattern* stilematici fissi, lascia il dubbio che più che trovarsi di fronte a connettori formali per una corona, non si abbia a che fare con leggerissime variazioni su un medesimo tema, quasi a mo' di esercitazione. Questi tre sonetti, inoltre, presentano un'affinità stilistica e tematica così forte con quelli contenuti nel fasc. XXI da far pensare che il bagaglio retorico esternato dal Monte non disforico, anzi dal Monte che decanta le bellezze dell'amata in senso angelicante, sia in realtà assai ristretto. Sembra che il poeta – e in generale questo si può estendere a tutta la

[185] Oltre a quanto detto sopra si vedano le note di GIUNTA 1995: 44 (e nota relativa).
[186] STOREY 1983: 114-115.
[187] Come si sarà capito da quanto discusso in precedenza, il lavoro di Storey è fortemente orientato allo studio di eventuali tecniche d'autore che possano in qualche modo ostare alle manipolazioni indipendenti dei singoli copisti. Sulle 'corone' di Monte vd. Ivi: 103-104.

sua produzione – una volta isolato il tema da affrontare, reiteri uno schema fisso sottoponendolo a variazioni tutt'altro che estreme. Va da sé che questa ripetitività pone degli ostacoli serî alla possibilità di considerarli dei voluti richiami strutturanti una macrosequenza (o una corona) corrispondente a un'intenzione autoriale predeterminata (altro discorso è invece se vogliamo discutere dell'ordinamento di V).

Ma torniamo alla sequenza del fasc. XXV. I due sonetti che seguono il trittico non sembrano completamente apparentabili con quanto li precede: V 868 è infatti tutto incentrato alla descrizione degli effetti disforici che la signoria d'Amore esercita sul soggetto tramite l'annichilente bellezza di madonna, mentre in V 869 prima si ribadisce la completa fedeltà dell'amante verso l'amata, con termini pressoché identici a V 619, con i quali le affinità formali sono impressionanti, poi si rende grazie per la posizione di ineguagliabile gioia in cui la donna, ricambiando il poeta, lo colloca (mentre V 619 continua sviluppando il motivo della gelosia dei malparlieri).

Solo questo punto, e cioè a f. 166v, per V ricominciano le tenzoni. E sono due tenzoni molto lunghe: quella, fittizia, tra Amante ed Amore (V 870-881), segnalata come le tenzoni fittizie di Guittone e Chiaro del fasc. XXIII, ovvero dando la paternità di tutti i sonetti a Monte (a cui invece, si ricordi, nella precedente tenzone fittizia con la donna V 762-765 venivano attribuiti solo i sonetti in voce maschile); e l'altra, lunghissima tenzone politica più volte rievocata (V 882-898), segnata come 'tenzone xvij' su un 'xviij' ricorretto.

Prima che, a f. 171r, riappaia un'altra serie compatta di Rustico, i ff. 169r-170v contengono, nell'ordine: l'unico sonetto di Messer Piero Asino che ci è pervenuto (V 899), un sonetto di Ser Jacopo da Leona (V 900) seguito da un sonetto doppio di Ser Monaldo da Sofena (V 901)[188] e cinque sonetti sciolti di Monte Andrea, di cui V 902 *Spessamente movomi lo giorno* ha tutta l'aria di essere un precursore, finora non segnalato, del tema dell'apparizione di madonna velata, che sarà molto fortunato presso gli stilnovisti e che, per il motivo degli occhi che riescono a vedere al di là degli ostacoli visivi frapposti dalla donna, viene ripreso nel sonetto successivo, V 903 *Poi che lo ferro la calamita saggia*; V 904 *I' prendo l'arme a difender l'Amore*, è invece un'invettiva contro i falsi amanti, V 905 *Intenda intenda chi più montato è in alto*, è gnomico e riassuntivo della polemica economica altrimenti lasciata alle lunghe canzoni e, infine, in V 906 *Ahime, lasso, a che mortale punto*, Monte lamenta l'allontanamento di madonna a fronte della sua testarda e speranzosa fede

[188] Jacopo da Leona e Monaldo da Sofena sono sempre vicini nel codice, e data la loro comune provenienza aretina non è escluso che i loro testi fossero vicini anche dal punto di vista della tradizione.

amorosa, che tale resta a dispetto dell'offesa subìta. A parte V 902 e V 903, quindi, non pare di potersi dire che i sonetti siano particolarmente affini l'uno all'altro.

Seguono la serie montiana gli anonimi *Lo badalisco a lo specchio lucente* (V 907) [*PSs* 1.2D][189] e *Guardando la fontano il buo·Narciso* (V 908) [*PSs* 49. 72], che sviluppa il tema del mito ovidiano di Narciso. Sempre un anonimo è l'interlocutore della Compiuta Donzella, nella 'tenzone iij' (V 909-911) in cui è attribuito solo il responsivo della donna, mentre è ancora segnalata come 'tenzone ij' quella tra Monte e Lapo (V 912-913), che una mano successiva specificò come 'del Rosso' (§ 1.3.11). Seguono altri gli sei sonetti di Ser Jacopo da Leona (V 914-918).

Dopo Rustico (V 919-928), i cui sonetti, come detto, occupano i ff. 169r-170v, nella penultima facciata in cui si esterna il lavoro di V1, vengono trascritte due tenzoni di Monte con un anonimo – «uno stesso anonimo», nell'edizione di Minetti[190] – che non sono segnalate come tali (ma che tali risultano: V 929-930; V 931-932). Chiudono il fascicolo i due sonetti sciolti di un altrimenti sconosciuto Maglio (V 933 e V 934).

In definitiva, due appunti. Il primo, evidente, è che, nonostante la discontinuità con cui sono trascritti i suoi testi, Monte occupa massicciamente il fasc. XXV. Il secondo è che, se quella tra Monte e ser Cione non si rivelasse una vera tenzone, gli errori della rubrica si ridurrebbero a due: l'assenza, per V 929-930 e V 930-931, della rubrica 'tenzone ij' e il problema delle rubriche di Rustico. La complessa situazione del fascicolo XXV ha costituito uno dei due lementi fondamentali per l'ipotesi della tripartizione orginaria della struttura di V.

2.3.3.3. Bipartizione *vs* tripartizione

L'idea che il canzoniere vaticano si articoli secondo un'originaria tripartizione per generi – ovvero canzoni, sonetti e tenzoni – è stata esposta vent'anni fa da Claudio Giunta nel già citato studio sulla morfologia del codice,[191] notevole per molte osservazioni avanzate, anche se non accolta univocamente da parte degli studiosi. Secondo la tesi di Giunta è possibile distinguere tre sezioni nel progetto originario del codice: quella delle canzoni (fasc. II-XIII), quella dei sonetti (fasc. XVIII-XXI) e quella delle tenzoni (fasc.

[189] Da L[a] dato al Notaro: per la questione attributiva, si veda *PSS* I: 551-558.
[190] MINETTI 1979: 274. Per ROSSI 1999: 112 il silenzio della rubrica potrebbe significare che l'interlocutore di Monte sia in entrambi i casi Jacopo da Lèona, ma si tratta di una deduzione *ex silentio* tutt'altro che stringente.
[191] Salvo quanto non diversamente espresso si considera sempre sottinteso il riferimento a GIUNTA 1995.

XXII-XXIV) che fin dall'inizio sarebbero state scritte in parallelo[192] dal consapevole compilatore, attivo in prima persona nella strutturazione della raccolta. Tale impostazione, prevalente nei canzonieri occitanici che dividono di norma il materiale tra canzoni, sirventesi e tenzoni, avvicinerebbe V a questi modelli piuttosto che a L o a P.

Ma in che modo il Vaticano legittimerebbe una tale lettura?

Quanto alla prima sezione delle canzoni, la più limpida e la più studiata, è ormai più che condivisa l'idea che nel fasc. XIV subentrò una fonte diversa rispetto a quella dei fascicoli precedenti, o a quelle dei fascicoli precedenti, ché non è scontato fosse una sola: difficile che tutto il materiale precedente derivasse a V da una e una sola fonte se, come sembra più probabile, gli aretini e i fiorentini di seconda generazione pervennero all'allestitore da una via più prossima rispetto alle canzoni siciliane.

La seconda sezione comprende i fasc. XVIII-XXI, dove sono contenuti sonetti sciolti. Ma il primo, che inizia con delle tenzoni sulla natura d'amore attribuibili alla Scuola Siciliana, fa eccezione e pone dei problemi quanto al contenuto. Come si è detto, infatti, dopo l'esiguo numero di tenzoni siciliane nel fasc, XVIII vengono registrati sonetti sciolti in parte anonimi e in parte attribuiti; quando l'attribuzione è presente, si tratta di autori che poi ritornano anche più avanti, seguendo l'ordine strutturale (il caso più evidente è quello di Chiaro). Nell'ipotesi della scrittura in parallelo delle sezioni, avanzata da Giunta, la 'confusione' del fasc. XVIII si spiega attraverso il fenomeno stesso della copia: dopo le tenzoni siciliane, trascritte fino a f. 112r, al copista non resta che riempire il resto del fascicolo con testi successivamente pervenutigli.

I fascicoli XXII e XXIII contengono invece solo tenzoni, reali e fittizie a un tempo (il secondo pare specializzarsi su quest'ultime, che prevalgono ma non sono esclusive), le quali si arrestano con la tenzone fittizia di Messer Ubertino del Bianco d'Arezzo, quasi a metà del fasc XXIV, dov'è caduto il foglio di mezzo del quaternione (vedi *supra*). Giunta ipotizza che tale foglio contenesse solo i rimanenti sonetti dell'aretino (tre o due) e per il resto fosse rimasto bianco, a segnalare volutamente, in basso, la sezione del codice destinata originariamente alla sezione delle tenzoni, ovvero i fasc. XXII-XXIV. Qui si sarebbe insomma verificato quello che su larga scala avviene nel fasc. XIV, dove i fogli bianchi lasciati da V1 – incluso a questo punto anche il fasc. XV – segnavano sicuramente

[192] Vedi BRUNETTI 1999: 79 «per P, sciolto il vincolo dell'ordine alfabetico, si potrebbe cogliere la coincidenza fra tempo della copia e materiali copiati (ovvero la 'fonte'); per V, e in parte per L, la definizione dei tempi potrebbe risultare parallela al susseguirsi dei fascicoli e dei materiali via via disponibili».

la fine della sezione delle canzoni.[193] La possibilità che si avverta un cambio di modelli (e forse non proprio di fonte) a metà del fasc. XXIV[194] e che in qualche modo si possa apparentare la dinamica di copia tra questo luogo del codice e la fine della sezione delle canzoni non può però ricevere alcun serio supporto dall'ipotesi dei fogli bianchi, che vengono non solo ipotizzati, ma pure semantizzati.

Lo stesso studioso, del resto, parrebbe disposto a discutere l'ipotesi che tra il f. 159v e 160r non ci sia stato spazio bianco, salvo poi scordarselo nelle implicazioni. S'è detto sopra che questi due fogli sono cruciali in generale e, nello specifico, nel caso montiano; a questo proposito ricordiamo due cose: la prima, che l'ultimo autore registrato nel fasc. XXI – per Giunta, cioè, in chisura della sezione dei sonetti – è proprio Monte Andrea; la seconda è che il primo autore, registrato nel fasc. XXIV dopo la tenzone di Ubertino, è ancora Monte. Secondo Giunta il fatto è sospetto, soprattutto perché V 810 e V 811 sarebbero provenuti al compilatore insieme al resto dei sonetti montiani o, quantomeno, insieme al raggruppamento V 606-V 622.[195] Al copista si dovrebbe perciò la separazione di quello che nella fonte era «un *continuum* ininterrotto»,[196] per il semplice motivo che la trascrizione continua dei testi montiani avrebbe intaccato il progetto originario della tripartizione, portata avanti in parallelo.

Ma a questo proposito andrà considerato che:

a) Non si sa cosa contenesse il resto del foglio perduto posto tra f 159v e 160r: se pieno di sonetti, in tenzone o no, ne avrebbe dovuto raggruppare almeno dieci (in V ogni facciata è infatti adibita ad accogliere cinque sonetti, tranne per le eccezioni, tutte giustificabili, che si sono viste sopra). Potrebbe essere rimsto bianco. Oppure no. In questo secondo caso come decidere cosa si stagliava tra l'ultimo sonetto di Ubertino (V 810) e il primo di Monte (V 811)? Al limite potevano trovarsi i due o tre sonetti della tenzone fittizia dell'aretino, di cui abbiamo conoscenza attraverso C^1, ma poi? Si potevano trovare tanto sonetti sciolti quanto sonetti in tenzone, di Ubertino, di Monte o di chiunque

[193] ANTONELLI² 1992: 34 e GIUNTA 1995: 44-45.
[194] Aumentata, per Giunta, dal fatto che l'inchiostro cambia sensibilmente tra la c. 159v e la 160r (come ribatito in GIUNTA 2002b: 110-111). Ma per analoghi fenomeni nel codice si veda la nota seguente, oltre alle osservazioni di Petrucci elencate in § 2.2.1.
[195] A questo punto andrà come minimo segnalato che i sonn. V 606-609 presentano un evidente cambio di inchiostro e un rimpicciolimento della scrittura (qui anche più ordinata) rispetto al sonetto di Giano con cui inizia f. 139r. Sarebbe stato interessante anche poter decifrare la scritta che accompagna l'apparente prova di penna posta a destra di V 606. Quest'osservazione lascia intendere che molto probabilmente i sonetti di Giano, scritti senza soluzione di continuità rispetto a quelli di Chiaro Davanzati, non sopravvennero o non vennero copiati da V1 contemporaneamente a quelli di Monte.
[196] GIUNTA 1995: 49.

altro. L'osservazione in sé non inficia in assoluto l'ipotesi della tripartizione, beninteso. Ma suggerisce che la congettura dello spazio bianco non è né più né meno provabile dell'ipotesi di Capovilla per cui V 811-V 812 sarebbero potuti essere preceduti nel foglio perduto da dei missivi con i quali dialogavano.

b) Non possiamo affermare che il compilatore abbia separato consapevolmente un gruppo dapprima compatto di testi montiani, dislocandoli in punti così lontani del codice. E perché, poi, V 811 e V 812 sarebbero arrivati al compilatore insieme ai sonetti del fasc. XXI e non, mettiamo, insieme ai numerosi testi di Monte contenuti nel fasc. XXV, dal momento che le «postille disordinate»[197] arrivavano in ogni caso ad opera compiuta?

c) È evidente che la sezione delle tenzoni inizia in un fascicolo nuovo, il XXII ed è possibile che la compattezza di genere che si dispiega per quasi due fascicoli e mezzo possa indicare la volontà del copista di distinguere le tenzoni nella loro specificità. È anche vero però, da un lato, che la delimitazione dal basso di questa sezione, allo stato attuale, non è provata; dall'altro che non la volontà, ma la semplice disponibilità del materiale abbia determinato la disposizione attuale dei testi. In entrambi i casi rimane più che ragionevole la spiegazione di Giunta, che fa rimontare l'autonomia di questa zona del codice alle peculiarità di tradizione proprie dei testi di corrispondenza[198] (ma, pensando a raccolte di genere, si potrebbe idealmente pensare a peculiarità proprie di ogni tradizione).

d) Il punto più debole della spiegazione è forse proprio quello che riguarda il *corpus* di Monte Andrea. Quelli che chiudono il fascicolo XXI, infatti, sono due sonetti doppi dialogati tra Madonna e Messere che mettono in atto una scena simile a quella che si riscontra nei testi di Ubertino del Bianco d'Arezzo (§ 3.3). Solo, come si è detto, i due sonetti – che non costituiscono una tenzone, come ha editato Minetti (altrimenti sarebbero senza dubbio confluiti nel fasc. XXIII) – vengono interpretati da V come due sonetti sciolti indipendenti. S'è detto della ricostruzione di Giunta per questo punto: al copista andrebbe attribuita la consapevole separazione di V 606-621 e V 811-812, per non interrompere il progetto orginario. A rimarcare la validità della congettura sarebbe il fatto che «i due sonetti di Monte Andrea 811-812 presentano una *facies* grafica sensibilmente diversa da quella delle tenzoni che li precedono e dai sonetti di Rustico che li seguono (inchiostro più scuro, modulo delle lettere più grande, imperfetto allineamento sul

[197] Ibid.
[198] GIUNTA 2002b: 112-113.

rigo)»,[199] il che è indiscutibile. Ma, fermo restando che i frequenti cambi di inchiostro nel Vaticano significano che la trascrizione delle varie sequenze, anche brevi come quella di questi due sonetti, è avvenuta irregolarmente, non per questo se ne può dedurre che tale irregolarità sia da attribuire unicamente alle 'schede' via via disponibili all'allestitore. Costui avrebbe anche potuto tenerle tutte davanti agli occhi, ma svolgere comunque il proprio lavoro di trascrizione, che non pare certo essere la sua principale occupazione, in maniera discontinua. Ma un altro punto è più significativo, e cioè che la *facies* grafica di V 811-812 non è affatto solidale con quella di V 620-622; volendo assumere questo argomento come principalemente significativo ai fini della tesi esposta e tenendo presente l'irregolarità grafica complessiva di V, ci si accorge che l'ipotesi di Giunta sulla sequenza V 606-V622 […] V 811, non regge completamente.

D'altro canto è lecito chiedersi: se il gruppo montiano era giunto nelle mani del copista compatto e si trattava di sacrificarne la continuità, perché V1 avrebbe scelto di mettere i due monologici (V 811 e V 812) dopo la tenzone fittizia di Ubertino e viceversa concludere la serie degli sciolti con il dialogo fittizio? C'è però un argomento che potrebbe andare nella direzione di Giunta. Per quanto i due sonetti dialogati inscenino una situazione analoga a quella espressa nei sonetti di Ubertino, il compilatore di V li avrebbe potuti lasciare dove sono perché il loro posto era in coda a una sequenza (una 'corona'), che si concludeva con il dialogo fittizio tra Madonna e Messere in analogia con altre corone guittoniane. Ma anche in questo caso i due sonetti conclusivi di questa lunga sezione, V 621 e V 622, non paiono completamente acclimatabili con quanto li precede immediatamente.

Ci si riallacci, inoltre, alla questione rimasta irrisolta nel paragrafo precedente, ovvero agli errori in rubrica del fasc. XXV, di cui si dirà che non può contare sulla numerazione fascicolare generalmente accordata dal codice, ma sì sulla numerazione delle carte: fatto, questo, «che lo connette […] strettamente a XXIV».[200] Ma se il progetto originario doveva finire a metà di quest'ultimo fascicolo, di conseguenza tutto ciò che è stato trascritto dopo – segnatamente dopo la tenzone di Ubertino o dopo i due sonetti di Monte – esula da questo progetto. Pervenuti in un secondo tempo al compilatore da una seconda fonte,[201] questi li avrebbe perciò allineati nei fascicoli restanti senza alcuna cura delle direttive precedentemente seguite: ecco perché si avrebbero qui tenzoni frammiste

[199] Ibidem.
[200] GIUNTA 1995: 45 n. 34.
[201] «Responsabile dei sonetti 811-934» (Ivi. 41).

a sonetti sciolti e a sonetti anonimi ed ecco perché si avrebbero errori nella rubricatura. Era la fonte (o le 'schede' pervenute dopo al copista) a mancare di tali informazioni.

Ma va puntualizzato che:

1) Le uniche due tenzoni non segnalate in quanto tali sono quelle che chiudono il fascicolo, prima dei sonetti di Maglio e dopo la serie di Rustico. Non si danno altri sbagli analoghi nel codice. Inoltre, l'uniformità che accompagna tutte le rubriche (tenzoni di siciliani e anche di non siciliani) e il fatto che il copista si corregga quando sbagli (come nella 'tenzone xviij' poi diventata 'xvij') lasciano presagire che, almeno queste, non venissero pedissequamente copiate dagli antecedenti, ma piuttosto confezionate da lui, a mo' di conteggio, come aveva suggerito Brunetti. Ciononostante, al di là di altre titubanze nella rubricatura dentro il fasc. XXV, resta da spiegare perché solo in questo punto le due tenzoni non vengano riconosciute in quanto tali.

2) Il materiale dei fasc. XXIV-XXV è quasi tutto di provenienza fiorentino e, al di là del grosso blocco di Rustico, contiene tenzoni di Monte Andrea; l'unica tenzone che non è di Monte dovrebbe comunque rimontare all'ambiente fiorentino, poiché coinvolge la Compiuta Donzella. Diventa perciò più che plausibile che al copista questo materiale sia arrivato tutto insieme, a progetto (tipartito) concluso. Vale la pena però segnalare due cose: primo, che i non fiorentini presenti nel fascicolo sono Jacopo da Leona e Monaldo da Soffena, vicini anche in chiusa del fasc. XIX, dove i loro testi viaggiano insieme; secondo, che la rubrica 'X medesimo' (quella pseudodocumentaria, per intenderci), accompagna i testi di Jacopo in entrambi i luoghi del codice. Se tale rubrica non fosse ideata dal copista – che si è libero nell'apporre il contegggio di 'tenzone ij, 'tenzone iij' ecc…, ma non si sa quanto in quello delle singole rubriche – andrebbe presa in considerazione in un discorso più ampio sulle fonti di V e anche sulla sua compilazione. Prove significative potrebbero venire dall'incrocio dela filologia materiale e dell'ecdotica testuale sui singoli autori, magari in uno sforzo di comparazione.

3) Il fatto che anonimi e sonetti attribuiti si alternino in uno stesso fascicolo, benché inflazionato nel XXV, non è tuttavia fenomeno a lui esclusivo. Il complesso caso del fascicolo XVIII, la sua eccezionalità contenutistica e l'ancora più probabile 'riempimento' successivo rispetto al progetto originale giustificano ampiamente il ricorrere del fenomeno tra i suoi fogli. Dopo, l'unico casi di anonimato nei fasc. XIX-XX, è V 493 *Lo bene fare e lo servire*: non si trova in posizione di riempitivo, ma a f. 127v, tra la serie di Maestro Torrigiano (V 486-V 492) e quella di Bonagiunta da Lucca (V 494-495). Diversa è la questione delle corrispondenze. Nel fascicolo XXII è completamente

anonima la 'tenzone iv' V 679-682,[202] mentre anonimo è l'interlocutore di Monte per la 'tenzone iij' V 700-702. Nel fasc. XXIII è solo la voce femminile della tenzone fittizia di Monte (§ 3.5) a non essere attribuita. Ma soprattutto nel fasc. XXIV, e cioè prima che si verificasse la supposta divisione di fonti di cui parla Giunta, risultano anonime sia la tenzone V 789-790 (che però è riconosciuta come 'tenzone ij'), sia la V 797-798: la prima chiude f. 157v, ma la seconda si trova all'interno della facciata. Quello dell'anonimato non è perciò un fatto probante la 'confusione' della fonte che starebbe dietro al fasc. XXV; anche perché tale fenomeno, pur rimanendo sempre contenuto, si verifica a ritroso (e sopratutto nel fasc. XXIV, poco prima dell'eventuale momento di chisura della sezione delle tenzoni).

Giunta si spinge oltre: questa fonte secondaria non solo starebbe a monte di quanto contenuto nel fasc. XXV e nella seconda parte del fasc. XXIV, ma a questa «o al medesimo gruppetto di schede» attinse il compilatore per l'appendice del fasc. XIV, «in tempi molto ravvicinati».[203]

4) Sulla questione della scrittura in parallelo, o addirittura da una stessa fonte, dei fasc. XIV e XXIV-XXV andrà per lo meno considerato che gli autori che appaiono nella sezione delle canzoni e in quella dei sonetti non sono i medesimi, se si eccettua Monte. Quelli del fasc. XIV, infatti, sono tutti già apparsi nei quaderni Siciliani (siciliani, si badi bene, e non già tosco-emiliani, ovvero prima del fasc. VI); mentre gli autori dei fasc. XXIV-XXV non interrompono la serie di fiorentini ed aretini protagonisti della seconda parte del codice. Dovremmo perciò supporre che questa seconda fonte aveva da un lato canzoni siciliane – o di bolognesi familiari coi siciliani, quali Paolo Zoppo – e contestualmente componimenti di toscani più o meno contemporanei?

5) Proprio il fiorentino Monte Andrea, infine, è insipiegabilmente 'Monte' nel fasc. XIV, mentre continua ad essere 'Mo' nel fasc. XXV: una difformità isolata difficile da spiegare se si considera identica la fonte da cui provengono i testi trascritti nei due diversi luoghi.

2.3.3.4. Le abbreviazioni e la rubrica 'mō'

Alla luce di quanto già detto possiamo finalmente affrontare l'elemento che più ci interessa, ovvero la più volte ricordata rubricatura abbreviata ('mō') con cui nel canzoniere

[202] Come si è detto *Ki giudica lo pome* appare sia qui che, da solo, nel fasc. XVIII.
[203] Ivi: 44.

vaticano si accompagnano le liriche di Monte Andrea, «unico nome familiarmente abbreviato nei cartigli attributivi».[204]

L'ipotesi di Antonelli che tale scelta in rubrica possa significare facile identificabilità del poeta da parte dell'allestitore del codice, e quindi una più che probabile vicinanza, se non familiarità, tra le due figure,[205] è stata in parte stemperata da Steinberg,[206] ma tendenzialmente non è stata contestata. Lo studioso americano, mettendo a confronto l'impaginazione e la struttura materiale del Vaticano con quella di alcuni libri mastri di mercanti fiorentini, stilati nell'arco temporale in cui si colloca anche la confezione della raccolta poetica, nota l'alta frequenza con cui ricorre l'abbreviazione *mō*, che in quei contesti è indicazione tecnica ad indicare la *monta*, ovvero la somma complessiva risultante dalle transazioni singolarmente registrate, in coda a ognuna delle quali sono poste. A detta di Steinberg questa coincidenza va intesa meno come familiarità tra il poeta e l'antologizzatore – una vicinanza che del resto lo studioso riconosce ampiamente, soprattutto quando passa a considerare l'ideologia complessiva espressa dai testi contenuti in V –, che tra quest'ultimo e l'ambiente mercantile in cui V e stato confezionato e delle cui pratiche scrittorie risente.[207] Il nome del poeta verrebbe perciò registrato con l'abbreviazione *mō* proprio perché in questa forma la sua lettura risulta facile e intuitiva tanto a chi confeziona il codice e quanto a chi per primo ne usufruisce.[208] D'altra parte, le due ipotesi non sono completamente in contraddizione tra di loro, come fa notare lo stesso Antonelli quando, ritornando sull'argomento, sottolinea che il «riadattamento in chiave onomastica»[209] del nome sull'abbreviazione tecnica, essendo Monte cambiatore e vicino agli ambienti borghesi e mercantili da cui sorge V, comunque non smentisce la vicinanza tra codice e autore. È il tipo di vicinanza, però, che a questo punto potrebbe assumere connotati diversi.

---

[204] LEONARDI 2001b: 31.

[205] ANTONELLI² 1992: 33; ANTONELLI² 2001: 13-14.

[206] STEINBERG [2000] 2007:128-131.

[207] «I would suggest that this 'closeness' between poet-banker and merchant-compiler, rather than being indicative of personal familiarity, reveals a shared cultural and ideological vision» (Ivi: 128).

[208] L'impressionante somiglianza tra le abbreviazioni dei libri contabili e quella montiana del Vaticano è acuita, per Steinberg, dal fatto che in entrambi i casi queste vengono collocate al centro della pagina, distaccate e racchiuse tra le graffe. Ma sia la posizione centrale e distaccata della rubrica (peraltro con oscillazioni nella sua realizzazione), sia le graffe caratterizzano tutte le rubriche del Vaticano e non solo quella montiana: per cui l'impressione non serve a confermare una relazione tra i due attanti (il poeta e il compilatore), quanto piuttosto quella di una cultura grafica condivisa (in questo caso tra i libri dei mercanti e il canzoniere vaticano).

[209] ANTONELLI² 2001: 13 n. 35.

V1, si è visto, non si comporta in maniera completamente lineare in fatto di rubricatura: non è sempre facile distinguere quando una scelta è sua, oppure quando conviene imputarla all'antecedente. Lo stesso accade per l'abbreviazione presa in esame. Se sia stato il copista, come crede Antonelli, ad averla ideata – magari su un modello di scrittura a lui sommamente familiare come quello dei libri contabili, dove tale abbreviazione costituiva un tecnicismo ordinario – non vi sarebbe alcun dubbio: la vicinanza andrebbe confermata. Ma si tratterebbe di una vicinanza maggiore, mettiamo, che quella con altri poeti citati solo con la forma breve, come il per noi ignoto Giano, presente con tre sonetti nel fasc. XXI tra Chiaro e Monte (V 603-605, ff.138v-139r),[210] o di rimatori presenti tendenzialmente con la sola forma breve, come Ser Cione?[211] Posto che in alcuni casi i nomi dei rimatori in rubrica sono ridotti all'essenziale – non sappiamo se in dipendenza dalle informazioni degli antecedenti o perché estremamente noti al compilatore –, è solo attribuendo un carattere distintivo all'abbreviazione *mō* che la primissima ipotesi di Antonelli potrebbe venire confermata. Altrimenti il caso è un altro: il compilatore conosce Monte (come poeta, come fiorentino, entrambi) e non ha bisogno di riportarne il nome completo; perciò 'Monte' e non, mettiamo, 'Monte Andrea da Firenze'; l'abitudine con la sigla *mō*, riflesso delle pratiche scrittorie con cui ha a che fare ordinariamente, lo induce poi a riportarlo per abbreviazione, poiché non equivoco ai suoi occhi.

Allo stato dei dati che abbiamo, però, è difficile che l'una o l'altra congettura ricevano un accertamento definitivo. In assenza della ricostruibilità di un fatto si può solo sperare in un'approssimazione al suo limite ideale attraverso l'affinamento delle ipotesi. In quest'ottica, vale la pena approfondire un accenno che per ben due volte Antonelli esprime nei suoi più recenti interventi sul codice, a mo' d'inciso: e cioè che l'abbreviazione in questione possa essere della fonte di V a cui, in definitiva, andrebbe attribuita la vicinanza «alla pratica o alla persona (/ms.) denunziata dall'abbreviazione».[212]

Iniziamo dalla possibilità di un confronto con codici coevi e vediamo che rubriche apparentabili a quella che il Vaticano applica a Monte Andrea non si riscontrano per alcun poeta, né in L – la cui confezione va notoriamente collocata in ambienti molto vicini a Guittone, che di quella raccolta risulta l'indiscusso protagonista – né in P. Qualcosa di

[210] Anche sonetti che chiudono il XXV fasc., V 933 e V 93, a f. 172v sono dati a un 'Maglio'.
[211] L'ipotesi della 'familiarità' poeta-compilatore di V è stata per analogia estesa da BERARDI 2014: 10 al caso di Cione (Baglioni: vedi § 1.4.5). Il rimatore, di cui il *corpus* è quasi interamente conservato da V, appare però sia come 'Ser Cione' che come 'Ser Cione notaio'.
[212] ANTONELLI2 2001: 13 n. 35 e *PSS* I: LIV-LV n. 17.

analogo parebbe verificarsi in un codice grossomodo coevo al nostro, importantissimo per la storia della tradizione stilnovista e soprattutto di Cino da Pistoia, di cui costituisce non solo una delle più precoci attestazioni, ma anche, per un gruppo di liriche legate narrativamente a formare una macrostruttura, l'unica testimonianza: Mc[5] (Venezia, Biblioteca Marciana, It. IX 529).[213] In Mc[5] i sonetti del pistoiese sono quasi tutti introdotti dalla rubrica '*C.*', a partire da quella inaugurale di p. 1 e del codice, che non è preceduta da una forma più lunga. Sonetti ciniani ritornano dalla p. 9 in poi: alcuni sono adespoti, altri preceduti dalla semplice '*C.*' e solo l'ultimo, il responsivo del pistoiese al sonetto di Ser Mula che lo precede, peraltro mutilo degli ultimi sette versi per rifilatura della carta, a p. 12, reca la rubrica 's(er) Cino'.[214]

Ora, Mc[5] è un codice di storia bolognese trascritto da mano pistoiese: elemento che, insieme alla registrazione della macrosequenza e delle risposte al sonetto-enigma della visione da parte di sodali bolognesi o anonimi (responsivi che si trovano solamente qui in attestazione unica), conferma ulteriormente la vicinanza tra Cino e chi confezionò il codice. Questo fatto determinerebbe, per Signorini, un'equivalenza significativa tra i due casi presi in esame, legati innanzitutto dalla legittimazione dell'uso di troncamenti o abbreviazioni per l'autore più importante intorno a cui si suppone organizzata la raccolta antologica: Cino in un caso, Monte nell'altro. Non solo. Così come nel Vaticano l'abbreviazione utilizzata rimanda alle pratiche scrittorie dell'ambiente imprenditoriale e mercantile fiorentino in cui fu confezionato, così nel Marciano, pergamena di una manciata di fogli probabilmente destinata alla lettura privata di qualche notaio, «riscontriamo l'uso della sigla tra punti, di origine scolastica e perciò certo assai diffusa nella letteratura di argomento giuridico».[215] Potremmo aggiungere che in entrambi i casi è l'ambiente di confezione del manoscritto – e quindi delle rubriche prescelte? – che rafforza l'idea di familiarità col rimatore: ambiente mercantile per un poeta 'cambiatore-mercante' come Monte Andrea e ambiente notarile per un poeta giudice o al limite scolaro

[213] Tale analogia tra V e Mc[5] è stata discussa nelle dense pagine di SIGNORINI 2012. Mc[5] ha goduto della riproduzione fotografica e delle analisi specifiche raccolte in CARRAI-MARRANI 2009, con ispezione paleografica (pp. 183-189) a cura di Teresa de Robertis – che colloca il ms. al sec. XIV in. (contro SAVINO 1993: 20, che propendeva per il sec. XIII ex.) – e studio filologico a cura di Giuseppe Marrani (CARRAI-MARRANI 2009: 153-181; l'ipotesi della macrostruttura narrativa contenuta nelle prime tre pagine del codice è discussa IVI: 166-169 e poi in MARRANI 2011: 22-29).

[214] Per SIGNORINI 2012: 242 «lo scioglimento della rubrica attributiva avviene per un componimento che si trova in una posizione "ambigua", poiché situato dopo un adespoto», che è appunto il missivo di Mula, nel Marciano senza attribuzione. Va precisato in ogni caso che nel codice dopo i sonetti anonimi di p. 9 (ciniani e non), a p. 10 i sonetti di Cino tornano ad essere accompagnati dalla sola 'C.' e non dalla forma lunga della rubrica.

[215] SIGNORINI 2012: 242.

in diritto – se vogliamo accettare la datazione più alta per Mc[5] –come Cino. Anche in questo caso, però, giustificare la presenza della rubrica con l'iniziale ricorrendo all'argomento 'familiarità' ed escludendo fenomeni più meccanici, riconducibili alla prassi scrittoria standard dei compilatori, rimane pur sempre una delle ipotesi.

Va precisato inoltre che del frammento conservato a Venezia è ancora *sub iudice* la questione della sua possibile appartenenza a una raccolta più ampia, sebbene recentemente Teresa De Robertis ha addotto ragioni codicologiche che potrebbero rendere innecessaria tale ipotesi. Tra le principali opposizioni in tal senso vi è l'aspetto trascurato della pergamena. Superata è ormai l'obiezione sollevata dagli studiosi più antichi: che, cioè, una raccolta di soli sonetti come quella di Mc[5], non poteva supporsi perché non si conoscevano raccolte di soli sonetti: se non fosse bastata la logica, le attuali conoscenze filologiche, ora esponenzialmente più ampie, ci dimostrano tale possibilità.

L'indizio più sostanzioso a sfavore dell'autonomia di Mc[5] riguarda però proprio la rubricatura di cui si è detto, perché quella '*C'* posta ad inizio assoluto di codice manca di una «chiave»[216] per essere sciolta. Si deve perciò credere che fosse presente proprio nella parte perduta del manoscritto, dove la rubrica appariva in forma piena. Non si può escludere, infatti,che anche per i sonetti ciniani si verificasse quello che più avanti si verifica nella sezione dantesca di Mc[5], dove a p. 5, il primo testo dell'Alighieri (*]ede p(er)fectam(en)te ogni salute*) è accompagnato dalla rubrica '*Dante Arlinghieri da firençe*', per poi lasciare posto, nei sonetti che seguono, alla sola '*D.*'.[217] Sulla rubrica di Cino, insomma, grava il peso della non esclusività dell'abbreviazione in rubrica (se Mc[5], cioè, era preceduto da altre pagine con rubricatura piena per Cino), laddove nel caso montiano il dubbio è diverso, perché in qui l'esclusività della rubrica è palese, e contravviene in maniera lampante a tutti i meccanismi messi altrimenti in atto: nel codice[218] la questione vera è capire se dipenda dall'intenzione di V1o ad altri fattori, più meccanici.

La coincidenza importante tra V1e Mc[5]andrà piuttosto ricercata altrove, e cioè nella difficoltà di ridurre a norma stabile le oscillazioni di una pratica non completamente ortodossa: nella sezione dantesca di Mc[5], ad esempio, dopo la rubrica lunga si susseguono, «nel margine superiore delle due pagine successive», la forma '*Dante*' e la sigla '*D*', cosa che non accade nella sezione ciniana.

---

[216] De Robertis in CARRAI-MARRANI 2009: 189.

[217] La tendenza all'abbreviazione pare comunque percorrere altrimenti il breve marciano: le risposte sono sempre, e lapidariamente, 'R.' come insolitamente finora non è stato segnalato.

[218] Meccanismi di cui abbiamo una chiara idea. È forse ovvio, ma preciso, segnalare che un piccolo codicetto come Mc[5] non fornisce gli stessi elementi di lettura del mastodontico V.

Da correggere sarà anche l'idea che le eccezioni alla rubricatura essenziale (diremmo 'familiare') nei due codici risponda ad analoga fenomenologia. È vero, certo, che l'unica canzone montiana con la forma piena in rubrica, V 303 «*Donna di voi si rancura* segue e precede componimenti adespoti»,[219] così come anche *Ser Mula tu ti credi*, in Mc[5], è preceduto dal relativo missivo adespoto. Ma è anche vero che la difformità delle rubriche del fasc. XIV di V, dove si trova l'eccezione montiana, risponde a un probabilissimo cambio di fonte, come suggerisce la convergenza di diversi fattori (si pensi solo alle rubriche relative a Guido delle Colonne).

A margine, comunque, vale la pena segnalare che la rubrica ciniana di Mc[5], per curiosa corrispondenza onomastica, trova un perfetto doppio nella meno fortunata '.*C.*', anch'essa tra due punti, che accompagna ben due – tre, se si aggiunge quella di V 313a '*C*[iucio]. *Gobola*' –dei cinque testi di Ciuccio, a f. 102rv, trascritti da V5. Mano di notaio, anche se non toscano, da cui, evidentemente, deriva l'impressionante somiglianza. Ma anche in questo caso, al di là dell'ipotesi di Petrucci sull'identità di copiatore e copiato (Ciuccio che copia se stesso), è il sistema di riduzione della rubrica dentro una sezione monoautoriale a prevalere su tutto, anche sulla congettura di un'estrema riconoscibilità. Dato questo panorma, e anche alla luce della comparazione di Signorinni, non si sembra però potersi dire che le ragioni possibili dietro l'abbeviazione della rubrica siano probanti per la vicinanza esclusiva tra Monte Andrea e V. Anche il caso di Cino nel Marciano, che avrebbe potuto esserlo, non si rivela in questo una conferma esterna.

Un ultimo passo da compiere è interpretare la rubrica *mō* in relazione alle pratiche scrittorie globali di V1. Anche il Vaticano, come molti dei manoscritti delle origini, di lirica e non, è affettato dal problema di un uso non perfettamente lineare del *titulus*. Le oscillazioni in questione sono talmente ampie che le *CLPIO* vi dedicano uno spazio specifico;[220] anche Petrucci aveva sottolineato la concreta difficoltà nel razionalizzare il sistema abbreviativo del codice.[221] Non si può aggiungere molto a quanto è stato già osservato, soprattutto nelle *CLPIO*, se non un fatto. Considerando il gruppo di lemmi che fanno capo alla radice **mont-*, e verificandone le realizzazioni dentro il codice, risulta che l'abbreviazione 'mō' viene utilizzata in quantità molto inferiori nella trascrizione dei segmenti testuali rispetto alla sua assiduità nelle rubriche. Insomma, quello di Monte è l'unico caso dove sistematicamente una rubrica vale un nome, e un nome un poeta.

[219] SIGNORINI 2012: 242.
[220] Vedi almeno *CLPIO*: CLXVI-CLCVIII.
[221] PETRUCCI 2001:

2.3.3.5. Rubriche. Conclusioni

Sulla base degli elementi raccolti permane il dubbio della familiarità *diretta* tra Monte Andrea e il compilatore di V, mentre a livello 'ambientale' tra le due figure c'è probabile contiguità. Il sistema delle rubriche di V non è, infatti, completamente razionabile: da quello che si è visto, è possibile supporre che l'intervento del copista nella rubricatura sia stato abbastanza attivo, e ciò potrebbe porre a favore di una coscienziosa scelta abbreviativa da parte del menante; dall'altro è non è escluso né che la rubrica esigua relativa a Monte dipenda da un eventuale antigrafo, né che si tratti di semplice adattamento grafico.

È vero, inoltre, che V si conferma radicato in un ambiente mercantile alto-borghese, ma è anche vero che Larson ha messo in luce la scarsa dimestichezza che il menante doveva avera col latino, ciò che non pare potersi supporre di Monte medesimo, né di alcuno dei poeti su cui abbiamo avuto modo di soffermarci. Al di là delle ambiguità della scrittura siamo forse più vicini a un ambiente di mercanti che a uno di notai, ma non abbiamo d'altra parte alcuna prova che Monte appartenesse esclusivamente alla prima categoria.

Come che sia, dal breve e parziale *excursus* che abbiamo fatto, la posizione di rilievo assegnata alle rime di Monte in V risulta confermata, sia che il codice si voglia considerare diviso in una struttura bipartita, sia se si opta per la tripartizione. Nel primo caso la conferma è data da evidenti ragioni, poiché le rime di Monte si pongono rispettivamente alla fine della sezione delle canzoni e di quella dei sonetti del progetto originario di V1; nel secondo perché, se vogliamo accettare che i testi dei fasc. XXIV e XXV pervennero dopo al compilatore, si dimostra per lo meno che nel momento in cui fu allestito il codice la loro tradizione indipendente – in *booklet* d'autore, d'occasione o di genere – era ancora attiva.

2.4. Percorsi

L'obiettivo iniziale di questo capitolo, come espresso all'inizio (§ 2.2), era quello di ripercorrere gli studi più strettamente materiali intorno a V per poi concentrarsi sul disegno storiografico dispiegato nel codice, al fine di valutare le scelte del compilatore e discorrere della posizione e del peso di Monte dentro la raccolta. Non è però stato possibile, anche perché il discorso sulle rubriche, in sé complesso, ha determinato l'emergenza di una serie di questioni – alcune delle quali sono dichiaratamente rimaste

sospese – impossibili da affrontare senza aprire un discorso sui testi poetici oggetto di analisi (per cui vedi il Capitolo III).

Arrivare gradualmente a parlare del progetto antologico avrebbe significato inserirsi in quel filone di studi, ultimamente frequentato soprattutto da Steinberg, che ha studiato il Vaticano in relazione all'ambiente di produzione detraendone notizie di rilievo tanto dal punto di vista culturale e sociale, quanto per la storia dantesca.[222] In quest'ottica, le nuove acquisizioni sui poeti raccolti negli ultimi fascicoli e le puntualizzazioni biografiche avrebbero potuto costituire una base ulteriore per ripensare la natura di un codice che è fondamentalmente coevo a Dante e che accoglie, nelle sue estremità, poesie di rimatori che restarono a Firenze anche dopo il suo esilio. Rimatori che, anzi, facevano parte della classe politica che aveva costruito la sua egemonia, a partire dalla metà del secolo, sopra la potenza del fiorino, gruppi di famiglie e di potere che verranno poi rifiutate in blocco (insieme ai propri gusti poetici?) nei gironi infernali e nelle parole di Cacciaguida.

Ma torniamo a Monte Andrea. Nel disegno di V, che si vuole ispirato a un criterio geografico e cronologico – almeno per quanto riguarda la sezione delle canzoni – il poeta con la sua produzione si colloca materialmente alla fine di un crescendo. Non solo. La dimensione della raccolta antologica, che si ispira a criteri di inclusione più che di selettività, tendendo a ripetersi nella seconda parte, è fondamentalmente municipale. Il gusto per le tenzoni politiche, le tenzoni fittizie e i sonetti dialogati uomo-donna che abbassano in una dimensione borghese il discorso sterotipato dei contrasti (pur restando anch'essi stereotipati), l'inclinazione a portare dentro la poesia la dialettica e la retorica dei nuovi consiglieri, ma anche temi nuovi, civili, morali, gnomici, le preferenze di una classe sociale che si è arrichita coi soldi prima che con la nobiltà, che cerca legittimazione culturale, ma i cui gusti non sono ancora completamente educati: tutto questo, al di là della *municipalità* linguistica, emerge con forza da V.

La municipalità caratterizzante le rime dei poeti tosco-emiliani di seconda generazione (e soprattutto dei fiorentini) contenute in V si riflette in maniera notevole anche nelle costanti tematiche e stilistiche interne ai testi conservati: una visione materialista moderata, dentro la quale quella di Monte spicca come la più estrema. Il Vaticano si conferma il campione della laicità e di quella dimensione cittadina che in qualche modo, pur se superata, farà da sfondo alla *Vita nova* dantesca. Al suo interno,

[222] Penso a proposito alle stimolanti pagine di STEINBERG 2007 e 2006.

Monte diventa il cantore dell'ideologia di una generazione e delle sue esigenze culturali. Il rapporto tra il codice e il poeta ha ancora molto da dirci, adesso che anche alla sua poesia si sta tornando con rinnovata attenzione.

CAPITOLO III

Affondi testuali. Appendice al capitolo II

3.1. Il libro e il messo: la tenzone tra Monte Andrea e Terino da Castelfiorentino

Sebbene questa sia l'unica corrispondenza tra Monte Andrea e Terino da Castelfiorentino, si può considerare una delle più note della rimeria prestilnovista, non tanto per la qualità – non certo deteriore – dei due sonetti che la compongono, quanto per il contenuto. Terino, infatti, in *Non t'à donato, Amor* chiede a Monte se, attraverso un intermediario, può fargli avere il *suo* libro. Questa richiesta è ragionevolmente interpretata come specifica: Terino non si sta limitando a chiedere a Monte un libro in *suo* possesso – un qualsiasi libro, cioè, che aveva sotto mano; se così fosse stato ci saremmo almeno dovuti aspettare un allusione in più al contenuto del manufatto – ma un libro che contiene le *sue* poesie. Come il Chiaro Davanzati di *Certo ch'io vi dico, in pura veritate* (§ 1.3.1) anche Monte, in quel caso vittima del rifiuto, non invierà il libro al sodale che glielo ha chiesto: ma mentre Chiaro si scherniva, giustificandosi con la scelta personale di sottoporre a limitata circolazione il proprio *trovato* (e sarcasticamente paventando l'abilità dell'interlocutore), Monte, prosaicamente, non può rispondere alla richiesta perché dice di trovarsi già privato del libro.

Notevoli le informazioni desumibili da questo scambio. La prima, di carattere generale, riguarda il modo in cui la lirica ducentesca può aver circolato in forme 'alternative' a quelle dei manoscritti miscellanei: e cioè, innanzitutto, come *Liederbücher* messi insieme dall'autore stesso, implicato in prima persona nella pubblicazione del proprio *trovato*, o come raccolte più brevi, spicciole ed 'occasionali', destinate alla fruizione di una cerchia più o meno ristretta. Richieste del genere, lo abbiamo visto nel *Capitolo I*, sono spesso insinuate nelle corrispondenze di questi rimatori: si pensi a Ser Manno che in *Poi lo comune de la gente sona* chiede a Paolo Zoppo notizie *in prosa over per rima*, e questi, che *viceversa* risponde «Ché mm'è più caro assai d'altr'omo nato / li vostri, messer Manno, trovar genti / e d'altro trovator vorreali 'n prima» (*Poi lo comune* 9-11 [§ 1.3.17]). Pare d'altra parte di poterle apparentare, pur se su diverso piano, alla restrizione di campo degli interlocutori talvolta confinata nei congedi, o alle sollecitazioni al destinario diretto di

sottoporre ad altri le proprie parole, ad esempio mostrando una lettera a *Frate Gaddo e a Finfo*. Il rilievo ha ovvie implicazioni anche per la storia della tradizione, come hanno messo in luce, ad esempio, GIUNTA 1998: 32-45 – rispetto alla storia di quelli che possiamo definire 'tosco-emiliani' di seconda generazione – e BRUNETTI 1999 e 2000: 182-223, per quanto rimonta invece ai siciliani e ai cosiddetti 'siculo-toscani'. Allarga il discorso al Riccardiano 2533, testimone privelegiato delle liriche guittoniane (su cui ora si veda LEONARDI 2010), BRUGNOLO 1989, nella sua analisi sui libri di poesia nel Duecento, che analizza da un lato le raccolte d'autore, dall'altro i manoscritti miscellanei.

Prima dell'attestazione montiana è solo uno il luogo poetico in cui si fa esplicito riferimento al *Libro* di un autore: nel contrasto di Giacomino Pugliese, *Donna, di voi mi lamento* [*PSS* 17.5] – dove, si badi bene, la voce maschile si autoidentifica, fuori dalla finizione letteraria, col nome stesso dell'autore – così la donna si rivolge all'altro nell'ultima battuta: «poi che m'ài avuto al tuo dimino / piglia di me tal vengianza / che lo libro di Giacomino / lo dica per rimembranza, / amore» (vv. 69-72); come annota la curatrice, però, il «sintagma *libro di Giacomino*» sarà qui da intendere come «'opera poetica' piuttosto che 'canzoniere individuale ordinato'» [Brunetti in *PSS* III: 613 *ad loc.*]. Stessa ambiguità va attribuita, con ogni probabilità, anche ai versi 121-122 di *Ahimé lasso, perché* (per cui si veda: § 1.2.5.2. d). Per MINETTI 1979: 186, che elenca i possibili precedenti italiani e provenzali, «Monte doveva avere ben presente» la canzone di Giacomino «se, in XI (*Donna, di voi si rancura*) echeggia l'*incipit* (*Donna, di voi mi lamento*)».

Per quanto, s'è detto, diversi indizi concorrono a testimoniare che i poeti in prima persona si occupavano della circolazione delle proprie opere – e nella fattispecie gli autori della generazione 'tosco-emiliana', di cui qui ci si è perlopiù occupati – la richiesta esplicita di Terino a Monte «fonda, si può dire, la tradizione» delle corrispondenze in versi sullo scambio di raccolte individuali (GIUNTA 1998: 41). Al verbo *fondare* dobbiamo però dare un valore attenutativo, non foss'altro perché sussiste la corrispondenza ricordata tra Ser Manno a Ser Paolo Zoppo – il discrimine lì, come in tutti gli altri casi, è l'assenza della fatidica parola *libro* – o scambi come quello tra Chiaro e Monte che più volte abbiamo ricordato, cui aggiungere almeno il sonetto, edito dallo stesso GIUNTA 1998: 42-44, *Certi elementi diraggio presente*. Lo scambio tra Terino e Monte ha insomma valore di fondamento per la sua esemplarità, mentre, sul lungo periodo, osserviamo che a una graduale immerisione nel Trecento corrisponde un aumento del numero di corrispondenze a questa assimilabili (le ricorda ancora GIUNTA 1998: 41), fenomeno che si iscrive nel

cambiamento tematico più ampio che in diacronia si può evincere dentro il 'sottogenere' dei testi di corrispondenza (GIUNTA 2002: 217-220).

Per quanto riguarda Monte Andrea le conseguenze non sono meno importanti. Senza seguire l'autore sulla scia che arriva alla *Vita nova* dantesca e alle sue tecniche di composizione, possiamo concentrarci sulle osservazioni di STOREY 2004: 273-278, per il quale, innanzitutto, il sonetto di Terino a Monte e soprattutto il responsivo di quest'ultimo metterebbero in atto tutta una serie di strategie retoriche specifiche dalle conseguenze rilevanti anche per le *visual poetics* montiane, come ad esempio la *capfinidad* tra l'ultima parola del missivo teriniano e il primo emistichio del responsivo montiano, che su quella parola si chiude, riprendendola. Storey dà poi un valore specifico al sintgma *parte sparte* del v. 7, che si riferirebbe esattamente «alle copie non autorizzate in circolazione, se non proprio alle schede poetiche, i *documents isolés*» (STOREY 2004: 276) delle poesie montiane. Infine, nonostante abbia rilevato, soprattutto nella sua tesi di dottorato, diverse sequenze montiane compatte, etichettandole come 'corone', lo studioso sostiene comunque che questi raggruppamenti non bastano per poter sostenere l'esistenza di un libro d'autore montiano e conclude che il *libro* cui si riferisce Terino

> non faccia parte di un progetto poetico di Monte, bensì di un progetto di raccolta per cui le «parole spartte», le carte delle tenzoni d'amore e forse delle corone assemblate in un fascicolo in mano altrui sarebbero state risistemate e raggruppate "in quinterni", cioè in un libro. Data la risposta di Monte, può darsi che tal libro risulti ancora in potenza con le varie componenti nelle mani degli altri e senza messaggero, cioè con l'elemento essenziale della trasmissione.
> (STOREY 2004: 278)

Aggiungiamo inoltre – ma questo pareva intenderlo chiaramente anche Storey – che il libro richiesto da Terino a Monte (ma diremmo a questo punto il *libello*) doveva racchiudere solo ed esclusivamene rime montiane: si capirebbero in questo modo le allusioni di Terino, tramite metafore politiche, ad una supposta divisione di potere (poetico/politico) dell'altro (vv.7-10), così come si capirebbe la tassatività montiana a costiuirsi autorità unica della propria pubblicità.

EDIZIONI: D'ANCONA-COMPARETTI 1875-88 IV: 380-381 (*D'Anc.-Comp.*); BIADENE 1889 (*Biadene*): 99-100; FERRARI 1901: 43-44 (*Ferrari*); MINETTI 1979: 186-187 (ed. di rif.: *Minetti*); *CLPIO*: 503-04.

BIBLIOGRAFIA: STOREY 2004: 275-278; HOLMES 2000: 13-14; GIUNTA 1998: 41-45; BRUGNOLO 1989.

V 683 Terino da Castelfiorentino

Non t'à donato, Amor, pic[c]iola parte
di questo mondo: sì t'à messo a monte,
che non si può trovare, in esta parte
d'Italia, segnoria cotanto monte
quanto fa quella che l'Amor non parte
da te; ché dato t'à imperiale monte!
Dunque, ti guarda non vi dic'a parte
alcun che teco dividesse '· monte;
ca tu sai ben ca non convene u[n] regno
a due person, ché ne può nascer briga:
per zò ti guarda no ne sia fòr messo.
Ed ïo che 'n Castel Fiorentin regno,
e, meco, 'vante che tuo amico briga,
voria lo libro tuo per questo messo.

Amore non ti ha donato una piccola parte di questo mondo: ti ha dato a posizione così privilegiata che non si può trovare, in questa parte d'Italia, un dominio più cospicuo di quello cui l'Amore ti dà ininterrotto possesso, perché ti ha dato un capitale imperiale! Dunque stai bene attento se qualcuno vuole dividere il gruzzolo con te! Ché tu lo sai bene che non è opportuno che un regno sia dato a due persone, dal momento che ne può derivare una lite: per ciò sta' attento a non venirne espulso! E io che regno (in quanto poeta) a Castelfiorentino, prima che il tuo amico parta, vorrei che mi mandassi il tuo libro attraverso di lui.

NOTA METRICA: Schema metrico ABABABAB CDE CDE, tutto di rime equivoche. *Parte*: 1 (sost. 'porzione'): 3 (luogo): 5 (verbo 'divide'): 7 (sost?); *Monte* 2 (perifrasi verbale 'innalzato'): 4 (sost.): 6 (sost. 'monte'): 8 monte (sost. 'gruzzolo'); *Regno* 9 (sost 'regno'): 12 (verbo); *briga* 10 (sost.): 13 (verbo); 11 *messo* (verbo): 14 (sost.).

1. È interessante che sia qui che nel v. 5 le eccellenti qualità poetiche di Monte vengano attribuite direttamente ad Amore. Le tangenze con eventuali dichiarazioni stilnoviste rimangono però impressionistiche. Amore qui non è un Dio che spira dentro ma, giusta la metafora portata avanti da Terino per l'intero testo, un signore (verrebbe da dire imperatore, con possibile portata ironica del riferimento al castellano) che distribuisce i propri favori ai suoi servitori.
2. Minetti 'di questo mondo!'. Ma la consecutiva esplicita la dichiarazione della prima litote. ■ *Messo a monte*: *metter a monte* col significato di 'mettere in una condizione di eccellenza' occorre nel *GDLI* s.v. *monte* con questo solo esempio.

4. *parte d'Italia:* riduce la grandezza montiana in termini geografici che non ci è dato riconoscere, ma che difficilmente possono trascendere i confini tosco-emiliani. ■ *sengnoria*: letteralmente 'potere'.
6. *Minetti:* 'da te;'. ■ *imperiale monte*: Il *monte imperiale* è il 'patrimonio della corona' nel *Centiloquio* del Pucci (vd. *GDLI* s.v. *monte* § 15), di cui è considerata prima attestazione. Monte Andrea usa un'immagine simile, e sempre metaforica, in *Ahimé lasso, perché a figura d'omo*, 75-76 «sono condotto in grado, / qual è il più basso, coron'à di Impero!» e vv. 109-110 «Ahimè, Vita, troppo ti pa[r] io fine, / poi, vedi, son de' mali Impero e regno!». Ma soprattutto si veda il Dante della canzone della leggiadria, *Poscia c'Amor del tutto m'à lasciato* 12-14«cioè di leggiadria, / ch'è bella tanto / che fa degno di manto / ïmperial colui dov'ella regna».
8. *ti guarda*: sia qua che al v. 11, con normale pronome proclitico (SALVI-RENZI 2009: 436). ■ *dividesse '· monte*: 'spartisse il gruzzolo', con riferimento alla divisione della 'segnoria'.
9-10 È vero che è una frase fatta (per cui, e forse basta, si veda la nota di Minetti), ma è anche vero che potrebbe essere un'allusione alla divisione dello spazio materiale, nello stesso *libello*, con qualche altro autore (la diminuzione del potere e la briga che ne deriverebbero risultando perciò semanticamente pregnanti).
9. Massima di sapore evangelico concettualmente affine a Chiaro Davanzati *In un regno convenesi un segnore*, che però la utilizza come pezza iniziale di un sonetto che sviluppa – in sede di tenzone fittizia, a parlare è la voce femminile – il tema della deprecabilità del doppio amore, molto borghesemente bipartito tra *donna disposata* e l'*amica in signoria* (ma considerando lo spessore dei sonetti dialogati del Davanzati non sarà un caso che MENICHETTI 1999: 34 ne parli quasi come di «romanzetti d'appendice»).
11. *Zò*: 'ciò', forma settentrionale con consonante postdentale (ROHLFS 1966-1969: 201 [§ 152]).
13. *'vante che*: 'prima che'. Con caduta della vocale atona protonica**.** MINETTI 1982: 373 a proposito del '*vante* di *Come'n Samaria* 6 (secondo sua edizione): «Sul primo vedi, in paricolare, Monte stesso […] ("…. E proclami, con compiacimento, che abbiamo un amico in comune" [*tuo amico briga meco*])». ■ *Briga*: può avere molti significati tutti pertinenti. Il *meco* d'inizio verso, separato dall'iperbato, potrebbe andare con *briga* e perciò la frase andrebbe ordinata: 'e 'vante che tuo amico briga meco...', e cioè 'Prima che il tuo amico abbia a che fare con me' (*TLIO* s.v. *brigare* § 3; anche se in quel caso le attestazioni riportate sono tutte di area settentrionale lombardo-veneta, ciò che rende l'interpretazione meno probabile). Meglio connetterlo al condizionale *voria*. E perciò si ordini: '(a)vante che tuo amico briga voria meco lo libro tuo per questo messo'; cioè'prima che il tuo amico ci si metta [o ad andare verso Terino, o a ostacolare il monopolio poetico del regno di Monte], vorrei avere il tuo libro attraverso questo messaggero [o mandato da lui?]. *Brigare* col significato di 'andare', forse il più adatto in questo contesto, è nel congedo della canzone di Guittone a Guido Novello, *Sovente vegio saggio* 78-80 «E poi da lui te parte, / ed in ciascuna parte / briga per tutti i regni».
14. *lo libro tuo*: praticamente tutti i critici concordano nel vedervi indicata una raccolta d'autore montiana, un manufatto materialmente unico, contenente le sue rime. ■ *per questo messo*: da intendersi 'attraverso questo messaggero', che dovrebbe essere anche l'amico del v. 13.

V 684 Monte

Bene m'à messo Ämore in gran parte,
più di nullo che sia di qua da monte!
Ciò è d'affanno, che da me no·l parte
pur solo un'ora: così son io a monte!
E lo mio core, Amore, in düe parte:
de le gioie di ciascuna, me smonte.
Non voglio tu credi a le parole sparte:
ciò ch'è contato, to' sol ov'è Monte!
E chi ch'usasse parte in tale regno
averia voglia di mantener briga;
cad io per forza ci son condotto e messo,
per che 'n valore, certo, poco regno:
peggio-che-morto il tegno, chi ciò briga!
Non ti mando '· libro, c'[à] altri ch'io, né messo.

NOTA METRICA. Riprende schema metrico e rime del sonetto precedente, creando in più *capfinadad* col missivo attraverso la conversione dell'ultima parola-rima di quel testo nella rima al mezzo del primo verso del responsivo. Schema metrico ABABABAB CDE CDE, tutto di rime equivoche. *Parte*: 1 (sost. 'posizione'): 3 (verbo 'allontana'): 5 (verbo 'divide'): 7 (agg. 'sparpagliate'); *Monte* 2 (sost. 'monte'): 4 (loc. verbale 'essere in buona condizione'): 6 (verbo 'smontare'): 8 Monte (sost. 'Monte Andrea'); *Regno* 9 (sost 'regno'): 12 (verbo); *briga* 10 (sost.): 13 (verbo); 11 *messo* (verbo): 14 (sost.).

Sono stato posto da Amore in una buona situazione, più di chiunque altro da queste parti! Ciò è motivo d'angoscia, che non mi lascia mai: così io sono in un'invidiabile condizione! E Amore divide in due il mio cuore, ma allontana entrambe da qualasiasi gioia. Non voglio che credi a quello che gli altri blaterano di qua e di là: di ciò che si dice, la fonte sia solo Monte! E chiunque reclamasse una parte in questo regno, avrebbe voglia di soffire, dato che io mi ci ritrovo costretto (dato che non mi ritrovo così corraggioso): lo ritengo peggio di un morto chi anela a questo! Non ti mando il libro, perché lo ha per ora un altro, né un messaggero.

1. Molto importante la *capfinidad* tra questo verso e quello finale del sonetto di Terino, grazie al recupero del termine *messo* e alla sua equivocazione sarcastica. STOREY 2004: 275-276 considera la ripresa *capfinida* e la sua utilizzazione come rimalmezzo una delle *signatures* tecniche di Monte. ■ Per la costruzione passiva *Minetti* rimanda a Guittone d'Arezzo *O bon Gesù, ov'è core* 20-21 «esso [sogg. l'uomo] non te pregiando e tu' gran dono, / a la gran pecca sua *fu messo* a male
2. *Monte*: troppo generico – come altrimenti *alpe* – per attribuirgli una connnotazione geografica precisa.

3. «Ciò è d'affanno! Che da me no ·l parte» (*Minetti* e *CLPIO*). Il sonetto di *parte* è Amore – stesso verbo e stesso soggetto sono utilizzati da Terino nel v. 5 del suo missivo – l'oggetto è però l'affanno, che sostituisce la segnoria (di segno positivo) di cui parlava il castellano.
4. *pur solo un'ora*: 'neppure per un'ora', cioè 'mai'.
6. *de le gioie di ciascuna*: si riferirà, con l'indefinito, all'una e all'altra parte del cuore. ■ *smonte*: 'smonti', ovvero 'priva' per il rimante si veda Lunardo del Guallacca, *Sì come'l pescio al lasso* [*PSS* 31.1] 42-44 «Foll'è chi quivi s'erra: / chi saglie'n alta serra / vuop'è ch'abaso smonte».
7-8. Le parole sparte dovrebbero indicare «le copie non autorizzate in circolazione, se non proprio le schede poetiche, i *documents isolé*» (STOREY 2004: 277). Secondo lo studioso americano qui il poeta sta rivendicando il fatto che i lettori debbano andare alla ricerca degli orginali, del libro d'autore.
7. *Non voglio*: stesso imperativo (e stessa eccedenza in cesura) nel sonetto a Chiaro Davanzati, anch'esso incentrato sulle qualità disforiche propinate da Amore, *Questo saria, amico, il mio consiglio* (V 635) 3-4 «non voglio ti faccia di ciò maraviglio, / però che le sue pene a doppio varga». ■ *le parole sparte*. Per la clausola vedi il sonetto di anonimo a Ser Bonagiunta (da Lucca?) *In prima or m'è noveltà bona giunta* 9-11 «Posso laudarne 'l vostro gran savere, / e· bbon voler che 'n ben far no s'alassa, / néd amor cassa *per parole sparte*».
10 *mantener briga:* 'stare in una condizione di sofferenza' (vd. *TLIO* s.v. *briga* § 2.5.1, in cui, tra gli altri, è riportato proprio questo esempio).
13. *Peggio-che-morto*: la qualità mortifera dell'innamorato è espressa in termini simili anche in *Questo saria amico*, 10 «Tegno·l morto, in cui Amor si sparga». La costruzione, che sintatticamente è debitrice di analoghi latini, del tipo *plus quam* o *minus quam* + aggettivo, (probabilmente dalle *Istitutiones* di Priscano) è per STOREY 1983: 100 una delle inconfondibili firme apposte da Monte Andrea nella sua intera opera. ■ *il*: Minetti «i' 'l». Qui vale per *lo*.
14. Sebbene sia possibile scioglierlo come 'non ti mando libro, c'altri ch'io n'è messo', si preferisce la soluzione di *Minetti*. Alquanto insolita – se non altro per la confusione tra destinatario interno e destinatario reale – l'interpretazione di STOREY 2004: 276 n. 11 per cui questo *altro* fantomatico potrebbe essere la donna destinataria della corona V 606-V 622.

3.2. I sonetti del fasc. XXI

Come si è già detto, il primo blocco dei sonetti sciolti di Monte Andrea si divide tra la fine del fasc. XX, dei fiorentini (c. 131r-132v) e la fine del fascicolo XXI, che per il resto contiene sonetti di Chiaro Davanzati e tre di un non altrimenti noto Giano (cc. 139r-140v). Il fatto risulta insolito se si guarda all'ordine seguito sia nei fascicoli delle canzoni, dove Monte Andrea segue Chiaro Davanzati, sia in quello del fasc. XXIII delle tenzoni fittizie, dove l'ordine è appunto Guittone-Chiaro-Monte. Ci si sarebbe aspettati, forse, di vedere tutti i sonetti raggruppati nel medesimo quaderno, magari successivo ai testi di Chiaro, ma ciò, di fatto, non accade, visto che i sonetti di Monte arrivano a rimpolpare il codice, più o meno ordinatamente, fino al fasc. XXV. Che il disegno portato avanti nei fascicoli delle canzoni non sia più perseguito con rigore perché il genere è meno aulico dell'altro e concede maggiori tolleranze o, molto più probabilmente, perché l'autore allestiva i fascicoli col materiale che man mano aveva a disposizione, fatto sta che né i sonetti sciolti di Chiaro (per via del suo apparire nel fasc. XVIII), né tantomeno quelli di Monte, hanno un'ubicazione compatta dentro il codice.

Indipendenti l'uno dall'altro – del primo la dissertazione della tesi restò inedita mentre il secondo, qualche anno dopo, s'interessava al rinvenimento di possibili corone d'autore per fornire pezze d'appoggio alla sua ipotesi sul canzoniere guittoniano – sia Storey che Leonardi hanno creduto di poter distinguere delle corone autonome dentro V, sebbene le loro ipotesi non fossero completamente sovrapponibili né quanto a genesi né quanto a rilievi (§ 2.2). Nessuno dei due si è spinto, in ogni caso, a sostenere la diretta autorialità delle serie riscontrabili.

I legami formali e contenutistici che sussistono dentro determinate sequenze di sonetti in V hanno talvolta legittimato l'identificazione di alcune 'corone': Avalle ha potuto circoscrivere, ad esempio, l'*Ars Amandi* guittoniana ormai nota come "Manuale del libertino" (AVALLE 1977: 56-86), disposta nei primi due fogli e mezzo del fasc. XIX; Carrai cerca di dimostrare che i due sonetti della Compiuta Donzella contenuti nel fascicolo XX costituiscono «due parti di una stessa operetta» (CARRAI 1992: 209), a cui poi vanno collegati diversi altri testi rivolti sempre alla *Compiuta* e in parte contigui nella tradizione; GRESTI 1989 si è invece soffermato sui legami intercorrenti nel gruppo di sonetti V 373-377, conservato nel fasc. XVIII. Al di là della legittimità delle ricostuzioni, che non sollevano, tranne nel caso del *Manuale*, pareri sempre accordanti, vi sono poi raggruppamenti che si possono distinguere limpidamente nelle serie autoriali più ampie: nel fasc. XXI, all'interno della serie di Chiaro, vi sono almeno due corone: la prima non

procede linearmente, ma si sostanzia dei due gruppi V 578-579 + V 585-592 ed è una collana di *plazer* di cui MENICHETTI 1965: 261-262 riconosce le possibili ascendenze provenzali, ma che fa risalire a diretta imitazione guittoniana (nella fattispecie di *Tanto sovente dett'aggio altra fiada*); la seconda è invece il bestiario che si sviluppa nell'intervallo V 558-565. Fuori dal nostro discorso resta ovviamente la più compatta e significativa corona del codice, quella dell'Amico di Dante contenuta nel fasc. XXVI e ormai fuori dall'operato di V1.

Non solo in V è possibile riscontrare seriazioni che dimostrano compattezza d'insieme, più o meno evidente: evidente nel caso esemplare dei sonetti guittoniani, esclusivi dell'Escorialense e posti a commento di un'immagine di Amore che non ci è pervenuta (editi in CAPELLI 2007); meno evidente, come la seriazione ciniana che Marrani ha rilevato dentro Mc[5] (MARRANI 2009 e MARRANI 2011). Il tutto senza considerare il cosiddetto *Canzoniere* guittoniano di cui si è occupato LEONARDI 1994 (ma anche LEONARDI 2004), che per il curatore sarebbe stato il modello cui i cosiddetti poeti 'guittoniani' – me diremmo meglio, poeti 'tosco-emiliani di seconda generazione' ruotanti intorno al suo magistero – attinsero a piene mani per i loro esperimenti macrotestuali, in realtà limitati alla tenzone uomo donna, «un nucleo parziale […] che circolava anche indipendentemente dalla serie completa, come attesta il Vaticano 3793 che trasmette le due tenzoni guittoniane a parte» (LEONARDI 1994: LIV). Perché la tenzne uomo-donna si sviluppi, però, il modello guittoniano sarà stato importante ma non fondamentale, se consideriamo, tra le alte cose, che nelle tenzoni fittizie di Monte o Chiaro mancano contrasti interni netti tra i personaggi in dialogo e molto sfumata, di riflesso, è anche la contrapposizione di registri tra le voci, altrimenti netta negli scambi confezionati dall'aretino.

Delle tre tipologie di corone distinte da GIUNTA 1998: 216 – la *gnomica* o decorativa, com'è appunto quella guittoniana sul carnale amore, i *récit* versificati come il *Fiore* e la sequenza lirico-narrativa di tipo autobiografico, simile a quella del *Canzoniere* guittoniano – le corone di Monte non si sistemano bene in nessuna: sia che vogliamo considerare il gruppo di testi che chiudono il fasc. XX (V 527-544) sia che vogliamo considerare questa sequenza (V 606-622, o come qui si decide, V 606-620), si tratta di corone monotematiche che svolgono con leggera variazione formale un tema fisso e non hanno alcuna progressione narrativa interna (una tipologia, dunque, riconosciuta da GIUNTA 1998: 211 come peculiare degli imitatori guittoniani).

Lo studio della prima sequenza di sonetti montiani, che trattano, in chiave

autobiografica l'esperienza disforica e disperante dell'amore sul soggetto, si deve a Beatrice Arduini, per la quale il gruppo rappresenta una «macrostruttura ordinata a priori dall'autore stesso» (ARDUINI 2003: 172). L'argomento principe a sostegno di tale intenzionalità d'autore, al netto dei riscontri formali e contenutistici interni alla corona, non è però irresistibile: la studiosa crede infatti che «la disposizione in V dovrebbe rispecchiare l'ordinamento d'autore […], dal momento che il copista dimostra […] una certa familiarità con l'opera di Monte Andrea» (ARDUINI 2003: 173).

Su quest'argomento si possono almeno fare due appunti: il primo, che la vicinanza tra Monte e il copista principale del Vaticano è altamente probabile, ma non è certa. Se Monte è l'unico ad essere evocato con una sola sigla, non è l'unico ad essere evocato col solo nome; inoltre, non c'è certezza assoluta che la scelta dell'abbreviazione non sia dovuta a ragioni pratiche, legate all'*usus* del copista. Se anche è familiare, non lo è meno di altri due o tre poeti che appaiono col solo nome. Il secondo appunto riguarda invece le altre corone presenti in V: non saranno d'autore perché tale familiarità non è mostrata? Sarebbe riduttivo. Bisogna forse usare cautela in un caso come questo: va bene riconoscere strutture compatti di testi, eloquenti probabilmente di una loro previa circolazione autonoma, ma non è automatico né sempre conveniente credere che ogni macrostruttura riconoscibile rimonti sempre direttamente all'autore e non, mettiamo, a momenti intermedî della tradizione, dove l'intervento dei collettori può dare diverse conformazioni alle cose trasmese.

Il secondo argomento a sostegno della corona è dato «dalla continuità dello schema a rime alternate che ricorre in dodici componimenti su diciotto, sia nella fronte di dieci versi che nelle terzine» (ARDUINI 2003: 178). Anche qui, però bisogna riconoscere che lo schema ABABABABAB CDCDCD è lo schema metrico maggioritario in Monte, che non declina mai, tranne nei casi in cui decide di impostare il sonetto su due rime equivoche, dallo schema alternato della fronte. Maggiore movimento presenta invece la sirma, dove si alternano diverse possibilità; tuttavia, la soluzione a rime alternate rimane maggioritaria. L'analisi delle poesie che seguiranno (§ 3.2-§ 3-8) – incluse le corrispondenze fittizie, con cui questi testi condividono non poco del loro formulario – dimostrano la contingenza. A sedare eventuali sospetti di tendenziosità, inoltre, si possono prendere altri due gruppi casuali di poesie montiane, tra quelli che non fanno sfoggio di estremismi tecnici, come V 865-869: tranne V 865, che nelle terzine presenta schema CDE CDE, i rimanenti quattro hanno schema metrico ABABABABAB CDCDCD; i sonetti V 902-905, trascritti nel fasc. XXV, presentano la stessa situazione: su cinque, quattro si

avvalgono di questo schema e solo *Intenda,'ntenda* (V 905) sceglie per le terzine la soluzione CDE CDE. L'incidenza non è casuale, perché quello a rime alternate è lo schema rimico più antico, ancora molto diffuso presso i poeti al di qua dello Stilnovo. La stessa situazione si verifica anche in questa sequenza, da cui escludo, per i motivi che si vedranno sotto (§ 3.3), i due sonetti dialogati che chiudono il fascicolo: l'analisi metrica precede i singoli sonetti, e bastino i rimandi.

La seconda prova a sostegno della corona V 527-V544 riguarda la ripresa di rime, che pare legare i sonetti nell'insieme – senza però che si possa distinugere una struttura fissa di *capfinidad* – ed anzi permettere di distinguere all'interno della corona ulteriori «raggruppamenti tra i sonetti, confermati poi sul piano del contenuto» (ARDUINI 2003: 180). *Incipit* esclamativi, analogie strutturali e fenomeni riconosciuti come collegamenti intezionali dimostrebbero che la sequenza è salda. A rafforzare l'idea della coesione è poi il riconoscimento, dentro la corona, di sonetti che fungono da raccordo tra un gruppetto e l'altro, come *Oi doloroso, in dolor consumato* (V 530, n. 4 della corona), *S'eo mai portai dolor, fu neiente* (V 534, n. 8), *Di me si meraviglia molta gente* (V 541, n. 15): la presenza di testi di snodo strutturanti trova sicure analogie nel *Canzoniere* guittoniano.

Il fenomeno della ripetizione di rime si riscontra anche nel raggruppamento V 606-620, come si può vedere agilmente dal commento. Rispetto all'abbondanza dei richiami formali elencati da Arduini, che estende l'analisi a riecheggiamenti interni ai versi dei singoli sonetti (ad esempio ritorni di rima nella stessa sede metrica per diversi componimenti) e a riprese stilematiche a distanza, nella sequenza V 606-620 ci si è limitati a considerare solo la ripresa di serie rimiche – ponendo particolare attenzione a quelle che ANTONELLI[2] 1998 definisce «serie semio-rimiche» – e di macroscopici elementi di coesione. Se estendiamo il discorso ad elementi tutt'altro che discreti, come le omofonie – fiore all'occhiello della retorica montiana tutta, che si svolga sul macrotesto della corona, nelle tenzoni lunghe o nelle canzoni altrettanto smisurate – l'analisi rischia di esplodere e forse ciò va anche a suo detrimento.

Posti questi limiti appare che la rilevanza quantitativa dei fenomeni di collegamento strutturale riscontrabili è di proporzioni analoghe. La corona V 527-544, composta da diciotto sonetti, presenta diciotto rime condivise, coinvolgendo circa quaranta testi: la media di rime condivise per sonetto è 0.45; la 'corona' V 606-620 è invece composta da quindici sonetti e presenta tredici rime condivise: la media di rime condivise per sonetto è 0.48. La distribuzione di queste rime, nella corona che stiamo analizzando, è però tutt'altro che equilibrata, perché si addensa nella prima metà, per poi riprendere

nell'estremo opposto.Al di là dei temi e dei registri inoltre, molti di questi elementi formali strutturanti, la corona V 606-620 li condivide con un ampia gamma di sonetti esterni alla produzione di Monte che gli sono tematicamente vicini.

A differenza della corona V 527-544, particolarmente adatta a mettere in luce la vena immaginativa mortifera di Monte Andrea, che deforma la parola e soprattutto carica l'immagine nella volontà di mimare l'insostenibile dolore, il gruppo di sonetti del fasc. XXI si lascia andare a ben altro tema e a ben altro registro e ciò significa due cose: la possibilità di attingere a un gran numero di esempi che fungano da modello e talvolta, tranne piccoli sprazzi di indubbia rilevanza (com'è il sonetto V 607), monotonia. Nella schiera dei richiami interni tra i sonetti, pur segnalati nel commento, è difficile comprendere perché alcune riprese stilematiche o determinate serie rimiche ritornino con più incidenza di altre: potebbe trattarsi di una scelta per compattare l'insieme, perciò attribuibile ad un atto volontario, ma potrebbe anche essere conseguente dall'adesione di Monte – rilevata e rilevabile – alle soluzioni retoriche specifiche che il codice poetico gli mette a disposizione per permettergli di incanalare il tema portante della sequenza: la descrizione della donna angelicata, luminosa, *meravigliosa* (siamo, cioè, agli antipodi contenutistici ed espressivi della corona disforica studiata da Arduini).

Le caratteristiche formali di (quasi) tutti i sonetti contenuti in questa sequenza rimontano a una trafila specifica, e sicuramente ampliabile, che fa capo allo Giacomo da Lentini di *Angelica figura e comprobata*, passa per il Guido Guinizzelli di *Vedut'ò la lucente Diana* e arriva alla generazione successiva, anonima o nota, dei rimatori duecenteschi (Chiaro e Monte, Tomaso da Faenza, ma anche diversi sonetti contenuti i V privi di patenità), prima di rifrangersi negli stilnovisti. Per questo è possibile riscontrare, nelle singole unità del gruppo, una trama di richiami intertestuali (qui usato in senso neutro e non allusivo), che s'inserisce pienamente nella trafila disegnata da BRUGNOLO 1980 e che li lega strettamente al trittico montiano V 865-867, vero apogeo della descrizione muliebre in senso paradisiaco e luminoso.

Per poter parlare di corona bisogna infatti vedere non tanto e non solo se ci sono elementi coesivi tra i membri, quanto stabilirne l'esclusività o la selettività, cià che ne legittima la semantizzazione, costituendo indizio genuino a favore dell'intenzionalità. Un esempio in tal senso è la circolarità che pare costituirsi tra la metafora luminosa (non un vero e proprio motivo) del sonetto iniziale della serie, *Lontanamente* (V 606), che si chiude sulla serie rimica in *-uce* (la donna è *luce* del cuore del poeta) e il sonetto finale dell'ipotetica corona, *Sì come i marinari* (V 620), dove il motivo della *luce* è tema che viene espanso fino

ad occupare l'intero testo (che sviluppa l'immagine della stella polare che guida i marinai), portando con sé la serie rimica in *-uce*, che Monte utilizzerà solamente in *Ancora di dire non fino* e in *Ahimé lasso, perché a figura d'omo*, in contesti completamente diversi. Un legame del genere potrebbe avere valore strutturante, ma si deve considerare che la metafora della *luce del cuore* è una formula fissa che Monte applica anche altrove, nella corona, con leggere variazioni: si confrontino, per fare un esempio, questo verso: «voi, che siete del mio cor la luce!» (*Lontanamente*, 14) e quest'altro «e voi pur siete del mio cor lumera?» (*Se non si move, da voi* 14). A tutta prima si direbbe un voluto richiamo visto che, a tre sonetti di distanza e nello stesso luogo metrico (il v. 14) si ripete lo stesso *stilema*: ma si tratta di un richiamo strutturante o non piuttosto di una frase fatta, che casualmente occupa in entrambi i sonetti la stessa posizione? Si sarebbe tentati di dare la seconda risposta visto i numerosissimi riscontri della seconda clausola, se non fosse che, almeno la prima, pare abbastanza originale. Le riprese rimiche risontrabili dentro la serie, d'altro canto, sono razionalizzabili – si vedrà più avanti e soprattutto nel commento – e ciò potrebbe andare a favore della loro genuinità.

Sul piano narrativo, invece, non c'è alcuna progressione. *Lontanamente, donna* (V 606), che inaugura la serie, si concentra sul tema del *celar* per evitare le ripercussioni dei maldicenti e non lascia intuire niente della bella descrizione di *Segnore, Dio* (V 607), sonetto concentrato sulla descrizione dell'epifania femminile, che riesce a distaccarsi dall'insieme nonostante ne declini, per primo, il tema dominante e nonostante ben quattro delle sue rime si rfrangano poi in altre parti della 'corona'. La donna cantata in questo sonetto è un'*angelica figura*, né più né meno *angelica figura* di quelle che si trovano nei contemporanei o di quella che cantava il Notaro. O forse, lo è un po' di più. Smisuratamente bella, questa donna suscita nelle persone (*tutti, ciascuno*) voglia di andare a vederla per la *merviglia* che costituisce: il movimento verso la donna, il parlare della sua visibile miracolosità, la dimensione corale dei beneficiati dalla sua presenza, tutto, insomma, ci riporta a un contesto a noi noto per ben altre ragioni, essendo simile a quello tratteggiato da Dante nella *Vita nova* per descrivere le apparizioni beatriciane. Anche qui, chi vede l'*angelica figura* è destinato ad innamorarsi, indipendentemente dai propri meriti. Luce che rischiara ogni oscurità – il motivo lega il testo al precedente – la *figura angelica* infonde il suo potere miracoloso soprattutto sul poeta, che arriva a definirsi, per questo, *beato*. Se la descrizione porta avanti fino alla fine del sonetto s'inscrive in una prassi compositiva riconoscibile, la beatitudine come conseguenza della visione – beatitudine qui tutta personale, che distingue il poeta dagli astanti – è un elemento affatto raro e andrà inteso in senso

pregnante, vicino a quello dantesco, o almeno, a questo, preludio. Se un motivo di tal fatta si fosse distribuito nei sonetti successivi, e magari sviluppato, avremmo avuto un esempio di applicazione dei princìpi epifanici stilnovistici *ante literam*; ma ciò non avviene e dovremmo accontentarci dell'evidenza e della particolarità di *Segnore Dio*, opportunamente inserita nella raccolta antologica di BERISSO 2006 sulle poesie prestilnoviste (unico poeta tradizionalmente prestilnovista oltre Guinizzelli cui è dato, con quest'unico esempio, tale onore).

Si ritorna al noto immediatamente, con *Poi chi'io son sotto* (V 608), impegnato a dire in termini feudali la sottomissione dell'amante all'amata (cambia l'apostrofato, prima Dio, diretto responsabile di aver fatto una figura strordinaria, ora la donna stessa), che sul primo ha potere di vita o di morte: isi lega, più sul piano dei motivi che su quello formale, a *Lontanamente sono* (V 606), ma soprattutto a quello che lo segue, *Se non si move* (V 609), con cui condivide il tema della richiesta di pietà, l'invocazione di *merzé* (in entrambi i casi al v. 3 con movimento ritmico-sintattico analogo), il pavento della morte e, circolarmente, la richiesta conclusiva di pietà. I due sonetti mostrano una solidarietà tematica e formale innegabile, nonostante in *Se non si move* si assiste al primo cambio di schema delle terzine: da CDE EDC alle rime alternate.

Dopo il dittico incentrato su *Pietà*, i sonetti *Eo veggio, donna* (V 610) – caretterizzato dalla ripresa dello schema rimico fino a quel momento prevalente, ma con complicazione delle rime al mezzo – e *Radice e pome* (V 611) dispiegano, sulla falsariga di *Segnore, Dio* (V 607), la solita descrizione angelicante dell'amata, definita *angiola* e – dalle voci corali esterne – *meraviglia* (*Eo veggio*), *somma* di tutte le virtù (di cui si fornisce elenco) e della perfezione dell'operato Divino. Alla fine del secondo sonetto, però, tutte le lodi profferte lasciano intravedere la reale intenzione del poeta: poiché la donna è *proprio amendo* di tutti, nonché miracolo vivente, dovrebbe avere *pietà* dell'innamorato, a lei interamente datosi (e vediamo tornare, nel sonetto, le rime alternate nelle terzine). Di nuovo la richiesta di *merzede* è perciò al centro di *A lo fedel* (V 612): richiamando la *domina* ai suoi doveri di padrona, il poeta invoca pietà, prostrandosi come degno fede ai piedi dell'amata, che possiede, tra le altre cose, il suo cuore. Tra lodi sperticate della donna angelica e richieste di pietà si arriva finalmente a *Un lungo tempo* (V 613), quando il poeta, sempre rivolgendosi alla donna, riepiloga: per molto tempo ha desiderato la donna, anzi di godere della *gioia amorosa*; concentrato sull'obiettivo, non ha mai smesso di servirla, perché Amore lo ha *incarnatamente* avvinto; ed ecco che finalmente la sopportazione è arrivata alla fine: alla donna *piacque esser pietosa* verso di lui, appagandolo della gioia ricercata e facendolo

sovramontare sulla *rota di ventura*. Unico neo: per paura di farle perdere l'onore il poeta ha ancora paura di avvicinarsi a lei (col che ritorniamo, circolarmente, al *biasimo di tanta mala gente* con cui si apriva la serie).

A questo punto occorrono delle precisazioni. L'insieme V 606-613 mostra un'innegabile compattezza – a livello formale rimarcata nel commento – ed anche una trama narrativa, per quanto poco sviluppata, ben precisa. Lodi della donna e richiesta di pietà si alternano infatti con equilibrio (tre sonetti sono di lode, tre di richiesta di pietà) finché non viene raggiunto lo scopo amoroso inizialmente neppure alluso ed anche l'inizio e la fine della storia vengono circostritti nei limiti dell'onorabilità della donna, da cui derivano scelte comportamentali specifiche dell'uomo (come quella di stare lontano da lei). I legami tematici sono confermati da quelli formali.

Infatti, se si guarda ai sonetti del fascicolo XXI come ad una corona complessiva si dovrà pur ammettere che la maggior parte degli espedienti di connessione si addensa intorno alla serie, più piccola, V 606-V 613. In particolare il V *Poi ch'io son sotto* (V 608), condivide quattro delle sue cinque rime complessive con *Eo veggio donna* (V 610) e *Radice e pome* (V 611) e questo legame potrebbe essere intenzionale. *Poi ch'io son* è infatti un tema di richiesta di mercede: tale richiesta si zittirà per (quasi) due sonetti, *Eo veggio donna* e *Radice e pome*, entrambi di esaltazione della donna. La scelta delle stesse rime, che però danno forma a serie rimiche differenti specializzate nella descrizione di diversi motivi potrebbe essere un *escamotage* tecnico, per supplire con la forma quello che si allenta sul piano del contenuto, poiché il motivo della pietà ritorna, appunto, con *A lo fedel* (V 612). Possiamo concludere, per l'intanto, che per V 606-613, possiamo senza dubbio utilizzare il termine di 'corona' o 'microcorona'.

Chiusa in positivo la parentesi con la donna vengono trascritti da V due testi che paiono rompere con quello che li precede, né dimostrano affinità con ciò che li segue. Problematici sono infatti i due sonetti *Omo disvareato* (V 614) e *Ahi doloroso, lasso* (V 615), isolati formalemente – il primo soprattutto, intessuto di rime interne equivoche e per l'occhio – e contenutisticamente estranei al quadro presentanto in precedenza. Nel primo, anche il destinatario muta e non dà più l'impressione di essere 'interno': non è più la donna quella che viene invocata dalla voce poetante, la quale cerca di ottenerne l'amore, ma un non altrimenti nominato maestro cui si richiede di risolvere un dubbio amoroso (se n'è parlato in § 1.3.10) Ora, l'eccentricità di questo sonetto rispetto al resto si potrebbe spiegare in due modi: il primo è quello di chi vede nell'insieme V 606-V 622 una corona organica d'imitazione guittoniana: poiché anche nel canzoniere contenuto in L distaccato

da Leonardi a un certo punto viene inserito lo scambio con Maestro Bandino (che Leonardi considera personaggio inventato *ad hoc*), anche in questo caso il dubbio rivolto ad un maestro nel mezzo di una corona amorosa non farebbe che rispecchiare una modalità narrativa già esperita dall'aretino. La seconda è invece quella che considera *Omo disvareato* e *Ahi doloroso lasso* due sonetti moraleggianti incentrati intorno a un non meglio specificato *vizio* e tra di loro tematicamente affini: quest'ultimo dato potrebbe spiegarne la vicinanza manoscritta, che colloca *Omo disvareato*, evidentemente testo di corrispondenza, a fianco allo gnomico *Ahi doloroso lasso*. Resterebbe da spiegare perché due sonetti del genere si ritrovano in una 'corona' amorosa nel complesso ben assestata: la spiegazione dell'imitazione guittoniana è tutto sommato ragionevole, ma dobbiamo credere che, mentre Monte o Chiaro non accolgono, o accolgono parzialmente, la struttura narrativa del macrotesto dell'aretino, scelgono invece di applicare nei loro macrotesti soluzioni strutturanti che mutuano dalla sua poesia. Questo per dire, insomma, che non si può escludere del tutto una collocazione impropria dei due testi, sia a livello di genere (*Omo disvarëato* è di corrispondenza), sia a livello di tema, ovvero la loro completa estraneetà con quanto li circonda.

E quanto li circonda è invece solidale con se stesso. I sonetti V 617-V 620 ritornano a sviluppare i temi precedenti, confermandone la continuità attreverso la ripresa del lemma *corona*, introdotto in *A lo fedel* (V 612). I richiami rimici, che si erano annullati, riprendono in questo secondo gruppo, legando tra di loro *Eo non son quelli* (V 618) e *A la 'mprimera* (V 619) su cui si rifrangono a loro volta due rime di *Lontanamente, donna* (V 606). In *A la'mprimera* (V 619) tornano poi una rima di *Segnore Dio* (V 607) e una rima di *Poi ch'io son vostro* (V 608). Il legame circolare tra *Sì come i marinari* (V 620) e ciò che lo precede è poi costituito dal tema della *luce* – altrove solo motivo – che informa e chiude definitvamente la serie.

A livello tematico si riscontra altrettanta continuità. *Senno e Valore* (V 616), oltre a profondersi nelle solite lodi di madonna, riprende il tema del godimento amoroso, con cui si era chiuso *A lo fedel* (V 612). Altrettanto laudistico è *Gentil mia donna* (V 617), strutturato come *Radice e pome* (V 611): la descrizione delle bellezze della donna e gli effetti della sua presenza occupano i vv. 1-13, per poi lasciare spazio, negli ultimi tre versi, alla richiesta di Pietà, questa volta insolita perché in *Gentil mia donna* viene ribadito che l'uomo ha ben goduto della gioia amorosa. Da un punto di vista strutturale il dittico *Senno e valore* (V 616)-*Gentil mia donna* (V 617) è analogo e complementare al dittico *Eo veggio donna* (V 610)-*Radice e pome* (V 612). Si comprende fin dall'*inicipit* di *Eo non son quelli* (V 618) perché

il poeta stava chiedendo, poco prima, pietà: tutto il sonetto è un arrabbiato lamento perché la donna, cui pur si è mostrata continua deferenza, gabba il poeta e lo tormenta. La colpa è di Amore (o della donna? Non è chiaro chi venga apostrofato), che lo permette, ma nonostante tutto il poeta continua ribadire la sua obbedienza. Comprendiamo, infine, cosa giustifica il duro atteggiamento di madonna: anche se è stato amore a prima vista (*A la'mprimera* [V 619]) ed ancor meglio, servaggio a prima vista, i *mal-parlieri* non si sono sottratti dal metterci il becco ed incolpare il poeta per le sue mancanze. Ma ecco, che lui si rivolge direttamente a madonna: giudichi lei se non è stato un buon amante – e ne abbiamo avuto prova dai sonetti precedenti – perché lui, da parte sua, si limiterà a rinnovare l'obbedienza. Lode finale e sperticata della donna-stella è quella che poi conclude la serie: l'*angelico viso* della *pulzella* che ha avvinto il cuore del poeta può stare tranquillo. Nessuno gli toglierà la sua supermazia (*Sì come i marinari* [V 620]).

Come la sequenza dei sonetti V 527-544 anche questo gruppo si caratterizza per un'apparente immobilità narrativa, che però sperpeggia tra un sonetto e l'altro se si cerca di ricostruire la storia che si cela dietro le formule topiche. Mentre lì, però, il motivo delle sofferenze d'amore, svolte su un piano che ricusa giustificazioni sia «in ottica cortese» che in «ottica cristiana» (ARDUNI 2003: 188) permette a Monte di esternare la retorica del lamento che gli è consona (si vedano a proposito le canzoni 'socio-economiche'), perché permette il dispiegamento di tutti i mezzi poetici proprî del suo *realismo espressivo* (definizione opportuna, ancora, di Arduini), il Monte di questa 'corona' è quello euforico, innamorato, luminoso, che ne fa esponente – neanche dei più ingenui – della fenomenologia amorosa in senso luminoso e angelico, e in qualche modo, fiorentinamente, 'proto-miracoloso'. Un altro Monte, insomma, com'è quello registrato in molti dei sonetti sciolti contenuti negli ultimi due fascicoli che V1 ha trascritto.

EDIZIONI: D'ANCONA-COMPARETTI 1875-1888 IV: 297-260 [*D'Anc-Comp.*]; BIADENE 1889: 43-44 (V 616) [*Biadene*]; *PD* I: 466 (V 620); TARTARO 1965: 423 (V 606) [*Tartaro*]; SALINARI 1974[2] [*Salinari*]: 387-392 (V 606, V 607, V 608, V 609, V 611, V 612,V 613, V 616, V 619); CARRAI 1981 [*Carrai*]:61-62 (V 614), MINETTI 1979: 140-154 (*Minetti*, ed. di riferimento); *CLPIO*: 496-498.

BIBLIOGRAFIA: LE LAY 2013: 128-30 (son. 620); CAPOVILLA 2009: 59-60 (sonetto V 607); BERISSO 2006 (sonetto V 607), FAVATI 1975: 73-76, STOREY 1983: 141 ss.; CARRAI 1981: 61-62 (son. V 614).

V 606

Lontanamente, donna, servidore
vi so' stato (e sarag[g]io, al mio vivente),
non dimostrando quanto vi porto amore,
per biasimo di tanta mala gente.
Tanto riguardo ne lo vostro onore,
che 'nver' voi vista non facc[i]o neiente;
per tema c'aio che non fosse re' er[r]ore
messo intra noi, ond'io fosse perdente.
Ma vò' che voi sacc[i]ate che 'l mi' core
in vostra segnoria è certamente.
E ciascun membro m'à di voi incarnato
lo dio d'Amore, che mi porta e mena
e'n amorosa voglia mi conduce
di voi, che siete del mio cor la luce!
Merzé, ché la mia vita pur alena,
e moro, se da voi sono ubrïato.

Donna, da lontano vi sono stato servitore (e lo sarò finché vivo), senza fare mostra dell'amore che provo per voi, per evitare il biasimo dei pettegoli maligni. Sono così rispettoso del vostro onore che evito di incontrarvi, per paura che ciò crei problemi tra noi, e io vi perda. Ma voglio che voi sappiate che il mio cuore è solidamente dato ai vostri desideri. E il dio d'Amore mi ha così incarnato di ogni vostra parte, che sono condotto e mi muovo solo in relazione al desiderio amoroso che ho di voi, che siete la luce del mio cuore! Pietà, che la mia vita va spegnendosi e muoio, se mi dimenticate.

NOTA METRICA. Schema metrico: ABABABABAB CDE EDC. Rime ricche: 11 *incarnato* : 16 *ubrïato*.
Condivide con V 607 (contiguo) *Sengnore, Dio* la rima in *-ato*; V 612 *A lo fedel* la rima in *-ore* (e il solo rimante *core*); con V 620, insieme all'immagine della donna luminosa, la rima *-uce* (e i rimanti *luce* e *conduce*).

1. *Lontanamente*: non si dovrà supporre la situazione di lontananza che fa da sfondo a un altro genere di componimenti, che diremmo un po' abusivamente *de lonh*. In questo caso la lontananza non è assoluta ma andrà intesa in relazione al quadro raffigurato: il poeta

serve la donna da lontano, ovvero non dimostrando in nessun modo il suo amore per paura dei maldicenti, cercando di non vederla (i *malparlieri* riappaiono in V 619 *A la'mprimera* 9-10). Invece *Salinari* 'da lungo tempo'.
1-2 *Stato...servitore*: 'ho servito'. Simile costrutto in Neri de' Visdomini, *Lo mio gioioso core* [*PSS* 28.3] 24 «ch'io sempre *stesse di voi servitore*». Ma non mancano esempi né tra i Siciliani, né tra i contemporanei di Monte. Incredibilmente vicino al distico è però uno dei sonetti attribuiti a Guittone dalla Giuntina, *Doglioso e lasso* 1-4 «Doglioso e lasso rimase 'l meo core / poi che partiste, dolce rosa aulente, / da me, che *stato vi son servidore, / e sarò sempre al mio vivente*» (E).
4. *Mala gente*: sintagma che indica i *lauzengiers* in Federico II, *De la mia disianza* [*PSS* 14.2] 15-17 «ed ò sospetto – de la *mala gente*, / che per neiente – vanno disturbando / e rampognando – chi ama lealmente» e nell'An V 273 [*PSS* 25.19] *Fresca cera ed amorosa* 29-30 «Ma paur'ò de lo sònо / de la mala gente». Si ritrova poi in *Meo sir, cangiato veggioti* 23 «Meo sir, lasciam parlar la mala gente!». Il motivo è ovviamente dei più usurati.
6. *vista non faccio*: 'fare vista' equivale a 'mostrarsi'.
7. Per *re' errore* 'cattivo errore' 'problema serio'. *Minetti* rimanda a passi analoghi, fiorentini (coevi a Monte) e settentrionali.
8 *fosse perdente*: 'perdessi il vostro amore' (per la perifrasi si veda CORTI 2005: 68 ss.), come in Giacomo da Lentini, *Uno disïo d'amore sovente* [*PSS* 1.11] 57-58 «ca spero in voi, avenente / ch'eo non *sarò perdente*»; Chiaro Davanzati, *La mia vita, poich'è senza conforto*, dov'è parola *capfinida* tra la prima e la seconda strofa della canzone ai vv. 17-18 «Perdente, già per mia confessïone / non fui di voi (...)»; e Neri de Visdomini, *Crudele affanno e perta* [*PSS* 28.3] 5-8 «dirò in canzone aperta / come ne *son perdente* / e rimaso al neiente / de la gioia e del bene ov'io son stato». Varrebbe la pena sottindendere un 'di voi' o 'del vostro amore', per analogia di costruzione coi precedenti toscani immediati.
9-10. Solito motivo del cuore in possesso dell'amata.
11 *Incarnato* è uno dei termini-chiave della poesia montiana, che viene declinato non solo per indicare la totalità materiale dell'adescamento ad amore, ma anche, eventualemente, il polo opposto dell'estrema disforia. L'*incarnazione* in Monte è però motivo iperbolico per eccellenza, declinato anche in contesti non amorosi. Al di là del celebre *incipit* guittoniano, da citare unicamente per la tangenza e non per eventuali rapporti di dipendenza, ovvero *Amor m'à preso ed incarnato tutto* (L), conta rilevarlo tra le stesse maglie della poesia di Monte, almeno quanto al contesto amoroso: *Tutta gente fate meravigliare* (V 867) 12-13 «Ed io mirando, donna, il vostro viso / a la 'mprimera m'incarnaste in core», ma soprattutto, dentro questa stessa 'corona', il sonetto V 613, *Un lungo tempo so' stato in disio* 5-6 «così nel core Amore mi colpìo / e *m'incarnò di voi,* gioia gioiosa!»: il sonetto è nelle quartine molto vicino a questo, anche per ipostatizzazione d'Amore. Si può anche aggiungere, in tenzone con Cione, *Né fu, néd è, né fia* 2 (§ 3.6).
12. *Lo dio d'Amore* andrà scritto maiuscolo, sia perché è evidente che qui Amore è personificato, sia per coerenza rispetto alla soluzione adottata nel vicinissimo *Un lungo tempo so' stato in disio* (Minetti sceglie invece difformità, riportando qui il minuscolo e nel sonetto successivo il maiuscolo).
14. *Del mio cor la luce*: sintagma non così diffuso, per il quale al massimo si può richiamare Guittone, *Tanto sovente* 73 «Sami bon papa la cui vita è luce» o «*Merzé, donne, merzé, or mi credete* / ben castità tenete / la quale è gaudio de lo cor e luce».
15. Con questo movimento di richiesta si chiudono diversi sonetti di Monte, tra cui *Poi ch'i' sono* (V 608) 14-16, *Radice e pome* (V 611) 14-16 (entrambi nella sequenza del fasc. XXI); V 542 (sonetto che ha molto in comune con quelli qui trattati, anche se fa parte della corona dolorosa distaccata da Arduini) 14-16 «Merzé per voi, donna, tràgasi'nanti / verso di me: se no, la mia giornata / saria compiuta di morte e di pianti».

V 607

Segnore Dio, come poté venire
al mondo sì angelica figura?
Per maraviglia, ciascu[n]o a vedere
la vanno, e dicon: «Quest'è dismisura
di bellez[z]e!». Önde, ciascun, morire,
in quel punto, vor[r]ebe, sì 'namora;
né giamai nullo non si sa partire,
veg[g]endo sì angelica criatura.
Tutto il piacer del mondo, posso dire
c'a sé lo tiene, ed ogn'altro discura.
Ed io veg[g]endo sì gran meraviglia,
immantenente m'ebe il cor furato
e l'arma ë la vita: a sé li, tene.
Ond'io sormonto in amoroso bene,
e tegnomi sovr'ogne altro beato,
pensando di tal gioia Amor m'apiglia.

Signore Dio, com'è possibile che sia venuto al mondo un essere dalle sembianze tanto angeliche? Tutti la vanno a vedere come se fosse un essere straordinario e dicono: "In lei si eccedono i limiti della bellezza!". Per cui vorrebbero tutti morire, in quel momento, talmente li fa innamorare, ma nessuno riesce ad allontanarsi vedendo una creatura così angelica. Posso assicurare che in lei si condensa tutta la bellezza del mondo, che oscura ogni altra.
Quanto a me, non appena ho visto una creatura miracolosa come questa, m'ha rubato immediatamente il cuore, e l'anima e la vita: li tiene a sé. Perciò io ottengo il massimo dall'amore e mi ritengo beato più di chiunque altro pensando che Amore mi concede una tale gioia!

NOTA METRICA. *Schema metrico*: ABABABABAB CDE EDC. Rime siciliane: 1 *venire* : 3 *vedere* : 5 *morire* : 7 *partire* : 9 *dire*; 2 *figura*: 4 *dismisura* : 6 *'namora* : 8 *criatura*: 10 *discura*. Rispetto al sonetto precedente riprende solo la rima in *-ato*; condivide con *Eo veggio, donna* (V 610) la rima in *-iglia* e i rimanti *maraviglia* e *apiglia*.
Condivide con *U[n] lungo tempo* (V 613) e *A la'mprimera* (V 619) la rima in *-ura* e con quest'ultimo i rimanti *figura* e *criatura*. Condivide, infine, con *Eo non son quelli* (V 618) e *A la'mprimera* (V 619) la rima in *-ire*.

1-8. Secondo CAPOVILLA 2009: 60 questo sonetto «condivide vari elementi» con Guido Cavalcanti *Chi è questa che ven* 1-4.
1. *Segnore Dio*: Per quanto simili invocazioni possono essere semplicemente formule *ad hoc* – come nel montiano*Ahi, Deo merzé, che fia di me, Amore* – poiché il motivo che percorre il

sonetto è la bellezza angelica della donna, diretta creatura di Dio, l'espressione non appare desemantizzata. ■ *venire / al mondo*: *Berisso* intende *venire al mondo* come «'nascere'; ma forse con calcolata e ambigua allusione a una letterale 'discesa sulla terra' dell'amata alle altezze paradisiache» e rimanda, per analogo movimento, al Dante di *Donne ch'avete* 43-44 «Dice di lei Amor: "Cosa mortale / come esser può sì adorna e sì gentile?"».
2. Il richiamo più evidente è ovviamente a Guido Guinizzelli *Al cor gentil rempaira sempre Amore*, e alla donna che «(...) tenne d'angel sembianza» (v. 58). Palese è tuttavia l'ascendenza lentiana dell'immagine, già immortalata dal Notaro nel fortunato sonetto *Angelica figura e comprobata* [*PSS* 1.37], che Monte ha del resto ben presente. La sua fortuna presso i prestilnovisti fiorentini, antecendenti a Dante o contemporanei al periodo della sua prima attività poetica, è ampissima (si veda intanto l'abbondante nota di Antonelli al v. 1 del sonetto in *PSS* I: 541-543). In relazione a questi versi andrebbero anche ripensate affermazioni come quelle di Giunta, che nel cappello al dantesco *Di donne io vidi*, sottolinea come nel *cliché* della donna-angelo Dante si distingua dai precedenti (gli esempi sono il Guinizzelli di *Al cor gentil* e il Guittone di *Donque mi parto*, 11 «ch'angel di Dio senbrate in ciascun membro») «perché ciò che nei testi citati è somiglianza (*sembra*), qui è identità: "vidi un angiol figurato"» (GIUNTA 2011: 626). L'osservazione varrà, forse, solo per i due testi allegati, giacché questo sonetto montiano pare allinearsi meno alla similitudine diffusa che all'identificazione dantesca, dal momento che si chiuderà col riferimento alla beatitudine provocata nel soggetto dall'amore per madonna. Questa concomitanza di richiami formali dovrebbe ridimensionare per il caso in questione l'altrimenti valida (almeno a grandi linee) nota di MENICHETTI 1965: 144 a Chiaro Davanzati, *Madonna, lungiamente aggio portato* 37 «guardando vostra angelica figura», dove il sintagma viene così lapidariamente chiosato: «frase fatta non necessariamente stilnovistica».
3. *per maraviglia*: 'meraviglia, cosa straoridnaria'. Berisso traduce 'stupiti'. Forse non si pecca di stilnovismo se si vuol credere che gli astanti – movimento collettivo che nella *Vita nova* si inserisce nella dimensione urbana – la vadano a vedere *per meraviglia*, cioè come fosse una cosa miracolosa. Potrebbe infatti trattarsi di un complemento predicativo dell'oggetto, anche se risulta che solo occasionalmente, e solo con alcuni verbi (tra cui quelli di movimento), il complemento oggetto è retto da *per* (SALVI-RENZI 2009 § IV 2.1.1). Del resto, basti il confronto con Chiaro Davanzati, anche lui annoverabile tra la schiera dei lodatori della donna angelica in *Per la grande abondanza ch'io sento* 17-20 «Per meraviglia fu al mondo formata / la gioia del mondo ch'ogni gioia avanza, / e sol la fece Dio per dimostranza / perché da' boni fossene adorata». ■ *ciascuno*: la dimensione di chi si rende conto dell'eccezionalità della donna è ovviamente molto più ampia che quella di pochi eletti, restrizione morale già attuata dal Chiaro Davanzati appena citato (*i boni*) e poi, in maniera ancora ristretta, dagli Stilnovisti. Al *ciascuno* che vede corrisponde il *ciascuno* del v. 5 e il *nullo* del v. 7.
4-5. Ottimo l'appunto di *Berisso* che mette in relazione questo passo alle situazione vitanoviane, in cui chi si assiste all'epifania dell'amata rimane estasiato, come in *Vn* 17, 2 «Diceano molti, poi che passata era; "Questa non è femina, anzi è de' bellissimi angeli del cielo"». E altri diceano: "Questa è una meraviglia; che benedetti sia lo Segnore, che sì mirabilmente sae operare»." *Salinari* parafrasa 'questa è una bellezza che va di là dei limiti umani'.
5-6 La morte è qui dovuta, secondo Berisso, al fatto che gli innamorati la vorrebbero «per conservare per sempre con sé quella visione» (*Berisso*). Credo invece che siamo vicini a una manifestazione fenomenologica più prossima alle descrizioni cavalcantiane, per cui la morte consegue quasi naturalmente a un eccesso d'amore. Tale spiegazione risulta in linea con il resto delle posizioni altrimenti espresse da Monte. Un interessante e orginale caso di ammirazione per la miracolosità della donna, e annessa volontà di accorrere a vederla,

è nell'anonimo sonetto di C[1] *La divina poetente Maestate* [*PSS* 49.93] 12-13 «ma chi vol far di 'ntaglio cosa nova, / presente mova, vo', donn', a guardare».
7-8. Versi di riempitivo. Ancora Berisso rimanda a Guido Guinizzelli *Io voglio del ver* 9-12 «Passa per via adorna e sì gentile / ch'abbassa orgoglio a chi dona salute /e 'l fa di nostra fe' se non la crede». Meno pertinente l'accostamento di CAPOVILLA 2009: 60 tra i vv. 9-10 di questo sonetto e i vv. 9-10 di *Chi è questa che ven*.
10 *discura*: 'oscura', iperbolicamente. Perché la donna, giusto il v. 14 di V 606 è la *luce* del cuore, secondo una metafora molto produttiva nel sistema poetico di Monte Andrea.
11 *Ed io*: molto molto importante quest'inserzione della prima persona singolare a inizio sestetto, dopo che la fronte è servita solo ad elencare le miracolose caratteristiche della donna. Finora i protagonisti dell'epifania sono stati tutti fuorché il poeta, anzi proprio lui si presenta come uno tra gli altri: solo a questo punto sopraggiunge la sua condizione di eccezionalità. «L'attacco di sirma o di terzina tramite il nesso consecutivo *ond'io* (+ verbo)» viene isolata da BRUGNOLO 1980: 77, come peculiarità sintattica di un'"intertestualità *forte*" tra alcuni sonetti due-trecenteschi che si profondono nella descrizione angelicata di Madonna (capostipite ne è, ovviamente, il Giacomo da Lentini di *Angelica figura*). Spetta però al Guinizzelli, a detta dello studioso, «la trasformazione […] che usa una costruzione assai più pregnante di tipo virtualmente paripotattico: "*Ed io*…[…]"». Tra gli utilizzatori principali di questa risorsa vi è appunto Monte, di cui si cita il v. 11 del già ricordato *Tutta gente fate meravigliare*. Segue una costuzione col gerundio libero non perfettamente sovrapponibile all'anonimo di C[1] *Vedut'aggio una stella mattutina* [*PSS* 49.105] 9 in cui è del resto esposto un tema simile, «Ed i' guardando la stella fu' preso», (l'analogia segnalata in *PSS* III: 1046 *ad loc.*) . ■ *sì gran meraviglia*: torna quanto detto al v. 3: opportunamente con Berisso si deve credere che qui vada letto proprio nel senso prospettato da Gorni per lo stesso termine della *Vn*: 'miracolo'.
12. Il motivo, di ascendenza provenzale, pare riecheggiare i vv. 9-10 del sonetto precedente e per *Berisso* rimanda a Chiaro Davanzati *Lo'namorato core* 45-46 «ch'amore il cor mi fura / e tut‹ba la vertute e 'l pensamento». Ma soprattuto si veda Pier della Vigna *Poi tanta caunoscenza* [*PSS* 10.1] 12-16 «Lo veder mi sotrasse / sì come il ferro fa la calamita, / sì m'è viso ch'Amor mi sottraggesse; / parse che furasse / subitamente cor e corpo e vita, / ch'eo non son mio quanto un ago pungesse».
12-13 *cor, arma, vita*: trittico in asindeto che varrà, per tutte le volte che si incontra nella poesia duecentesca, semplicemtente per indicare la totalità, l'intero (CANTELLI 1989).
14. *sormonto*: indica il 'raggiungimento dell'estrema felicità amorosa' come glossa Berisso al passo di Galletto Pisano *Credeam'essere, lasso*, [*PSS* 26.2] 44-46 «E·ppoi mi stringe e serra /e non vol ch'eo sormonti, / lo vostro amor che colpa, / a meve senza colpa» (*PSS* II: 25 *ad loc.*). ■ *amoroso bene*: 'gioia d'amore'; a parte le occorrenze di Federico II *Poi ch'a voi piace* [*PSS* 14.3] 16 e Mazzeo di Ricco, *La benaventurosa inamoranza* 3 è un sintagma diffuso della rimeria duecentesca di seconda generazione. Solo a mo' di esempio, si possono allegare il Chiaro Davanzati di *Or vo' cantar, e po' cantar mi tene* 4-5 «mille mercé a l'amoroso bene / che dispietò ver' me con orgoglianza» o il leggermente più tardo Noffo Bonaguide di *Se blasmo fosse onore* v. 3 e 23. Utilizzato da Monte in *Ahi, deo merzé,* 52 e nella risposta di Tommaso da Faenza, *Amoroso voler* 54.
15. *tegnomi sovr'ogn'altro beato*: il verso non sarà certo innocente, perché il concetto di *beatitudine* collegato alla soddisfazione amorosa è prettamente fiorentino. Il Mazzeo di Ricco di *Sei anni ho travagliato* [*PSS* 19.5] 19-23 «S'eo tardi mi so' adato / de lo meo folleggiare, / tegnomene beato, / poi ch'io sono a lasciare / lo mal che mi stringia» non è da mettere in relazione col passo montiano, perché in questo caso si tratta di una frase fatta, semanticamente neutrale. La vicinanza più significativa è invece, e ancora, coi passi danteschi di *Vn* – nello stesso Guittone non si parla mai di beatituine amorosa sensuale –

, come 14.28 (*Donna pietosa* 81-83 «e quand'io era solo / dicea, guardando verso l'alto regno: / "Beato, anima bella, chi te vede!"»). Questo sonetto è veramente il punto di contatto più stretto tra Monte e l'aura guinizzelliana-stilnovista; un contatto che non può considerarsi casuale, dal momento che la beatitudine, anche qui, procede dalla donna angelicata su chi la va a vedere e, in maniera speciale, sul soggetto poetante. A conforto di questa eccezionalità montiana, già rilevata da DE ROBERTIS[1] 2001: 60-61, vengono in ultimo le statistiche relative al termine *beato* applicate al *corpus LirIO* (su cui LEONARDI 2015: 141-145, e in part. p. 143).

16. Verso reso come in *Berisso* (*Minetti*: «pensando; di tal gioia Amor m'apiglia!»); e s'intenda: 'Amore mi rende partecipe di una tale gioia'. Costruzione col genitivo non insolita di *apigliare*, già in Rinaldo d'Aquino *Amorosa donna fina* [*PSS* 7.8] 8 («fiamma d'amor m'apiglia), per cui vedi MENICHETTI 1965: 417. La coppia semiorimica *apiglia* : *meraviglia*, oltre che nel già citato Rinaldo e in questo luogo montiano, si ritrova di nuovo in Monte Andrea, «Trista la vita mia! Più di null'mo / son doloroso. Ond'eo per meraviglia / saria guardato, s'io mostrasse como / lo foco, ch'è dentro a 'l mi cor, s'apiglia / in ogni membro, encarnato: ond'eo consomo» (1-5), Maestro Torrigiano *Chi non sapesse ben la veritate* [*PSS* 45.1]; An V 402 *Qual omo vede molte gioe piagente* [*PSS* 49.61].

V 608

Poi ch'io son sotto vostra segnoria,
donna, e m'avete in [vostra] potestate,
merzé, che la mïa morte non sia:
dal vostro amor non mi prolungate!
Ch'io non dilletto mai cosa che sia,
se non solo la vostra ämistate.
In tutto voi m'avete in pregionia:
se m'aucideste, saria gran viltade;
ma cotal morte asai mi piaceria,
avegna c'a voi fosse in volontate.
Voi morte e vita mi potete dare,
s'a voi piacesse, però ch'io son vostro;
ma spero che di me avrete pietanza.
Merzé, che non v'alunghi dimoranza!
Ancor che, come io v'amo, no·l dimostro,
per gran temenza c'aggio di fallare.

Poiché sono interamente sotto il vostro potere, donna, e vi appartengo, abbiate pietà: che io non muoia; non mi allontanate dal vostro amore! Perché la mia felicità non risiede in altro che nel vostro amore. Mi tenete completamente prigioniero: sarebbe un atto molto vile, se mi uccideste; ma se è vostra volontà uccidermi così, allora una morte del genere mi piacerebbe molto.

Voi mi potete dare la vita e la morte, secondo i vostri desideri, perché io sono vostro; ma spero che abbiate pietà di me. Pietà: l'attesa non si prolunghi oltre, sebbene io non dimostri quanto vi amo, per la grande paura che ho di commettere una sciocchezza.

NOTA METRICA. Schema metrico ABABABABAB CDE CDE.
Rime condivise: col sonetto successivo (V 609), *-anza* e il rimante *Pietanza*, *leitmotiv* dei due sonetti; con V 611 la rima in *-ate*; con *Eo veggio* (V 610) e *A la 'mprimera* (V 619) la rima in *-ìa* e i rimanti *sia* (V 610 e *signoria* (V 619), tutto sommato non connotati; con *Eo veggio* (V 610) è condivisa la rima in *-are*. Rime ricche: 2 *potestate* : 6 *amistate* : 8 *viltate* :10 *volontate*. Rime identiche*:* 3 *sia* : 5 *sia*.

Il sonetto è molto vicino a V 606 per il motivo della subordinazione dell'amante all'amato, per l'accenno alla paura di perdere l'amore e di dover perciò tacere per impedire che ciò avvenga. Ma mentre lì il poeta invocava aiuto per non morire, qui si sviluppa il paradosso topico della morte a lui dolce se a lei è cara. Analoga a V 606 la chisura sull'invocazione a pietà della donna.

1. Sembra quasi un prelievo da Giacomo da Lentini, *Molti amadori la lor malatia* [*PSS* 1.23] 5 «però che son sotto altrui signoria», sicuramente presente a Monte, il quale si rifà al sonetto del Notaro anche per il verso di chisura della fronte, che preleva il verso di chisura della fronte di *Molti amadori*. Affine è anche il tema tra i due luoghi – per cui pare lecito poter parlare d'intertestualità – della totale signoria dell'amante sull'amato e della necessità (minata nel caso del Notaro) del *celar*. Monte riprende qui quanto detto in *Lontanamente* (V 606) vv. 9-10.
3. Monte è estremamente ripetitivo. L'invocazione di pietà verso la donna, col motivo della vita che finisce se non si trova scampo, riprende ancora *Lontanamente* (V 606) vv. 15-16, e viene reiterata, ma con diversa esortazione, anche nella chisura di questo sonetto. Minetti sana anche in questo caso l'ipometria, con l'inserimento di un *or* dieretico, ma è meglio seguire *CLPIO* e considerare l'aggettivo bisillabo.
4. *voi*: Potrebbe anche essere verbo, *voi'* 'voglio', con costruzione della dichiarativa senza il che come nel sonetto precedente ■ *non mi prolungate*: 'non mi allontanate'. Stesso significato in *Nonn-aven d'allegranza* [*PSS* 25.3] 7-10 «perch'io so 'n dubitanza / ca, per lo prolungare, / lo nostro fino amare / aggia altra dilettanza»; Chiaro Davanzati *Madonna, lungiamente aggio portato* 43 «e però è la mia gioia prolungata». *Salinari* rende «merzé che la mia morte non sia! / Dal vostro amore, voi non mi prolungate», parafrasando «affinché la mia morte non venga dal vostro amore, non mi allontanate».
5-6. Un simile movimento in Dante Alighieri, *La dispietata mente* 45 «ch sol per voi servir la vita bramo», ma il rimando più pertinente è con l'Anonimo di V *Per ciò non dico ciò ch'ho in voglienza* [*PSS* 49.43] 5-8 in cui il motivo dell'unico oggetto di desiderio si coniuga con quello della paura di dire, qui declinato alla fine del sonetto: «Tanto mi stringe vostra benvoglienza, / non m'è plagenza – nul'altr'amistate; / ed io, madonna, faccio soferenza, / perch'ò temenza – che voi lo vogliate».
6. *vostra ämistate*: *amistate* occ. 'corrispondenza amorosa, amore' indica l'amore della donna anche nei due contasti V 621 20-22 e V 622 7-8 (§ 3.3). Si veda anche, per la clausola, l'anonima canzone di V *Al cor tanta allegranza* [*PSS* 25.5], 28 «mai di null'altra bramo – sua amistate».
7-10. Si susseguono altri due motivi topici in questo sonetto: l'impossiblità di madonna di contravvenire alle leggi morali non espresse del gioco amoroso, che prevedono il biasimo su un rifiuto ingiustificato e il motivo, ad esso legato, della morte gradita se dipendente dalla volontà della donna.

8. *aucideste*: 'uccidereste', con conservazione del dittongo (forma che risente del latino e del provenzale, molto diffusa presso i 'toscani di transizione': CELLA 2003a: XL-XLII).
11. Verso allitterato. *Capfinidad* tra fronte e sirma data dalla parola *morte* e rafforzata sul piano formale dalle rime assonanti –ate/-are, che si riecheggiano tra il v. 10 e il v. 11. Anche qui il sospetto è ancora di marcata 'ispirazione' lentinana, stando a *Molti amadori la lor malatia* [*PSS* 1.23] 8 «ch'ella mi pote morte e vita dare»; sempre a inizio sirma, si veda anche il Rustico Filippi amoroso di *Merzé madonna*, «in voi la mia morte e la mia vita».
12. *ch'io son vostro*: sintagma identico in rima in Ciolo de la Barba *Compiutamente mess'ò intenzïone* 9-10 «in ciò considerate – ch'io son vostro / più che nel mio cantare non vi mostro» (vedi nota di Berisso in *PSS* III: 180 *ad loc.*).
13 *avrete pietanza*: la Pietanza sarà protagonista del sonetto successivo, per cui è garantita continuità discorsiva tra i due testi. Un verso pressoché identico Monte è in V 611 *Radice e pome,* 14 «Merzé, vi chero, di me aggiate pietanza!», che del resto è costruzione molto abusata, per cui andrà ponderato il valore strutturante del riecheggiamento nella fattispecie.
14 *alunghi*: 'prolunghi' vd. *TLIO s.v.* allungare § 2. ■ *dimoranza*: 'tempo d'attesa' (vd. *TLIO s.v.* dimoranza).
15. Anche in Giacomo da Lentini, *Molti amador* [*PSS* 1.23] centrale è il motivo del *celar*: «Molti amador la lor malatia / portano in core, che 'n vista non pare, / ed io non posso sì celar la mia, / ch'ella non paia per lo mio penare».
16. Riecheggiato nell'*incipit* dell'An di C[1], *I'ò sì gran paura di fallare* (vedi FRATTA 1996: 91 ss., per le ascendenze provenzali del motivo). ■ *gran temenza*: 'gran paura'. Sintagma diffuso. Per identico contesto (l'amante che ha paura di parlare di ciò che prova) si veda Neri de Visdomini *Oi forte inamoranza* 12-14 «e sempre ò gran temenza / e non aggio speranza / ch'aver possa allegranza mai, né bene». Più avanti, in V 613 14-16, Monte ribadirà il concetto del *timor dei* che lo attanaglia di fronte alla donna.

V 609

Se non si move da voi Pïetanza,
donna, ben veio, più nonn-è la mia vita.
Merzé, non mi mettete in ubrïanza;
c'al cor mi sento sì mortal ferita,
se gioia d'amore per voi non s'avanza
inver' di me, dal mondo fo' partita.
Ma se vor[r]ete usare leanza,
al mio afanno voi darete aita,
perch'io son tutto ïn vostra possanza:
quando vi piace possa aver fenita?
Or soffer[r]ete, donna, ch'io sì pera,
veg[g]endo*mi* così vostro servente
c'altro che voi lo mio core no spera,
e voi pur siete del mio cor lumera?

E scenda in voi Pietate dolzemente: 15

del vostro amore non mi siate fera!

Se Pietà non viene da voi, donna, la mia vita finirà. Pietà, non vi dimenticate di me; perché al cuore sento una ferita così letale che lascerò questo mondo, se non mi degnate della felicità amorosa. Ma se vorrete essere leale, conforterete la mia sofferenza, perché io sono completamente in vostro potere: quando vorrete porre fine a tutto questo?
Riuscite perfino a sopportate, donna, che io muoia così, pur vedendomi fedele al punto tale da non desiderare profondamente altro che voi, che continuate ad essere la luce del mio cuore? Scenda in voi, dolcemente, Pietà: non siate così spietata verso di me!

NOTA METRICA. Schema metrico ABABABABAB CDC DCD (primo cambio nello schema).
Legame col sonetto precdente garantito dalla parola *pietanza,* peraltro in sede rimica (ciò garantisce il riecheggiamento della rima in *-anza*). Rime ricche: 4 *ferita* : 6 *partita* : 10 *fenita*. Rime inclusive 11 *pera* : 12 *spera*.

La costruzione interna del sonetto è circolare: nel verso finale e nel distico iniziale si invoca infatti il movimento di Pietanza, benché con una contraddittorietà, in realtà solo apparente: all'inizio la Pietà deve muoversi *da* Madonna verso l'amante (per evitarne la morte), alla fine deve muoversi *verso* Madonna, per spingerla ad agire con clemenza. Solo quest'ultimo movimento, infatti, renderà possibile quello auspicato all'inizio del sonetto: solo quando Pietà avrà preso il cuore della donna potrà da questa rivolgersi all'amante, salvandogli la vita.

1-2 Per il quanto il motivo sia già trobadorico, il distico risente palsemente di Giacomo da Lentini *Poi non mi vale merzé né ben servire* [*PSS* 1.16] 5-6 «se di me no le prende pïetanza / ben morrò certamente». Simile incipit in Maestro Francesco *Se non si move d'ogni parte amore* [*PSS* 42.3] (vedi *PSS* III: 357 *ad loc.*). ■ *Pietanza*: personificata da *Minetti* e anche da *CLPIO*, sarà una delle ipostasi di lì a poco ben care agli stilnovisti, ma nel complesso tipicamente in linea con le tendenze psicomachiche medievali. Da rilevare sono ancora le consonanze con il Notaro (*Guiderdone aspetto avere* [*PSS* 1.3] 29-31 «S'io pur spero in allegranza / fina donna, pïetanza, / in voi si mova») e Chiaro Davanzati, *Madonna di cherere* 21-25 «ché per mercede spero / ciò che 'l core mio crede, / sol che pietà si mova / da vostra gentilia / primero ch'io perisse».
2. *veio*: 'vedo'. Forma con caduta della dentale sonora intervocalica.
3. Ripete *Lontanamente, donna* (V 606) 15-16.
5-6 Dal punto di vista sintattico questo dittico è costruito come i vv. 1-2 e si chiude con analogo prospetto della morte.
5. *gioia d'amore*: non personificata qui, a differenza che in *Minetti*, è il *joy d'amor* provenzale. Anche in questo caso si registrano legami evidenti con Giacomo da Lentini *Guiderdone aspetto avere* [*PSS* 1.3] 1-6 «Guiderdone aspetto avere / da voi, donna, cui servire / no m'enoia; / ancor che siate altera / sempre spero avere intera / d'*amor gioia*». Il sintagma, però, è «di uso frequentissimo dai Siciliani fino a Monte», come esplicita bene Antonelli nel suo commento (*PSS* I: 76 *ad loc.*). ■ *fò partita*: 'lascio'. Variante della perifrasi di sapore provenzaleggiante – e di analogo significato – *fare partenza*, diffuso presso Chiaro, Panuccio, Guittone, Monte.
9. Ennesimo diffusissimo motivo è quella del completo possesso dell'amante da parte della donna (per cui vedi almeno CATENAZZI 1977a: 57), reiterato finora in tutti e quattro i sonetti, ma con parole praticamente identiche in *Poi ch'io sono sotto* (V 608), 7 («in tutto

voi m'avete in signoria»). Questo passo montiano è vicino a Chiaro Davanzati (ma la *possanza* è lì di Amore, anche se il soggetto che parla è sempre il poeta), *Assai m'era posato* 14 «poi ch'io son tut‹ᵵo ne la sua posanza»; ma si vedano anche Galletto Pisano *Inn-Alta-Donna ò mizo mia 'ntendanza* [*PSS* 26.1] 22 «di quella che mi tiene in sua possanza» e Rustico Filippi, *Lo vostro dolze* 8 «mi riterrà madonna in sua possanza».
12 Ms. 'vegiendo cosi uostro servente'. *Salinari*: «veggendo così lo vostro sevente?». Notevole allitterazione, analoga a quella di V 608 12, che peraltro esprime il medesimo concetto.
14. Il legame tra questo verso e il Dante di *La dispetata mente* 40 «E voi pur siete quella ch'io più amo» è notato da DE ROBERTIS[1] 2005: 162 *ad loc.* che opportunamente accosta i versi iniziali della quarta stanza della canzone «E voi pur siete quella ch'io più amo / e che far mi potete maggior dono / e 'n cui la mia speranza più riposa / che sol per voi servir la vita bramo» ai vv. 11-14 di questo sonetto (che il filologo legge come interrogativa fino al v. 13). ■ *del mio cor lumera*: clausola non originalissima e legata alla fenomenolgia dell'apparizione luminosa. Si vedano Bonagiunta Orbicciani, *Ben mi credea* 12-24 «Tant'allegressa nel meo core abbonda / di sì alto servaggio / che m'a e tiemmi tutto in suo volere, / che non posa giamai, se non com'onda, / membrando il suo visaggio / ch'ammorsa ogn'altro viso e fa sparere: / in tal manera che, la've ella appare, / nessun la può guardare, / e mettelo in errore; / tant'è lo suo splendore, / che passa il sole di vertut'e spera / e stella e luna ed ogn'altra lumera», Chiaro Davanzati, *La splendïente luce* 9-11 «E l'altre donne fan di lei bandiera, / imperadrice d'ogni costumanza, / perch'è di tutte quante la lumera» e infine, il sonetto anonimo di C[1] ma inseribile nella costellazione che stiamo disegnando, *Considerando che divino amore* [*PSS* 49.102] 12-14 «così bella, poi ch'a Natura pare, / a tutte donne celate'l bellore, / quando fra·lloro appar vostra lumera»: non a caso l'editore, Gualdo, colloca il sonetto «nell'area dei seguaci fiorentini di Chiaro Davanzati […]; ma andranno tenuti in conto anche alcuni sonetti di Monte, assai vicini come temi e movenze» (*PSS* III: 1092).
15. Il verso è vicino a Brunetto Latini, *S'eo son distretto* [*PSS* 40.1] «che 'l movano a pietanza dolzemente». *Minetti* rimanda a Aimeric de Belenoi, VI 36 «s'en lieys Merces dissen».
16. Anche qui il precedente è Giacomo da Lentini, *Guiderdone aspetto avere* [*PSS* 1.3] 32-34 «Fina donna, no mi siate / fera, poi tanta biltade / in voi si trova».

V 610

Eo veg[g]io, donna, in voi tanta valenza,
c'ag[g]io credenza che null'amendare,
ciò che 'n voi pare, potesse per sua scienza:
quand'om ben penza, a voi non trovan pare.
Chi ben guardare vi vole, partenza
non pò far senza di voi inamorare.
Sèt'a regnare poi ch'avete 'n potenza,
e 'n voi s'agenza· le bellez[z]e, e pare!
Fate scurare ogn'altra valenza:
ond'ò fermenza che Dio voi formare;

ché solo um punto in voi non si disdice,
ed ogn'altr'om dice: «Quest'è maraviglia!»;
ciascun s'apiglia c'angiola, voi, sia:
san' falsia sète di Valor vernice.
Ciò che si fece in voi, non si ripiglia:
tanto sotiglia mento mai non fia.

Io vedo in voi, donna, tanto valore che credo che tutto ciò che manifestate non possa essere migliorato da nessuno, per quanto alacre. Anche riflettendoci a fondo nessuno potrebbe trovare qualcuno di pari valore: chi vi vuole ammirare non può allontanarsi senza che già si ritrovi innamorato. Svettate sulle altre poiché avete in potenza, possedete in atto e anzi fate mostra di ogni bellezza. Ogni altra persona di valore in confronto a voi impallidisce: per cui sono fermamente convinto che vi ha plasmata Dio, dal momento che in voi nulla è fuori posto. E tutti dicono: questa donna è una cosa meravigliosa. Credono tutti siate un angelo ed anzi, senza falsità, acme di ogni virtù. Ciò che Dio ha messo in partica per crearvi non si può contraddire, per quanto ingegmo vi si applichi.

NOTA METRICA Schema metrico: AB(a_5)A(b_5)B(a_5)A(b_5)B(a_5)A(b_5) B(a_5)A(b_5)B(a_5) CD(c_5)E(d_5) C(e_5)D(c_5)E(d_5). Si riprende lo schema prevalentemente usato finora pur con la complicazione delle rime al mezzo. Rime equivoche 1. *valenza* (*sost.* 'valore'): 9. *valenza* (*sost.* 'persona di valore'); 3. *pare* (*verbo* 'si manifesta') : 4. *pare* (*aggettivo* 'pari') : *pare* (*verbo* 'si manifestano'; identica rispetto a 3). Rime derivative: 12 *disdice* : 13 *dice*; 12. *apiglia* : 15 *ripiglia*. Rime siciliane. 12 *disdice :* 13. *dice :* 14 *vernice :* 15 *fece.*
Rime condivise con altri sonetti della serie: *-iglia* con *Segnore, Dio* (V 607) e le parole rima: *maraviglia*, *apiglia*; *-are* con *Poi ch'io son* (V 810); *-enza* con *Ahi, doloroso lasso per cui s'amorta* (V 615), con cui condivide il rimante *agenza*; *-ìa* di nuovo con *Poi ch'io son* e con *A la 'mprimera.*

Come il precedente, anche questo sonetto si struttura circolarmente: nell'asserzione iniziale si parte cantando l'impossibilità di modificare minimamente la perfezione di madonna, anche a metterci impegno (v. 1-3), mentre alla fine, dopo averne decantato le grazie, si ribadisce che nessun *sottigliamento* (ovvero *sottiglianza* e cioè 'sottigliezza intellettuale') artificioso può mai contraddire l'impeccabile lavoro di artigianato mostrato da Dio nel fare la donna. Insomma ciò che la natura – intesa nella misura in cui è promanazione della volontà divina – ha fatto non può essere né riportato a parole né da queste contraddetto: il sonetto svolge perciò per lunga parte il tema dell'ineffabilità connessa alla descrizione dell'amata.

1. L'allitterazione in *v* è il cavallo di battaglia retorico di questi sonetti, come si evince fin da questo primo verso. Il secondo emistichio pare riecheggiare Rinaldo d'Aquino *Venuto m'è talento* [*PSS* 7.1] 35-37, versione di V «a tal m'à dato che non si poria / trovare, quando fosse ben tentato, / una sì bella con tanta valenza». Infatti al sonetto seguente, V 611, 3, la donna è *la somma del valore.*
2-3 Ordinare: 'che nullo potesse amendare per sua scienza ciò che 'n voi pare', parafrasabile come 'che nessuno potrebbe migliorare, anche applicandovi tutta la sua conoscenza, ciò che voi siete'.
3. *Nullo*: 'nessuno', pronome. ■ *amendare*: 'migliorare' (vd. *TLIO s.v.* amendare § 3).
3. *ciò che'n voi pare*: 'ciò che in voi si manifesta' ovvero, 'ciò che voi siete'. Il verbo *pare*, pur se inserito in una perifrasi, andrà perciò inteso nello stesso senso che ricopre in *Tanto gentile e tanto onesta pare* secondo la ormai celeberrima precisazione continiana (CONTINI

[1947] 2001³: 23-24). Ma conteranno, nel nostro caso, più le ascendenze che le discendenze, le prime essendo ancora lentiniane, se paiono riecheggiare le descrizioni di Giacomo da Lentini *Guiderdone aspetto avere* [*PSS* 1.3] 46-48 «Le bellezze che 'n voi pare / mi distringe, e lo sguardare / de la cera».

5-6 Lo stesso concetto è espresso in V 606 7-8. ■ *partenza... fare*: 'allontanarsi'. Perifrasi in *enjambement*, nella variante col sostantivo nella forma provenzaleggiante, identica al *fò partita* del sonetto precedente (vedi nota *supra*). Ad indicare l'allontamento da madonna già nel Notaro di *Poi no mi val merzé* [*PSS* 1.16] 23 «di *far partenza* de la nostra amanza».

7-8. Si ordini: 'avete in potenza e in voi s'agenza e pare le bellezze' (la possibilità sintattica di tale opzione si veda nella nota di *Minetti*), perciò 'possedete in potenza, le possedete in atto e fate mostra di ogni bellezza'. ■ *s'agenza*: dal prov. *agensar*, qui 'compiacersi' (CELLA 2003a: 310-311).

9. Altrettanto topico il motivo del valore (più spesso della bellezza) di madonna espresso attraverso la metafora della luce, tanto forte da oscurare ogni altro lume (e con cui si chiude V 606), uno dei poli figurativi più produttivi nel Monte cantore dell'amore euforico. Un passo vicino è nel sonetto di Pucciadone Martelli, che descrive anch'esso le peculiarità epifaniche di madonna, *Similemente, gente crïatura* [*PSS* 46.2] 7-8 «Però neente sente di Ventura / chi·ssua pintura scura voi presente».

12. *si disdice*: 'è inadatto'. La coppia semio-rimica *dice* : *disdice* rimanda indietro al Rinaldo d'Aquino di *Ormai quando flore* [*PSS* 7. 10] 35-36 «l'un cor mi dice / che si disdice, e l'altro m'incora» e, in avanti, al famoso sonetto di Cino da Pistoia a Dante, *Novellamente Amor mi giura e dice* (a *disdire*, lì, sarà lo stesso Amore, al v. 5; e lo stridore tra la promessa nuova e l'esperienza vecchia, a questa contrastante, sarà il fulcro della tutto sommata antiquata questione posta dal sodale all'Alighieri).

13. *Angiola*: affatto inusuale al femminile, ma presente, oltre che qui, in *Come il sol segnoreggia ogni splendore* (V 866), sonetto che fa parte di un trittico tutto orientato alla (ripetitiva e monotona) descrizione delle fattezze angeliche di madonna, anche in quel caso espresse attraverso la metafora luminosa e rilevate qualitativamente dall'eccellenza sopra qualunque potenziale concorrente. La donna è detta creatura angelica già in V 607 7-8 (e a ben guardare i motivi si ripetono identici nel discorso: la donna incarna la bellezza al massimo grado, tanto che chi la vede non riesce ad allontanarsene, a patto di ritornare innamorato).

14. *Vernice* in analoga mossa descrittiva in Guglielmo Beroardi *Gravosa dimoranza* [*PSS* 39.1] 31-34 «Gioia de la sovrana, / de l'insprendor vernice, / ch'emperadrice sembra tant'è bella, / aspetto prossimana», dove il lemma vale 'smalto'e perciò 'ornamento, lustro' (Berisso in *PSS* II: 288 nota *ad loc.*, che rimanda a questo luogo montiano).

16 *Sotiglia mento*: da considerare una rima spezzata in tmesi, peraltro insolita poiché *sotigliamento* viene diviso sulla base di un'impropria interpretazione che si modella per analogia su quella degli avverbi in *–mente*. Anche la forma del sostantivo è alquanto rara, stando alle sole tre occorrenze trecentesche registrate nell'OVI: due dal *Trattato dell'Agricoltura* del Cresenzi (prosa fior. XIV) e uno in un volgarizzamento toscano della Bibbia, anch'esso del sec. XIV.

V 611

Radice e pome, fontana amorosa
per cui s'avanza ogni nobilitate:
la som[m]a del valore in voi si posa,
bellez[z]'e cortesia, senno e bontate;
e fa sog[g]iorno, sovr'ogne altra cosa,
som[m]amente tutta la bieltate.
Né fu, né fia, néd esser mai non osa
più bellez[z]e che 'n voi sono formate:
à dimostrato in voi la virtudiosa
sua graz[i]a, la Divina Maëstate!
Sì che, se fallo fosse stato alcuno,
veg[g]endo voi, se nn'*è*' fuori d'er[r]anza:
ché siete il proprio amendo di ciascuno.
Merzé, vi chero, di me aggiate pietanza!;
da poi che naturalmente sono
corpo, cor, vita ïn vostra pos[s]anza.

Radice e pome, fonte d'amore, che rendete ancora più virtuoso ciò che già lo è per costituzione: in voi si racchiude la somma delle virtù, la bellezza, la cortesia, la saggezze e la bontà. Ma sopra ogni altra cosa è la bellezza che viene espressa in voi al più alto grado. Non sono mai esistite, non esisterebbero e non oseranno mai esistere tante bellezze quante sono quelle che vi sostanziano: la maestà Divina, quando vi ha fatto, ha voluto dar prova della sua magnifica misericordia. Sicchè, se mai qualcuno avesse commesso peccato, vedendovi, ne viene fuori, perché siete la riparazione di chiunque. Vi chiedo che abbiate pietà, dacché sono ormai per natura tutto vostro: corpo, cuore, vita, vi appartengono.

NOTA METRICA: ABABABABAB CDCDCD. Rime ricche: 2 *nobiltate* : 4 *bontate* : 6 *bieltate* : 8 *Maestate*; Rime derivative: 11 *alcuno* : 13 *ciascuno*. Rime siciliane: 11 *alcuno*: 13 *ciascuno* : 15 *sono*.
Condivide con *Poi ch'io son* (V 608) e *Se non si move* (V 609) la rima in *-anza* e la parola-rima *Pietanza*: non è casuale visto che ne riprende completamente il tema, rilanciato dagli ultimi versi di *Radice e pome*. Degno di rilievo è, inoltre, che i tre sonetti condividano solo questo rimante, considerando la fortuna della rima in questione. Condivide con *Poi ch'io son* (V 608) anche la rima in *-ate*. Condivide con *Un lungo tempo* (V 613) e *Gentil mia donna* (V 617), la rima-*osa* (e col primo i rimanti, tutto sommato banali, *cosa* e *amorosa*).

Numerose le analogie rimiche col sonetto anonimo di C[1] *La divina potente Maestate*, anch'esso rivolto alla descrizione della figura angelicata di madonna, con cui condivide, oltre a diversi singoli motivi, i rimanti della fronte.

1. *Pome*: non molto usuale in riferimento alla donna, sebbene nella montiana *Oi dolze amore* è una delle parole-chiave costituenti il sistema metaforico amoroso – a tre poli simbolici – espletato nella canzone (soprattutto delle stanze IV e V nella scansione Minetti). Si ritrova in Brunetto Latini, incanalato nella solita metafora frutto-fiore, *S'eo son distretto* [*PSS* 40.1] dove descrive l'amata lontana (ovvero, a seconda delle note interpretazioni, Bondie Dietaiuti) 13-14 «anzi mi sforzo ognora di servire / lo bianco fioreualiso, *pome aulente*». In Chiaro, nella canzone in voce di Madonna, *Orato di valor, dolze meo sire*, «indica di volta in volta la donna, il possesso totale dell'amata, l'ultima ricompensa d'amore» (MENICHETTI 1965: 66 *ad loc.*, con rimando a quel centonario di immagini che è il *Mare amoroso*). ■ *Fontana amorosa*: la coppia non ha altre occorrenze nella lirica italiana delle origini, ma, come qualsiasi espressione sintagmatica composta da 'fontana (+ determinante)' ha analoghi nel linguaggio descrittivo della vergine (e prima, nel *Cantico canticorum*). Nel particolare *fons amoris* è, tra le altre cose, la Madonna nello *Stabat mater*, attribuito a Jacopone: «Eia mater, fons amoris / me sentire vim doloris / fac, ut tecum lugeam». In sostanza si tratta del solito conguaglio retorico-formulare tra sistema linguistico religioso e sistema linguistico laico. A questo passo si può accostare almeno Bonagiunta Orbicciani *Ben mi credea* 43-48 «Onde la gioia mia passa l'òttima / quant'è più alta cima, / di cui si può dir ch'ène / *fontana* d'ogni bene, / ché di lei sorge ogn'altro ben terreno / come acqua viva che non vien mai meno» (e si veda la nota di MENICHETTI 2012: 115-116 *ad loc.*). L'immagine tornerà più avanti, a V 616, 3.
2. *s'avanza*: 'acquisisce potenza, s'arricchisce'. *Ogni nobilate*: è soggetto di *s'avanza*, ad esprimere ancora una volta iperbolicamente l'eccellenza delle qualità della donna.
3 Stesso movimento sintattico, segnalato *ad loc.* da *PSS* III: 1057, in *La divina potente* [*PSS* 49.93] 3-4 «mostrò sforzatamente la bontate / de la gran deïtate che in lei posa» (ma il precedente, come ormai ci aspettiamo, è lentiniano: «In voi è pregio, senno e conoscenza, / e sofrenza *ch'è somma de li bene*», *Angelica figura* [*PSS* 1.37] 9-10).
5. *fa soggiorno*: 'fare soggiorno' varrà 'si ferma' (come in *Par* XXI 39) e perciò, in questo caso, 'si condensa, si trova'.
6. *sommamente*: 'in grado sommo'; andrà notato piuttosto che il sonetto risulta alquanto ripetitivo, di una ripetitività difficilmente imputabile a intenzione retorica: *sommamente* riprende *somma* del v. 3, *bieltate*, in questo stesso verso, non fa che debolmente variare il sicilianismo *bellezze* del v. 4 (e ancora le *bellezze* della donna sono quelle lodate in 8).
7. *Né fu … osa*: Costruzione molto usuale in Monte, ma diffusissima nelle descrizioni muliebri in senso angelicato-luminoso (basti guardare ai testi selezionati da BRUGNOLO 1980). Per l'emistichio finale si veda almeno Chiaro Davanzati, *Madonna, or provedete* «né buon amor non fu, néd esser mai non osa», ma il precedente, che non è solo formale, sarà piuttosto Giacomo da Lentini, *Madonna à'n sé vertute* [*PSS* 1.36] 8-11 «de tutte l'autre ell'è sovran'e frore, / che nulla appareggiare a lei non osa. / Di nulla cosa non à mancamento, / né fu ned è né non serà sua pare, / né 'n cui si trovi tanto complimento».
9. *vertudiosa*: rimante di nuovo in Giacomo da Lentini *Madonna à'n sé vertute con valore* [*PSS* 1.36] 5, dove l'elenco delle lodi di madonna termina con il riferimento all'opera divina (e fa di questo testo un quasi certo modello per Monte).
10. *Grazia:* maiuscolo in *Minetti*. ■ *Divina Maestate*: l'artefice delle 'trasnaturali' bellezze di madonna: vedi l'*incipit* di *La divina potente Maestate* [*PSS* 49.93], e l'An V 359 *Non me ne meraviglio, donna fina* [*PSS* 49.34] in termini di credo quasi religioso, 9-14 «Ond'io credente sono, ogni fiata / ch'io bene aviso vostra claritate, / che voi non siate femina incarnata, / ma penso che *divina Maestate* / a semiglianza d'angelo, formata / aggia per certo la vostra bieltate».
11-13 Chiarissimo il legame con i vv. 1-4 del sonetto precedente, anche se i termini sono rovesciati: in quello impossibile da *amendare*, cioè da migliorare, è la perfezione di

madonna, qui invece la sua fattura angelica si traduce nella capacità di assolvere i peccati. Così *Salinari* «Sì che se vi fosse stato qualche peccato, vedendovi immediatamente il peccatore esce fuori dall'errore, si ravvede» (ma andrà inteso in senso meno 'attivo' da parte del peccatore, che piuttosto subisce le qualità femminili).
11. *Salinari*: «Sì che, se fallo fosse stato alcuno» (più aderente alla lezione del codice); *CLPIO* «Siché, se [*'n*] fallo fosse stato alchuno».
12 *fuor d'erranza*: al limite si può segnalare Dante da Maiano, *Lasso, per ben servir son adastiato*, 12 «di tal erranza lo mio cor traesse».
13 *amendo*: 'correzione', come in Rustico Filippi, *Graza e merzé* 5-6 «E s'io ag[g]io fallato al vostro amendo / son, di voi, donna, mio core e sostegno».
14-16. Il sonetto si chiude ancora, come V 606 e V 608 sull'invocazione di *mercé*, ma in variazione rispetto a quei due luoghi: qui la pietà è richiesta come ricompensa per la totale dedizione, nel primo per evitare la morte all'amante, nel secondo caso nonostante l'apparenza della voce lirica dichiari di non manifestare i propri sentimenti per paura di offendere la donna.
15 *naturalmente*: 'secondo natura': concetto chiave nella poetica di Monte, com'è già è stato detto. Si veda l'an. Di V *Se ciascuno altro passa il mio dolore* [*PSS* 49.44] 9-14 in cui la situazione è simile (la donna non può continuare a umiliare l'amante che si dona a lei perché andrebbe contro la sua natura): «Che, quando penso ben, donna valente, / lo *vostro natural savere acorto*, / confortami e credo certamente / che voi non sofereste tanto torto, / ch'al die ferano io fosse perdente / di sì corale amor com'io vi porto». La reiterazione dell'*habitus* è ciò che lo converte in natura (e vedi anche Finfo a Monte, dove questa equivalenza è esplicita). Completamente rovesciati i termini in Chiaro, *Molti lungo tempo hanno* 21-24 «Que' son dal vero Amore inamorati / ch'a Dio son servi dati: / possono esser chiamati / *naturalmente* de l'Amore amati».

V 612

A lo fedel, lo bon segnor, perdona;
poi ch'e' si pente, e llui chere merzede.
Merzé vi chero a voi, gentil Corona:
di me ag[g]iate pietà, poi che prosiede
tutto il valor ne la vostra persona.
Merzé cherendo, m'inchino al vostro pede:
se l'aiuto di voi m'abandona
son morto del dolor c'al cor mi fède.
Se la mia morte voi paresse bona,
m'apiaceria, ma 'l cor merzé pur chede
a voi che siete di llui guidatore:
co meco nonn-è già, con voi soggiorna,
ed in vostra prigione è a tutte l'ore:
prendavene pietà de lo mio core!
Per lo gran male ch'e' sente a me non torna:

se per voi non s'aiuta, tosto more.

Un buon signore perdona il suo fedele, quando, pentito, gli chiede pietà. Vi chiedo grazia, gentile Corona, abbiate pietà di me, giacché tutto il suo valore è in voi. M'inchino ai vostri piedi chiedendovi la grazia: se il nostro aiuto ora mi abbandona, verrò ucciso dal dolore che mi ferisce al cuore. Se vi fosse gradita la mia morte, allora piacerebbe anche a me, ma il cuore continua a chiedervi la grazia, perché siete la sua guida: non è più con me, sta con voi e lo tenete senza sosta prigioniero: abbiate pietà del mio cuore! Non ritorna da me per il gran male che sente: se non lo aiutate, morirà.

NOTA METRICA: ABABABABAB CDC CDC. Rime ricche: 1 *perdona* : 5 *persona*. Rime derivative: 1 *perdona* : 7 *abandona*.
Ha in comune con *Lontanamente* (V 606) la rima in *-ore* (e il rimante *core*), con *Senno e valore* (V 616) la rima *–ona.* Ne condivide le parole-rima *corona*, *persona*, *abandona*, ma lì la serie è funzionalizzata alla descrizione di madonna.

1-2. Il concetto è espresso anche nei sonetti precedenti, ma qui è dichiarata la metafora feudale. Si veda Rustico Filippi «*Amore, a voi domando perdonanza* / sì como fin servente al suo segnore»
3. Si rende il verso come nelle *CLPIO* (*Minetti*: «Merz', e', vi cher a voi, gentil Corona!»).
4. Verso rigirato da Minetti per far tornare la prosodia. Il codice ha 'agiate pieta dime poi che p(ro) siete'; *CLPIO*, optando per un endecasillabo con cesura epica, risolve: «agiate pièta di me! Poiché, pro', siede». Si rende qui il verso come *Salinari* «pietà aggiate di me poi che prosiede», con *prosiede* 'risiede'. ■ *Corona*: scritto maiuscolo da *Minetti*¸ forse perché lo intende come *senhal* della donna cantata nei sonetti in questione (implicitamente riconosciuti come corona?). Inspiegabilmente questo verso è tra gli esempi allegati da *TLIO* per il significato che il lemma può assumere di 'regnante, relativo al re o alla corona' (s.v. *corona* § 2.3). ■ *prosiede*: ms. 'p(ro) siete'. Non si capisce perché *Minetti* e *CLPIO* sciolgano in "poi che, pro', siede", quando probabilmente V avrà trascritto in segmenti separati un orginario *prosiede*, lezione da mettere a testo come dimostrano ampiamente sia il contesto, sia il ricorrere del temine in V e nelle poesie di Monte Andrea, che è quantitativamente rilevante. Se la forma *prosiede* per *possiede* si ritrova in Chiaro e Monte, è solo in un luogo di quest'ultimo che il verbo appare col significato di 'risiedere', quando si rivolge a Schiatta di Messer Albizo in *Follia ed orgoglio* 1-2 «Follia ed orgoglio, quanto in voi prosiede, / sanza conoscimento avern'on, fiore!»: la costruzione è identica a quella che vediamo qui, con complemento di luogo (figurato) introdotto da *in*.
6. Immagine icastica che ritorna identica in V 616, 13.
8 *son morto*: 'morirò'. Costruzione perifrastica al presente, determinata dalla protasi condizionale (SALVI RENZI 2009: 513 [XIII § 1.1.1.2]) che si ritrova identica in Giacomino Pugliese, *Donna, per vostro amore* [*PSS* 17.3] 93-96 «Bene sono morto / e male colto, / se a me non date sconforto / fiore de l'orto» (*Sconforto* qui vale 'conforto': vd. la nota di Brunetti *ad loc.* in *PSS* II: 594). ■ *fede*: 'ferisce'.
9. *Morte*: in *adnominatio* con *morto* del verso precedente. Sulla produttività dell'ambito semantico della morte in Monte, che infonde nuovo realismo a un motivo di ascendenza guittoniana, si vedano le idee di VOLPI 1962: 144-146. La morte è ben accettata dall'amante se desiderata dalla donna già in V 608 7-10.
10. Se l'espressione *chiedere/chedere mercé/mercede* è diffusissima fin dalla sua ascendenza trobadorica, meno diffusa è l'immagine che fa del cuore il diretto soggetto della richiesta (ciò che diventa significativo, dal momento che la topica separazione del cuore dal corpo dell'amante è poi al centro delle terzine): si veda Carnino Ghiberti, *Luntan vi son* [*PSS* 37.1]

1-3 «Luntan vi son, ma presso v'è lo core, / *con gran merzede* tuttora *cherendo* / che non vi grevi lunga dimoranza».
11. *guidatore*: come la stella che guida i marinai a V 620, non è altri che la donna. In Monte è però immagine intercambiabile se si ritrova in *Ora è nel campo* 12 «diasaventura è di me guidatore!» (a sua volta ripreso letteralmente nell'*incipit* di un sonetto di Cione Baglioni).
12-13. Per il motivo del cuore tenuto prigioniero da madonna si veda la canzone anonima di V *Io son stato lungiamente* [*PSS* 49.16] 6-11 «Credo sanza lo core / non mi posso dipartire, / che·ll'ài in tua balia. / In tua balia so' stato: / merzé n'aggie precat'ò / che m'ài in tua pregione» (il rilievo in *PSS* III: 752 *ad loc.*).
14. *pregion*: il cuore è imprigionato, così come l'amante è imprigionato in V 608 7.
16 Berisso rimanda a questo luogo montiano nel commento a Betto Mettefuoco, *Amore, perché m'ài* [*PSS* 32.1] 21-24 «Ben so che·nne morraggio / di corto qualche dia, / no 'nde porò campare / se·nno m'aiuta il vizo grazïoso» (*PSS* III: 165-166 *ad loc.*), ma è ancora più vicino Cino da Pistoia, *Se Merzé non m'aiuta il cor si more.*

V 613

U· lungo tempo so' stato in disio,
sperando aver di voi gioia amorosa;
e solo un'ora giamai nom partìo
amar voi, donna, sovr'ogn'altra cosa:
così nel core Amore mi colpìo
e m'incarnò di voi, gioia gioiosa!
Con umiltà merzé chiedendov'io,
piacquevi, donna, esser ver' me pietosa.
Se disiai, o mai soffersi rio,
or, veg[g]io, in gioia d'amor mi si riposa.
E sormontato sono in tale altura,
sovr'ogne altro amante di gioia rico mi tegno,
ed ò trovato tuta mia ventura.
Voi, donna, che siete di me sostegno,
ancora un po[co] temo ed ho paura:
guardando al vostro onore, a voi non vegno.

Vi ho desiderato per lungo tempo con la speranza che mi deste le gioie dell'amore e non mi sono sottratto neanche per un attimo, donna, dall'amarvi sopra ogni cosa: l'Amore mi ha colpito a tal punto, gioia gioiosa, che mi ha consustanziato con voi. Quando vi ho chiesto umilmente pietà, avete voluto essere compassionevole nei miei confronti. Se mai ho desiderato o sofferto, ora, lo vedo, si converte tutto in gioia d'amore. E mi sono sollevato a tali altezze che mi ritengo ricco di gioia più di qualsiasi altro amante, ed

ho trovato tutta la mia fortuna. Vi temo ancora un poco donna, ed ho paura: voi siete il mio sostegno (ma), per mantenere il vostro onore, non mi avvicino a voi.

NOTA METRICA: ABABABABAB CDC DCD. Rime ricche: 11 *altura* : 13 *ventura*. Rime derivative: 11. *tegno* : 14. *sostegno*.

La rima in *-osa* è nelle quartine di *Radice e pome* (V 611) nonché nelle terzine di *Gentil mia donna* (V 617: coi due luoghi condivide esclusivamente il rimante *amorosa*); la rima in *-ura* si riscontra in *Segnore Dio* (V 607) e in *A la 'mprimera, donna* (V 619, con cui condivide la parola rima *paura*) in entrambi i casi nell'ottetto.

1-2 Vedi, anche per la contiguità del tema della *gioia amorosa* finalmente attinta dopo il patimento, *Sì son montato in doglia* [*PSS* 49.15] 25-27 «Disïato avendo tempo lontano / aver gioia d'amore / d'un alta donna, fiore de le donne». Gioia d'amore in clausola anche in Maestro Francesco, *Madonna, il vostro amor* [*PSS* 42.4] 14 «*Sperando* poi d'*aver gioia amorosa*»: il verso di Maestro Francesco è praticamente identico a quello di Monte, il quale del resto è il poeta più propenso all'utilizzo di un sintagma altrimenti non troppo attestato (*gioia amorosa*, per l'appunto, dove *gioia* sarà l'equivalente del *joy* amoroso di provenzale ascendenza). Per il motivo vedi CATENAZZI 1977a.
1. *Incipit* temporale, da mettere in relazione con la dislocazione topografica espressa in *Lontanamente, donna* (V 606) 9: in entrambi i casi si esprime il massimo della distanza dall'oggetto d'amore, in entrambi i casi giustificata dalle regole del buon servizio amoroso. Ma si veda ancora l'*incipit* del sonetto di Maestro Francesco citato sopra [*PSS* 42.4] 1-2 «Madonna, il vostro amor d'una feruta / feruto m'à lo cor *già lungiamente*». ■ *U·*: come in *CLPIO*; *Minetti*: «U[n]».
5-6. *Minetti* e *CLPIO* considerano i due versi una parenetica ma è meglio intenderli come esplicativi di quanto asserito nei vv. 3-4: il poeta non si è allontanato dall'amore per la donna proprio perché Amore lo ha colpito irrimediabilmente; il rapporto causa-effettuale così espresso non fa che allinearsi alla casistica ortodossa, ed è per questo che si decide di applicare diversa punteggiatura rispetto agli ultimi due editori.
5. I *colpi* di Amore sono ciò che maggiormente distingue la narrazione fenomenologica di Monte Andrea rispetto ai contemporanei; una narrazione plastica – come quella descritta in V 527 *L'arma e lo core* «Così [sogg. Amore] mortalemente mi colpìo / sì ch'eo tutto del meo piacer son fòre» – che trova analoghi solamente in Cavalcanti (di cui si veda almeno, nonostante l'ambiguità sintattica del passo, *I' prego voi che di dolor parlate* 4-7 «Davanti agli occhi miei vegg'io lo core / e l'anima dolente che s'ancide, / che mor d'un colpo che li diede Amore / ed in quel punto che madonna vide». Se non si tratta di accuse generiche – e l'evidente portata metalettaria del motivo parrebbe smentirlo – è dichiarazioni poetiche come queste che sollevano le critiche di Schiatta a Monte Andrea: «Di creder e di sperar è gran andaz[z]o, / e, molte volte, la speranza inganna; / como, no 'l colpo d'Amor, ma lo spraz[z]o / sovent'ò inteso che gli amanti danna» (*Di creder e di sperar*, 1-4).
6. *M'incarnò di voi*: come in *Lontanamente* (V 606) 11-12. ■ *Gioia gioiosa*: è gioco di parole che rimanda a Guittone, di cui si veda almeno *Tuttor ch'eo dirò gioi* (e la relativa nota di LEONARDI 1994: 94 *ad loc.*): è termine chiave del testo (ritorna come *gioia d'amore* al v. 10 e collega le terzine alle quartine al v. 12).
7 Analogo verso in *A·cquei ch'è sommo dicitore altero* [*PSS* 49.73] 3 «con grand'umiltà mercé li chero», sonetto probabilmente destinato a Dotto Reali (vedi capello di *PSS* III: 992).
8. Dopo che la pietà è stata in tutti i modi invocata dalla voce poetica nei sonetti precedenti (vedi *supra*), finalmente la donna si concede all'innamorato.

9. *Se*: *Minetti* «S'e'».
12. Vedi Jacopo Mostacci *Amor, ben veio* [*PSS* 13.2] 33-35 «e s'io son sì lico, / ben me ne tegno rico / assai più ch'io non sao dire in parole». Ma pressocché identico Noffo Bonaguide, *In cor vi porto pinta per sembianza* 5-8 «Che·ss'i' n'avesse pur doglia e pesanza, / *più di nessun altro ricco mi tegno*; / e pur d'aver vo', donna, in rimembranza, / ogn'altra ver' vo' parm'un pinto legno». Provenzalismo per 'fortunato, felice'.
13. *Ventura*: nel senso di 'Fortuna'. Il concetto verrà meglio sviluppato in V 869 *A la'mprimeramente* 9-11 «che pïetate in voi tanta trovai, / che meve in su la rota di Ventura / in tale altezza coronar degnaste».
15-16. La chiusa sul timore è analoga a quella di *Se non si move* (V 609), ma mentre lì si traduceva in impossibilità di parlare, qui rimanda alla situazione inscenata in *Lontanamente* (V 606), ovvero alla lontananza autoimposta dall'amante che vuole evitare i contraccolpi della calunnia.

V 614

Omo disvarëato tegno il quale
Già non unqu'ale à vere, e prende vólo!
È vizio ciò: né non monta né sale:
com' agua in·ssale tal overa po' l'ò.
E la virtù, per buon ministro vale:
dunqua, che vale l'uomo per sé solo?
Ed io seguire non voglio cotale;
però a tale maestro me ne dolo,
che mi traiate d'uno error mortale,
c'Amor è tale, altro saver non golo.
Eo n'accertisco a voi, dritto Maestro,
che n'amaestro m'è lo nome amaro:
di quanto [à] amaro, ne porto la 'nsegna!
La gioia c'à preso il core, e' [par] la e[s]tégna:
conven sostegna ciò c'a gioi è il contraro,
come 'n contraro si lega esto capestro!

Reputo folle chi, pur senza avere ali adeguate, intraprende un folle volo. Questo s'è visto: non può affatto elevarsi, né emergere, così come credo fa il sale nell'acqua. E il valore è per caso una buona guida? Dunque a che servono le doti individuali? Ma io non voglio seguire quest'esempio: perciò mi vengo a lamentare con un maestro di questa fatta, perché mi tiri fuori da questo dubbio mortale, perché l'Amore è tale che ha tolto qualsiasi possibilità di stuzzicarmi su altre questioni. Vi assicuro, mio buon maestro, che potrei scrivere un libro su quella cosa il nome è per me amaro (cioè l'amore): sono io il campione dell'amarezza. La gioia che ha preso il cuore, Amore la estingue subito: il cuore dovrà perciò per forza sopportare il dolore, che alla gioia è contrariao, cosi come questo laccio si lega all'incontrario?

NOTA METRICO: Schema metrico: $AB(a_5)A(b_5)B(a_5)A(b_5)B(a_5)A(b_5)$ $B(a_5)A(b_5)B(a_5)$ $CD(c_5)E(d_5)$ $C(e_5)D(c_5)E(d_5)$. Rime derivative: 1 *quale* : 2(i) *unquale*; 7 *cotale* : 8(i) *tale* :10(i) *mortale*; 11 *maestro* : 12(i) *amaestro*. Rime ricche: 13: *'nsegna* : 14 *e[s]tegna* : 15(i) *sostegna*. Rime equivoche: 3 *sale* : 4(i) *sale*; 5 *vale* : 6(i) *vale*; 12 *amaro* : 13(i) *amaro*; 15 *contraro* : 16(i) *contraro*. Rime per l'occhio: 2 *po' l'ò*.

Il dittico V 614-V 615 contenutisticamente fa macchia rispetto al resto dei sonetti che lo seguono e precedono. *Omo disvarëato* è infatti un testo di corrispondenza, con una *captatio* dal retrogusto gnomico e gnomico propriamente, nonostante sia difficile comprenderne i referenti, è *Ahi doloroso lasso*. Per una discussione più ampia su *Omo disvarëato* si veda, sopra, il paragrafo dedicato a Maestro Rinuccino (§ 1.3.10).

1. «Avvio bruscamente dichiarativo» che Giunta, cercando di dimostrarne la formularità, accosta a Guido Guinizzelli *Tegno de folle'mpres',a lo ver dire* (GIUNTA 1998: 197-198). ■ *disvarëato*: sta per 'disvariato, ovvero 'insolito, assurdo'. *Hapax* in questa forma. ■ *il quale*: 'colui il quale'.
2. Si rende il verso secondo la soluzione di *Carrai* che rimanda, per il «motivo icareo» a *Ahi, misero tapino* 71-73 «Qual vuol dire c'Amore li tien pro' / dall'una parte può star, nel mondo, solo; / e senza l'ale prender puote volo» e, nella corrispondenza tra Amante e Amore, *Ben saccio Amor, chi senza l'ale vola* «che doloroso faria suo vïaggio; / così, chi sé non cor[r]eg[g]e a tua scola, / *sempre* 'n amar, radoppia suo dannaggio».
3. Sciolgono diverdamente il verso Minetti e dalle *CLPIO* («E' (viz[i]'ò ciò!) né non monta né sale).
4. Il primo emistichio è ancora reso come *Carrai*, del resto più fedele alla lezione del codice, ma intendo tutto il verso, così ordinato 'tal overa po' l'ò com'agua in sale' e cioè 'una tale impresa la considero (inutile) come l'acqua versata sul sale'.
5-6. «E la virtù, per buon ministro vale? / Dunque che vale l'omo per sé solo?» (*Minetti*). Meglio però considerare il v. 5 affermativo, con *virtù* «contrapposta a *viz(o)* del v. 3». Analogo concetto in Guittone d'Arezzo, *O vera vertù vero amore* vv. 141-144 «Per che, senza amico bono, como / po star, e com pot'omo / in onne bono, solo, già gaudere, / e, sol, mal sostenere?».
5. *buon ministro*: 'ministro' è termine tecnico della mercatura che può indicare l'agente di un mercante (EDLER 1934: 185 s.v. *ministro*), ma qui significherà, 'istigatore' (*GDLI* s.v. *ministro* § 3).
8 *però*: 'perciò'. ■ *tale maestro*: non è dato sapere a chi Monte si stia rivolgendo. *Carrai*, credendo che il destinatario del sonetto sia Maestro Rinuccino, stampa con la maiuscola. ■ *me ne dolo*: 'me ne lamento'. Per la forma si veda MENICHETTI 1965: 435 *s. v. dolere* e relativi esempi in Chiaro Davanzati.
10. Il verso è ancora secondo *Carrai*, che semplifica il dettato di Minetti e intende il secondo emistichio come una consecutiva con *che* sottinteso. ■ *non golo*: 'non desidero'., provenzalismo (CELLA 2003a: 214).
11-13. Punteggiatura e segmentazione che si distingue dai precedenti editori. Per il v. 12 si adotta ancora la soluzione di *Carrai*, congetturale ma più fedele al manoscritto; si pongono due punti dopo il v. 12, come in *Minetti*, perché si considera quella del v. 13 affermazione categorica consequenziale a quanto espresso nei versi precedenti e si integra, come in *Minetti*, la [a]. Per cui si ordini: 'Eo n'accertisco a voi, dritto maestro, che n'amaestro (colui di cui) m'è lo nome amaro: di quanto à amaro ne porto la 'nsegna', intendendo "Io vi rassicuro, buon maestro, che posso fare una lezione sull'amaro-amore: di tutte le amarezze ne porto il marchio!".

12. *M'è lo nome amaro*: diffusissimo bisticcio sull'*amore-amaro* già proprio della letteratura mediolatina e poi provenzale.
14. *Minetti*: «la gioia c'à preso i· ·l core». Si accetta invece l'integrazione, che pare necessaria per stabilire senso e misura al verso. ■ *E'*: soggetto è Amore. ■ *la estegna*: 'la estingua', con forma fiorentina (ROHLFS 1966-69: 362 [§ 256]).
15-16. Arriva alla fine la *petitio*, anch'essa non chiarissima, soprattutto per via dell'immagine del capestro al v. 16.
15. *conven sostegna*: 'è costretto a sopportare'. Soggetto è il *core*.
16. *esto capestro*: 'questo laccio'. Notoriamente il *capestro*, il *laccio*, indica il pantano amoroso in cui si trova l'amante, qui del resto impacciato nelle panie amorose. Per *Carrai*, convinto che il sonetto lo abbia come destinario, «il capestro sarà il nodo della contraddizione per sciogliere il quale Monte si rivolge a Rinuccino».

V 615

Ahi doloroso lasso, per cui s'amorta
cortesia, senno, dritta canoscenza;
pregio, önore e bontate äcorta,
ed ancor ciò che buon valor agenza?
Per cu' eo mi credea che fosse porta
tutta vertù (tal mi paria sua 'ntenza)?
Qui son fermo: ch'è la bontà più corta
assaï che non era mia credenza.
E chi per troppa volontate sporta,
mai a dritto non frutta sua semenza.
No stette né starà mai coverto
lo vizïoso fallo ch'iv'è preso!
Poi che per ciascheduno non sia aperto,
fallo in celato più vale e porta peso.
De lo contrado del ben, ne son certo:
ne' vizi usar, non ne fia uom difeso.

Ahimé tapino per colpa di chi o che cosa si vanno spegnendo la cortesia, la saggezza, la giustizia, il pregio, l'onore, la bontà e insomma tutto ciò che fa innalzare il valore morale di un uomo? Da chi o cosa pensavo che mi sarebbero arrivate tutte le virtù, a cui credevo tendesse? Su questo non transigo: la bontà è meno delle mie più rosee aspettative. E chi esagera per il troppo desiderio, non farà certo una buona raccolta. Impossibile nascondere un vizio del genere! Se nessuno lo svela, la colpa, portata di nascosto, è ancora più plumbea. Sono anche convinto che, se annega nei vizi, un uomo è indifendibile: non gliene deriverà niente di buono.

NOTA METRICA: ABABABABAB CDC DCD**.** Rime ricche: 1 *amorta* : 3 *acorta*; 3 *acorta* : 7 *corta*. 14 *peso* : 16 *difeso*. Rime derivative: 5. *porta* : 9 *sporta.*
Legame rimico con V 610 *Eo veggio, donna*, per il riverbero della rima in *-enza* (e dei rimanti *credenza*, *agenza*).

1. Dell'intero gruppo V 606-620 è questo l'unico attacco di sonetto in cui si incanala una *lamentatio* attraverso una costruzione nominale, fenomeno frequente altrimenti in Monte (si veda soprattutto l'analogia lampate con *Ahi doloroso lasso, più non posso*). ■ *per cui*: 'A causa di chi o di che cosa', con pronome obliquo normale in italiano antico. ■ *s'amorta*: 'si spegne'. Normale costruzione col verbo al singolare e soggetto plurale. L'immagine delle virtù spente è altrimenti attestata in Monte; tra tutte si veda almeno *Ahimé lasso, perché a figura d'omo* 121-122 «E so-lo che ne' rio / che spense tute vertù di mio libro!».
3. *bontate äcorta*: parafrasabile con 'buona disposizione', con ipallage dell'aggettivo *acorta* ('avveduta, assennata, saggia' *TLIO* s.v. *accorto* § 1).
4. *agenza*: 'si addice, si conface' *TLIO* s.v. *agenzare* § 1. Provenzalismo ben diffuso nella lricica duecentesca, da Monte utilizzato per descrivere le bellezze di madonna anche (ed anzi unicamente) in V 610 *Eo veggio, donna* 7-8.
5. *Tutta vertù*: 'ogni virtù, ogni valore'. Legame formale lampante col sonetto precedente, v. 5.
6. *'ntenza*: 'propensione, finalità'. Altro provenzalismo.
7. *Qui son fermo*: perentorietà d'assunto come nell'*incipit* di V 810 *Qui son fermo: ch'el gentil core e largo*. 'Su questo non trasigo, affermo questo senza difficioltà': l'espressione è prolettica – in questo ed in quel caso – della dichiarazione gnomica che segue. ■ *più corta*: 'più scarsa, insufficiente'. Semanticamente rilevante l'*enjambement* coln l'avverbio posto al verso successivo.
9. *sporta*: '(si) diletta'. Gallicismo (prov. *desportar*; CELLA 2003a: 389-390).
10. *a dritto*: 'a ragione' *GAVI* 4[2] s.v. *diritto.* ■ 'Le sue sementi non daranno mai buon frutto'. L'immagine, di ascendenza biblica (*Math* 13, 1-9), è delle più topiche.
12. *Lo vizioso fallo*: in *Omo disvareato* il *vizio* consiste nel tentare di spiccare il volo pur non avendo ali adeguate; qui è meno facile determinare il riferimento specifico: il fallo è aver creduto che la bontà ripagasse? È aver creduto che l'indeterminato *cui* fosse chiave di ogni virtù? ■ *ch'iv'è preso*: soluzione delle *CLPIO* (*Minetti*: «ch'iv'è [a]preso»).
13. *Poi che*: con valore condizionale-temporale 'Dal momento che'. *aperto*: 'palesato, noto'.
14. *Porta peso*: il soggetto grammaticale è il *fallo* ma il soggetto logico è, sottinteso, colui che lo ha commesso. A meno che *porta peso* non sia considerato, in coppia con *vale* con cui costituisce dittologia sinonimica, semplicemente 'pesa'.
15. *Minetti*: «De[h], lo contrad'ò del ben: ne son certo:»; *CLPIO*: «de lo contrado del bene, ne· sono certo».
16. Ordina: 'non ne fia difeso uom ne' vizi usar', e cioè «Nessuno che abbia consuetudine col vizio può essere mai giustificato».

V 616

Senno e valore, ïn voi tutto giace,

e lo fin pregio messo v'à corona;

di cortesia siete fonte verace,
gentil donzella, mai non v'abandona.
Vostre bellezze, chi vede, si tace,
né giamai d'altra parla né ragiona:
gran meraviglia ciascun se ne face
de la bontà porta vostra persona!
Sì com'auro äfina in fornace,
tegno afinato chi voi tutto si dona.
Ed io mi tengo sovr'ogn'altro fino,
ca per un dolze sguardo ed amoroso
mi dono a voï, cui fedel m'inchino.
Altro che voi non pò far me gioioso:
lo grande pregio c'avete in dimino
farà ver' me lo vostro cor pietoso.

Saggezza e valore, li possedete interamente e siete l'emblema di ogni più alta virtù, nobile ragazza. Fonte di ciò che si può dire cortese, inscindibile da voi. Chiunque veda la vostra bellezza ammutolisce, né può parlare o ragionare di altre: sono tutti impressionati profondamente dalla perfezione che dimostrate. Penso che chi si dona a voi si purifica come fa l'oro passato al fuoco. E io mi ritengo più puro di chiunque, perché per uno sguardo dolce e amoroso mi dono a voi, e fedele a voi i sottometto. In niente, se non in voi, è la mia gioia: la virtù che vi appartiene renderà il vostro cuore pietoso nei miei confronti.

NOTA METRICA: ABABABABAB CDC CDC. Rime ricche: 3 *verace* : 9 *fornace*. Rime grammaticali: 12 *amoroso* : 14 *gioioso* : 16 *pietoso*. Consuonano, anzi sono in quasi-rima, le rime A e C.
Condivide la rima in *-ona* con *A lo fedel* (V 612) e i rimanti *corona*, *persona*, *abandona*.

1. *Senno e valore*: dittico non registrato nei Siciliani e riferito alla donna, oltre che qui, nel trittico elencativo di Maestro Rinuccino, *Donzella gaia e sag[g]ia e canoscente* 2-3 «in cui dimora tuttora ed avanza / bontà e senno e valore valente» (anche questo sonetto narra della creazione divina dell'angelica creatura che è la donna e degli effetti da paradiso che ha sugli astanti; perciò i richiami sono molteplici). Monte si avvale del termine *senno* per una descrizione muliebre solamente qui e in *Radice e pome* (V 611). Ma il *senno* – e persino la pietà – non pare essere pregio solo femminile se Monte denigra il suo interlocutore Schiatta di Messer Albizo con queste parole: «Cortesia, senno, pietate e merzede / e tutto il bene, di voi mi par fòre» (*Follia ed orgoglio* 3-4); al netto della ripetitività insita nella corrispondenza e delle sue derive comiche, la tangenza apparentemente ingiustificabile porta quasi all'indebolimento semantico dei termini specifici.
2. *Minetti* «e lo Fin Presgio messo v'à 'Corona';». Quasi uguale a *D'Amor son preso* 12 «che di Fin Pregio portate la corona» (qui minuscolo) in corrispondenza (fittizia) con Cione (vedi *infra* § 3.4). Per i fautori della seriazione d'autore Corona è il *senhal* della donna cantata in questi sonetti, ma qui piuttosto indicherà, figurativamente, l'eccellenza dell'amata (vd. *TLIO* s.v. *corona* § 4.1). *Minetti* traduce la perifrasi con 'costituito',

rimandando ad analoghi poetici coevi. Per la diffusione dell'elenco si veda almeno Compiuta Donzella *Lasciar voria lo mondo* 5-6 «ed ancor senno e cortesia morire / e lo fin pregio e tutta la bontate» (sogg. la voce poetica che *vede* cosa accade nel suo mondo alla rovescia).
3. Variazione del *fontana amorosa* di *Radice e pome*.
4. *Gentil donzella*: che diventa *gentil pulzella* in V 620; sintagma utilizzato, tra gli altri, anche da Maestro Rinuccino e Maestro Torrigiano, in contesti che si sono voluti relazionare con la Compiuta Donzella (evidentemente non implicata in questo caso). ■ *mai…abbandona*: 'non vi lascia mai'; sogg. è la cortesia. Un'eco di questo verso è nella canzone di Noffo Bonaguide, *In un gioioso stato mi ritrovo* 35-38 «ché, se·llei guarda alcun d'alma gentile / che degno sïa di mirarla fiso, / scorto lei vede'n viso / umiltà che ·nmai non l'abandona» (vi rimanda GAMBINO 1996: 50 *ad loc.*).
5-8. L'ineffabilità di madonna provoca silenzio negli astanti e soprattutto meraviglia collettiva.
7. *maraviglia*: 'stupore'. Sempre collettivamente rivelato col termine *meraviglia* è la fenomenologia di madonna in *Segnore Dio* 3, *Eo veggio donna*, 12.
8. *Bontà*: da intendere probabilmente tanto in senso morale quanto in senso fisico. Il termine lega questo sonetto a quello che lo precede nel codice, *Ahimè lasso*.
9-10. Per la diffusissima immagine vedi Iacopo *Così afino ad amarvi* [*PSS* 24.1] 1-2 «Così afino ad amarvi / com'auro a la fornace / c'afina pur ardendo / senza veder guardarvi», ma soprattutto, tra gli altri, Brunetto Latini, *Favolello* 89-94 «che, como la fornace / prova l'oro verace / e la nave lo mare, / così le cose amare / mostran veracemente / chi ama lealmente» che condivide i rimanti con questo luogo montiano. Ancora tangenze con V 687 *D'Amor son preso* 9-10 «Seguire Amor, mai non credo disfarne: / ognora afino, com'auro in fornace». ■ *afina*: 'si libera dalle impurità', perché saggiato attraverso il calore della fornace. In gioco etimologico con *afinato* (v. 10) e *fino* (v. 11, a segnalare il collegamento tra fronte e sirma).
10. *tegno affinato*: 'ritengo che si affini, si purifichi' (*Salinari*).
11. *Sovr'ogn'altro*: 'su tutti'; lo stesso sopravanzamento in *Segnore Dio* (V 607) 15, mentre l'eccesso di bellezze femminile è espresso negli stessi termini in *Radice e pome* (V 611) 5-6.
12. Sull'epifrasi *dolze sguardo ed amoroso* e sull'epifrasi in Monte vedi la nota *ad loc.* di *Minetti*.
13. *Fedel m'inchino*: riprende la metafora utilizzata in *A lo fedele* 6-7 (V 612).
14. *Far me gioioso*: stessa clausola in Betto Mettifuoco *Amore, perché m'ài* [*PSS* 32.1] 17-20 «Or dunqua com' faraggio / poi la mia malattia / onon ozo dimostrare / a chi mi può guerir e far gioiozo?» (vedi la nota relativa di Berisso in *PSS* III: 165).
15 *grande pregio*: ripresa un po' banalizzante di *Fin pregio* del v. 2. *avete in dimino*: 'possedete'. Perifrasi formulare molto diffusa.
16. *farà… pietoso*: forte iperbato. Torna il motivo della pietà, che informava il trittico V 609-612.

V 617

Gentil mia donna, com' più guardo e rimiro,
più è verace e nobil vostr'afetto:
Corona di quant'ò del mondo il giro
si fari'a voi, sanza alcuno rispetto,
da poi che 'n voi tutte bieltà gradiro. 5

Savere e pregio è per voi coretto!
Se per voi ò soferto alcun maritro,
in gioia il mi conto, tant'è mò 'l diletto.
Amor mi stringe, ed io per me vi tiro,
amar voi, donna, cui servir son distretto:
Di tal colore, Amor, m'à dato manto:
ciò è di voi, gentil donna amorosa,
son, ver' di me, l'altrui gioie quasi pianto.
Voi che tenete la via amorosa,
consigliovi soferiate più e tanto:
piace ad Amor, cui contastar non s'osa.

Mia nobile donna, quanto più vi guardo e riguardo, tanto più si rende evidente il reale decoro insito nella vostra benevolenza. Potreste essere al centro di un cerchio grande quanto il mondo, poiché tutta la bellezza si è concentrata in voi: la Saggezza e il Pregio sono perfezionate dalla vostra saggezza e dal vostro pregio. Se a causa vostra mi è capitato si sopportare qualche sofferenza ora la considero piena gioia. Amore mi spinge ad amare voi e io vi tiro a me: sono costretto a servirvi. Amore mi ha rivestito di tali qualità, diendenti da voi, nobile donna amorosa, che le gioie degli altri, rispetto alle mie, sono lacrime. Voi che amate rettamente, vi prego, sopportate un altro po'. Lo vuole Amore, ai cui ordini è impossibile contraddire!

NOTA METRICA. Schema metrico ABABABABAB CDC CDC. Rime identiche: 12 *amorosa* : 14 *amorosa.* Rime ricche: 7 *martiro :* 9 *tiro.* Condivide con V 611 e V 613 la rima in *osa*. Il primo emistichio dei vv. 1 e 10 presenta cesura epica *a minore.*

1. *Gentil mia donna*: l'apostrofe incipitaria alla donna attraverso l'attributo 'gentile' è tutt'altro che eccezionale nella poesia duecentesca (si veda a proposito la nota di MAFFIA SCARIATI: 2002 a *Gentil mia donna, ciò che voi tenere*). Vale però la pena soffermarsi sull'uso che dell'aggettivo 'gentile' fa Monte. Inannzitutto l'emistichio è reiterato identico in altri due sonetti: V 763 *Gentil mia donna, saggia e conoscente* (fin dall'*incipit* molto vicino a questo, in virtù delle fisiologiche tangenze formali accomunanti tutti i luoghi di *descriptiones puellae* con finalità di lode) e V 622 *Meo sir, troppo vincevi volontate* v. 8. A questi si aggiunga V 685 *Né fu, néd è né fia* 11 (è il momento della *petitio*), in cui il poeta apostrofa la donna «gentil mia donna amata». Tutti e tre i sonetti verranno visti nello specifico perchè il primo fa parte della tenzone tra Monte e Madonna (ed è la prima apostrofe in assoluto che alla donna rivolge la voce maschile-Monte: § 3.5), *Né fu, nèd è* è anch'essa la prima parte di una tenzone fittizia in cui l'uomo-Monte si rivolge alla donna-Cione (che è ancora *gentil donna* nel secondo responsivo attribuito a Monte Andrea: § 3.4). V 622 è a sua volta uno dei due sonetti dialogati tra Madonna e Messere che si trovano in chiusa del fasc. XXI (anche il verso rammentato della *Corona di casistica amorosa* dà il via a uno dei sonetti in voce maschile della tenzone fittizia V 952-V 955). La formularità dell'occorrenza – e l'angustia espressiva che nel complesso si riverbera nel Monte amoroso – non dovrebbe perciò essere sufficiente a legare quest'ultimo testo alla 'corona' che si è voluta istituire su imitazione

guittoniana. Le altre occorrenze dell'aggettivo *gentile* attribuito a Madonna sono limitate in ogni caso dentro il gruppo V 606-620 e dentro l'insieme V 865-869, ovvero in componimenti tematicamente affini. Tra le canzoni, solo in V 279 *Nel core aggio un foco* della donna si ricorda la «vostra *gentil* figura» (v. 62), non a caso descritta nella stanza in termini angelicanti. ■ *guardo e rimiro*: dittologia sinonimica utilizzata anche in V 542 *Non seppi mai* 9-13 «che, quando lei bene *guardo e ramiro,* / dico infra me: a[h] Dio, como dipinge, / formando tal crïatura incarnata / che fa sparér quale ve·lle davanti, / cotant'è di bellez[z]e coronata!» e in V 289 *Ahimé lasso, perché a figura d'omo* 98-100 «che, qual sarà che ben mi guardi e mira, / so che ciascun m'*irà* / seguendo, del conforto che do loro» (diversa *distinctio* in *Minetti* per il v. 100: «seguendo: de[h] 'l conforto che do loro!»).
2. *afetto*: 'sentimento di benevolenza, amore' (*TLIO* s.v. *affetto*[3] § 1.2).
3-5. Soluzione di *CLPIO* (ms. 'Lacorona diquanto delmondo ilgiro. Sifaria uoi sanza alchuno rispetto. Dapoi chenuoi tute bielta grandiro'); *Minetti*: «La corona di quanto, del mond', ò il giro / si faria voi, sanza alcuno rispetto; / da poi che'n voi tutte beltà gradiro». Si potrebbe così ordianare: 'Si faria corona di quant'ò del mondo il giro, da poi ché…' e la parafrasi, avanzata in via ipotetica, 'Potreste essere al centro di un cerchio grande quanto il mondo, poiché tutta la bellezza si è concentrata in voi'; ancora, forse, con riferimento alla dimensione collettiva dell'esperienza straoridnaria dell'incontro con madonna.
3. *corona*: qui nell'espressione 'fare corona', seppure in fortissimo iperbato ed *enjambement*. Per l'espressione vedi *TLIO* s.v. *corona* § 6.1.2. e relativi esempi. Il lemma si lega al sonetto precedente, v. 2 e al V 612 *A lo fedele*, v. 3.
5. *gradiro*: provenzalismo da *grazir* (CELLA 2003a: 150-151): 'lodare' oppure 'apprezzare, essere gradito'. Molto vicino a Bonagiunta Orbicciani *Fina consideransa* 19-24 «E io porto gioioso core e c[i]era, / corpo e mente e tutta pensagione / per quella ch'amoroso mi fa gire, / in cui si può gradire / bellesse di sì gran divisïone / como lo scuro inver[so] la lumera».
6. *è …corretto*: 'rendete perfetto'.
7-8. Si consideri l'*incipit* della canzone di Guittone *Tutto'l dolor ch'eo mai portai* (che svolge in tutta la stanza l'iperbole del rovesciamento). Vedi anche la nota a V 687, 5-6.
7. *Alcun martiro*: 'qualsiasi tormento'; è il tema che verrà sviluppato nel sonetto successivo *Eo non son quelli* (V 618), mentre qui si sottolinea l'appagamento positivo dopo la sofferenza.
8. Il verso è ipermetro in maniera irrimediabile; sarebbe probabilmente opportuno espungere il *mi*.
9-10. Analoghe costrizioni d'Amore sono subite da Monte in V 537 *Sì m'à legato Amor* «quanto più tiro / più si distringe e raferma il nodo: / sono a la colla, e pato tal martiro, / che tutti nulla fuor di quanti io n'odo» (vv. 1-4) e ancora, i vv. 11-12 «Ahi, peggio-che-morto son! Sì mi guida / Amor che m'à distretto in sua catena».
9. *Stringe*: verbo topico per indicare la presa di Amore sull'amante. Si veda, per analogo movimento, Re Enzo, *Amor mi fa sovente* 18 «così mi stringe Amore» o Chiaro Davanzati *Io non son degno*, 7-8 «ma sì mi stringe amore [minuscolo nell'ed. Menichetti] in suo podere / che penare farag[g]ione ardimento».
11. Letteralmente 'Amore mi ha dato un mantello di un colore tale che…', ma *manto*, metaforicamente sineddochico da *habitus*, sarà da intendersi come 'qualità, caratteristica' e l'intera espressione: 'Amore mi ha rivestito di tali qualità che…'. L'immagine è abbastanza diffusa nel *corpus* di Monte; si veda, ad esempio, *Ahi, deo merzé, che fia di me, Amore* 67-70 «ché contro Amore già non val rintoppo: / ch'e' cuï stringe, com' più si contende, più forte sotto sé lo lega e prende, / doloroso manto addosso gli affibbiò» (e la nota di PICIOCCO 2013: 100 *ad loc.*, per cui l'immagine deriva probabilente dal rito dell'investitura: ma sarà piuttosto da sottoscrivere l'ascendenza bibica di cui parla MINETTI 1995: 226). Per

il sentimento di disforia si veda *Se, per amor, null'omo porta petra* 11-12 «Del meo volere in tutto sono ignudo, / *e del contrado, porto ed ag[g]io il manto*».
14. *La via amorosa*: è sintagma diffusissimo, anche nelle tenzoni, per indicare la strada della retta *fin' amor* che gli amanti devono seguire.

V 618

Eo non son quelli che chera perdono,
sed io'n alcuna guisa ag[g]io fallito;
ma dritta vendetta per ricever sono:
e sia pur tal c'ogn'om mi mostri a dito!
Poi ch'io non ag[g]io fatto fallo alcuno,
perché son così fortemente aunito?
Ché veggio chi m'aucide li par bono
e non mi val perch'io sto gechito,
e s'io tormento, a llei par sia gran dono:
così son, lasso, a morte ferito!
Perché, Amor, mi fai sì fero torto?
Senza colpa, faimi pena patire
e d'Infortuna metermi del porto.
E se questo vi é pur agradire,
ched io pur sia così nel tutto morto,
con umiltà son eo per ubbidire.

Io non sono di quelli che chiedono di essere perdonati, se in qualche modo hanno sbagliato. Ma sono per ricevere una giusta vendetta, anche una talmente dura da farmi additare dalle persone.Poiché non ho commesso alcuno sbaglio, perché sono così profondamente mortificato nel vedere che chi mi uccide è felice? E non mi serve a niente la sottomissione; e se soffro, per lei è un gran guadagno: così, ahimé, vengo ferito a morte. Perché, Amore, mi fai uno sgarbo tanto crudele? Mi fai patire senza alcuna colpa, come quelli che stanno in mezzo alla tempesta! E se questo vi fa piacere, sia pure che io venga ucciso completamente: sono qui per obbedire con umiltà.

NOTA METRICA. Schema metrico ABABABABAB CDC CDC. Rime derivative: 1 *perdono* : 9 *dono*. Rime ricche: 14 *agradire* : 16 *ubidire*. Rime siciliane: 1 *perdono* : 3 *sono* : 5 *alcuno* : 7 *bono* : 9 *dono*. Rime gramamaticali: 12 *patire* : 14 *agradire* : 16 *ubidire*. Riprende a rima in *-ire* da V 607 *Segnore dio*, che ritornerà nel sonetto seguente, con cui condivide il rimante *fallire*.

1. *Incipit* che ricorda Guittone d'Arezzo *Io non son quel che cerca essre amato* (ma, nella versione di V 'Io non son quel che chere essere amato'). ■ *perdono*: probabilmente siamo fuori dall'equivocità semantica sul *dono* altrimenti esperita da Monte e da alcuni corrispondenti, ancora però ricordata da *Minetti*. Stesso identico concetto e stesse identiche mosse

retoriche nel dialogo tra Amante e Amore; così il primo si rivolge al secondo in *Amor, quanto in saver più m'asotiglio*, dove ritorna anche il tema della vendetta: «S'ag[g]io fallato, sol me ne ripiglio: / di ciò non chero perdon né merzede, / ma qual vendetta più ti piace, piglio; / ca spero che lo bon segnor provede / inver' lo suo fedel, del gran periglio / ov'e', per sua difalta, si concede».
4. Si veda, dello stesso Monte, *Ahi, Deo merzé* 40 «che tutta gente par mi mostri a dito!» a causa, appunto, delle conseguenze visibili che sul soggetto apporta l'amore. L'espressione, non diffusissima, si ritrova in Guittone d'Arezzo, *Tutto'l dolor ch'eo mai portai fu gioia* 54-56 «perch'om mi mostra a dito e del mal meo / se gabba; ed eo pur vivo a disinore, / credo, a mal grado del mondo e di Deo». In una condizione di confessione diametralmente opposta a qulla montiana, ma affine, quanto a insane conseguenze, a quella in cui si trova il Guittone appena citato, Monaldo da Sofena, *Amor, s'eo t'ò gabbato*, 5-13 «Amore, io mi confesso peccatore, / inver' la tua doctata signoria / e mi credea d'amare a maestria / e gabbo mi facea d'ogni amadore, / ke per te passo uscisse di sua via / Or m'ài, in fede mia / in guisa tal di mio saver partito / c'ogn'o· mi mostr'a dito; /odi come mia rasone a' locato». Sempre legato alle conseguenze esterne e riconoscibili della follia amorosa l'espressione si ritrova nella *Corona di casistica amorosa*, *Un poco mi par esser* 1-4 «Un poco mi par essere isvïattto, / in verità, e di ragion partito, / e veggiomene ben *mostrare a dito* / alcuna volta, e ssì m'è anche detto».
5. Varia leggermente il v. 3.
6. *aunito*: 'disonorato'. Aggettivo abbastanza diffuso in clausola, soprattutto se accoppiato al sinonimo *disorrato* o *disonorato*. Frequente anche nel *corpus* montiano, per cui non è il caso di supporre un'eventuale ascendenza guittoniana (da sonetti, mettiamo, come *O tu, de nome Amor*).
7. *chi*: 'a chi'.
8. *E non mi val perché*: 'e non mi serve a niente anche se'. Stessa costruzione, con valore causale-concessivo, in Dante Alighieri *Chi udisse tossir la malfatata* 7 «E non le val che dorma calzata» (vedi la nota *ad loc.* di GIUNTA 2011: 292). ■ *gechito*: 'umiliato'. Gallicismo (CELLA 2003b: 417-418) diffuso e riscontrato in Chiaro, Monte, Paolo Zoppo, Terino da Castelfiorentino, Lotto di Ser Dato (MENICHETTI 1965: 440 *s.v. gechito*), ma soprattuto in Cecco Angiolieri, all'interno del cui linguaggio poetico costituisce, secondo BETTARINI BRUNI 2005: 82, una spia lessicale che attesta le competenze liriche del senese, intese nei termini della più immediata tradizione toscana (e del resto, che anche l'espressione *mostrare a dito* si ritrovi nel Cecco Angiolieri di *Se l'omo avesse in se conoscimento*, dove si declina il tema della follia e del *dono* amoroso e pecuniario da e verso la donna, pare andare nella direzione dei rilievi della studiosa).
11-13. Dopo le dichiarazioni soggettive della fronte, il poeta si rivolge ad Amore con due apostofi dirette.
12. *Senza colpa*: concetto che stabilisce un legame tra le quartine e le terzine.
13. *Infortuna*: 'sfortuna'. Termine molto raro, che nel Duecento poetico conta solo questa attestazione, ma che si ritrova almeno nel Villani della *Cronaca* e nel *Commento* dell'Ottimo. Già trecentesca, e in ogni caso geograficamente dislocata, *infortuna* è anche in Neri Moscoli, *Perché tu vede me più d'alcun vago* «sì che nella infortuna non desmago».
14. Ancora apostrofi dirette, ma questa volta non è chiaro se l'apostrofato sia Amore, come ai versi precedenti, o la donna, come farebbero intendere le dichiarazioni finali.
15 *Sia nel tutto morto*: 'sia completamente morto'. Elemento di legame tra la terzine e quartine.

V 619

A la 'mprimera, donna, ch'io guardai
vostra sovrapiagente gaia figura,
sì coralmente, donna, innamorai,
e mi compresi tutto in fede pura,
c'altro volere in me non fu giamai
ch'ubidir vostra gentil crïatura.
Sì 'n vostra segnoria mi donai,
c'altro che voi veder mi dà rancura.
E se li mai parlier, che sono assai,
vi meton gelosïa, ë paura
di me, che'nver' voi facesse fallire,
ohimé lasso!, ch'io anzi voria
che farvi fallo di dolor norire.
Però divisi nostra segnoria
ciò c'a voi piace: son per ubidire,
ad onta de la gente falsa e ria.

Donna, non appena vidi il vostro gioioso aspetto, bello oltre ogni limite, m'innamorai così profondamente, e fui preso totalmente, puramente, che non ho desiderato altro che di obbedire alla vostra nobile persona. Mi sono dato così intermanente a voi, che mi provoca infelicità vedere chiunque altro. E se i maldicenti, che sono molti, diffondono gelosia e paura a proposito di un eventale sbaglio che avrei commesso nei vostri confronti, ohimé, preferirei piuttosto morire di dolore, che offendervi. Perciò sarà il gli vostro potere che deciderà ciò che pià gli aggrada. A disonore della gente falsa e malvagia.

NOTA METRICA. Schema metrico: ABABABABAB CDC CDC. Rime grammaticali: 1 *guardai* : 3 *inamorai* : 7 *mi donai*; 11 *fallire* : 13 *morire* : 15 *ubidire*. Rime ricche: 1 *guardai* : 3 *inamorai*.
Il sonetto riprende la rima in *-ire* da quello che lo precede. La rima in *-ìa* lo accomuna a V 608 *Poi ch'io son sotto* (qui anche la parola-rima *signoria*) e V 610 *Eo veggio, donna*.

A la'mprimiera, donna, ch'io guardai viene leggermente variato da *A la primeramente ch'io guardai* (V 869), con cui condivide ben più di qualche sintagma. Possibile che siamo di fronte a una vera e propria variante d'autore, che ricorda almeno quella di cui Dante ci parla in *Vn* 23 a proposito di *Era venuta nella mente mia*. Possibile, inoltre, che la variazione sia dipesa dal dover 'acclimatare' *A la'mprimera* nella tenue narrazione dispiegata nella 'corona' del fasc. XXI.

A la 'mprimeramente ch'io guardai
vostra sovrapiagente gaia figura,
coralemente tutto mi donai
a vostra ubidïenza, in fede pura.
Di ciò seguir partir non deggi'io mai,

né non poria, mentre vita mi dura.
Con umiltà merzé tanto chiamai
davanti voï, gentil crïatura,
che pïetate in voi tanta trovai,
che meve in su la rota di Ventura
in tale altezza coronar degnaste,
perch'io sovr'ogn'amante fui gioioso,
sì amorosa gioia mi donaste.
Or de la rota son del tutto gióso:
mia vita è morte se mi desdegnaste
ch'io non tornasse in loco sì amoroso!

1-6. Con leggerissima variazione *Tutta gente fate maravigliare* 11-13 «Ed io mirando, donna, il vostro viso, / a la'mprimera m'incarnaste il core, / sì che d'ogni altro voler m'à diviso». Si veda anche Bondie Dietaiuti *Madonna, m'è avenuto simigliante* 31-36 molto vicino a questi versi montiani, sebbene più raffinato nella metafora: «Madonna, ben ò inteso co lo smiro / aucide'l badalischio a la'mprimera: / di voi similemente m'è avenuto / per un vedere, ond'io piango e sospiro, / che'mmantenente m'alumò la spera / onde coralemente son feruto».
1. *A la 'mprimera*: 'all'inizio', quindi, con valore avverbiale 'non appena'.
2. *sovrapiagente*: 'di grande bellezza' (*TLIO* s.v. *sovrapiacente*): aggettivo che rivela un uso riconducibile alla tradizionale cerchia guittoniana, con occorrenze in Guittone, Panuccio, Meo Abbracciavacca. Si veda, per la coniugazione con la *gaiezza*, la *Sommetta* dello pseudo Brunetto Latini «Ma che m'avene, amore, ond'io moro vivendo? Quando considero la sovrapiagente e avenevole gaezza della vostra persona […]». L'aggettivo è nell'arcaizzante Cino da Pistoia – unico caso tra gli stilnovisti – di *Sì mi stringe l'Amore* 58-61 «Donna, per Deo, pensate, / ched'e' però vi fe' meravigliosa / sovrapiacente cosa, / che l'uom laudasse Lui nel vostro aviso» (interessante per le tangenze anche la stanza precedente).
4. *Mi compresi*: 'mi avvinsi', ma con significato passivo. Un simile uso del verbo in Chiaro Davanzati, *Per la grande abondanza* 39-40 «e già mai altra segnoria no'nvoco / che·llei, sì mi comprese d'un guardare» (si veda anche MENICHETTI 1965: 426 *s. v. comprendere*).
8. 'che mi dà fastidio (*rancura*) vedere altre cose che non siano la vostra figura' (SALINARI 1974²: 392 *ad loc.*). Si veda in relazione all'*incipit* montiano «Donna, di voi si rancura, / chi non v'ama a fede pura» e, sotto, V 866 *Come il sol segnoreggia* 15-16.
9. *Li mai-parlier'*: 'i malparlieri'. Insolita forma, probabilmente da correggere in *malparlier'*. Quello dei *lauzengiers* è forse l'unico motivo che potrebbe legare i sonetti di questa sequenza ai due dialogati che chiudono il fascicolo.
10. La *gelosia* è nociva conseguenza di Amore, senza bisogno di umane intermediazioni, per la teorizzazione fenomenologica di *Questo saria, amico, il mio consiglio* (a Chiaro Davanzati) 10-13 «Tegno·l morto, ïn cui Amor si sparga, / per tanta gelosia ov'e' sormonta / e dogli e pene, con [*Minetti* «co'n'»] un foco acceso» e, sempre a Chiaro, di *La vostra lauda, ch'è'nver' me tanto fina* 9-10 «[Ché], poi ch'è nato, pur sormonta, e tene / gelosia, affanno e mortale dolore». ■ *paura*: va con *di me,* ma è pleonastico rispetto alla dichiarativa che segue.
11. *inver di voi facessi fallire*: 'v'inganassi' (*Salinari*), ma meglio, in consonanza con quanto affermato negli altri sonetti 'vi offendessi'.
12-13. Si ordini: 'ch'io voria norire (= 'nutrirmi') di dolore (piuttosto che) farvi fallo'.
13. *farvi fallo*: ripete senza alcuna variazione la clausola del v. 11. L'espressione è anche nell'incipit di Maestro Torrigiano *Merzé, per Deo, se non t'ò fato fallo* [*PSS* 45.6].

14. *divisi*: 'scelga'; soggetto è *la vostra signoria* (per *Salianari*, discutibilmente, si tratta di una prima persona plurale). *Vostra signoria* è sintagma di richiamo tra fronte e sirma.
15. Ripetizione dell'ultimo emistichio di V 618 *Eo non son quelli*, 16.
16. *Falsa gente*: si veda Iacopo Mostacci *Di sì fina ragione* [*PSS* 13.5] 40-44 «ed io in gioco e ridendo / canto amorosamente / per quella falsa gente / che mi vanno incherendo / la gioia ond'io son fino benevolente» (e si veda *PSS* II: 426 *ad loc.*).

V 620

Sì come i marinari guida la stella,
che per lei ciascun prende suo viag[g]io;
e chi, per sua follia, si parte d'ella
radoppia tostamente suo danag[g]io,
la mia dritta lumera qual è, quella
che guida in terra me e'l mi' corag[g]io?
Voi, gentile ed amorosa pulzella,
di cui m'à mess'Amore in segnorag[g]io.
Ché troppo è scura la mia via e fella
a gir, se vostra lumera non ag[g]io;
la qual fa disparere ogn'altra luce;
ché là ove apar vostro angelico viso,
altro sprendor giamai non vi riluce.
Pulzella, poi m'avete sì conquiso
che sol per voi mia vita si conduce,
merzé, del vostro amor non sia diviso.

Così come la stella polare guida i marinai, perché grazie a lei ognuno riconosce la sua rotta e chi, per sua follia, se ne allontana, immediatamente raddoppia il suo danno, la mia vera luce chi è, quella che guida me, a terra, e il mio cuore? Voi, nobile e dolce fanciulla, sotto il cui potere mi ha messo Amore! Perché la il viaggio in mare è troppo tetro e pericolosa da attraversare se non ho la vostra luce ad accompagnarmi che fa spegnere, al confronto, qualsiasi altra. Infatti, ovunque appaia il vostro viso d'angelo, agli altri non restano neanche i barbagli. Fanciulla, mi avete conquistato al punto tale che la mia vita si dirige solo verso voi: pietà, non mi allontanate dal vostro amore!

NOTA METRICA. Schema metrico ABABABABAB CDCDCD. Rime ricche: 6 *coraggio* : 8 *segnoraggio*; 12 *viso* : 16 diviso; *Rime derivative*: 11 *luce* : 13 *riluce*. Condivide con *Lontanamente, donna, servidore* (V 606) la rima in *-uce* ed entrambi i rimanti.

1. *PD* sospetta la possibile ispirazione da Balduccio d'Arezzo, *Eo son lo marinar ben a ragione*. Anche se la metafora marinaresca è comune (e comune, per via dei trascinamenti semio-rimici, sono le rime in *-ella* e *-aggio*), Balduccio lascia l'altro termine di paragone, la donna,

non solo implicito, ma del tutto assente nei suoi versi. Qui, invece, a partire dal v. 7 si passa alla diretta descrizione della luminosa donna-stella. Un riecheggiamento dell'*incipit* di Monte può essere arrivato a Lapo Gianni, *Sì come i magi a guida della stella*. Si guardi, dello stesso Monte Andrea, l'inizio di uno dei sonetti del gruppo V 865-867: «Come il sol segnoreggia ogni splendore / e fa sparer ciascuna claritate, / così, donna, il vostro nobil colore / e 'l gaio portamento e la bieltate / e l'adornezze di voi e'l valore, / quante son donne ne segnoreggiate» (vv. 1-6).
4. *Danaggio*: 'danno'.
7. *Pulzella*: è l'unico caso in cui Monte canta apertamente a una fanciulla.
8. La resa del verso è quella di *PD*; *Minetti*: «di cui m'à mess'a[h], Amore in segnorag[g]io!».
9-10. Versi giocati sull'antitesi tra la luce che promana dalla donna e l'oscurità della vita dell'uomo se ne fosse privo. Il significato è: 'Perché sarebbe troppo scura e crudele la rotta che dovrei intraprendere se non ci fosse la vostra luce'.
11. *la qual*: ovviamente riferito a *vostra lumera*.
12-13 Versi pressoché identici, ancora, a *Tutta gente fate maravigliare* 7-8 «Vostro angelico viso, là ove apare / chi 'l vede, sempre à gioia ed allegrez[z]a».
14. A dimostrazione della ristrettezza del linguaggio utilizzato, il verso si ritrova pressoché identico – tranne che per l'apostrofata – nell'*incipit* dell'An. di V 342 *Madonna, poi m'avete sì conquiso* [*PSS* 49. 27].

3.3. I sonetti dialogati tra Madonna e Messere

Per quanto si tratti di sonetti dialogati fittizi in cui Madonna e Messere discutono – ma poi neanche in forte opposizione – di almeno dei due problemi che Dante saprà a suo modo superare nella *Vita nova*, quello della donna schermo e quello del gabbo. Per quanto, poi, entrambi siano sonetti doppi, con in più l'allungamento nella fronte tipico di Monte Andrea, che si replichino metricamente, non pare potersi dire con sicurezza che costituiscono una tenzone. O almeno il manoscritto, contrariamente alla scelta di MINETTI 1979: 155-157, non li riconosce come tali, ponendoli alla fine del fasc. XXI, prima di passare, in quello successivo e senza titubanze, a trascrivere le (stavolta riconosciute) tenzoni.

Abbiamo già detto qual è il comportamento di V rispetto alle tenzoni. Se accogliamo l'ipotesi della tripartizione di V così come l'ha posta Giunta, dobbiamo pensare che questi due sonetti costituiscono un problema: o perché V non li ha riconosciuti come tenzone, omettendo la solita rubrica o perché, pur costituiendo una tenzone, il vaticano li ha posti fuori dalla sezione a quel sottogenere dedicato. La questione si pone solo se accogliamo l'idea che V 811 e V 812 siano state coscientemente separati dal resto, come crede Giunta. Resta in piedi, invece, la possibilità che non abbiano viaggiato col resto della produzione montiana che precede la sezione dei sonetti. Che V, inolte, riconosca V 621 e V 622 come tenzone può anche dipendere dall'ignoranza a proposito dell'antecedente: casi del genere, come abbiamo visto, non mancano. Come si vede chiaramente dal comportamente complessivo del codice, inoltre, i sonetti dialogati (quelli, per capirci, apparentabili ai contrasti) vengono di norma destinati alla sezione degli sciolti (non viene, cioè, percepita *tenzone* interna al componimento, ma solo tra componimenti).

Inoltre, per come stanno le cose, potremmo e non potremmo trovarci di fronte a una tenzone. I due sonetti dialogati montiani che qui si leggeranno si sovrappongono in tutto e per tutto, quanto a metro, ai sonetti dialogati ritenuti non fitttizi di argomento politico. Tra loro non hanno, rispetto alla ripresa dei rimanti, alcun legame: nessuna rima viene ripetuta – al limite, ma banalmente, si può evidenziare la consonanza e parziale assonanza tra la rima B di *Meo sir, cangiato* (*-ere*) e la rima B di *Meo sir, troppo vincevi* (*-ire*) – e gli eventuali riecheggiamenti formali, segnalati nel breve commento che segue, da un lato sono completamente riconducibili alla categoria dell'interdiscorsività, dall'altro sono ripetuti, con poche o nulle variazioni, anche nelle altre due tenzoni che seguono (§ 3.4 e

§ 3.5): la prima reale quanto ad attribuzioni, ma fittizia quanto a rappresentazione, la seconda, per l'intanto, fittizia.

Rispetto al contenuto, invece, *Meo sir, cangiato* e *Meo sir, troppo vincevi* si oppongono e si complementano, anche perché in entrambi i casi a prendere la parola per prima è Madonna (qui in maiuscolo, in quanto personaggio): ed è, questo, un primo elemento che distingue Monte dagli altri poeti suoi contemporanei che scrivono corrispondenze fittizie, come Jacopo da Lèona (es. *«Madonna, che 'n voi lo meo core soggiorna»* e *«Madonna, di voi piango e lamento»*) e Monaldo da Sofena (*«Donna merzé» «Perché merzé mi cheri?»*) o, nel caso di dialoghi che non si svolgono dentro lo spazio dei quattordici o sedici versi, ma tra sonetti, come Chiaro Davanzati, nelle cui tenzoni fittizie «è sempre l'uomo a prendere per primo la parola» (MENICHETTI 1999: 34). L'unica eccezione a questa regola montiana pare costituita dallo scambio 'fittizio' con Cione (§ 3.5), dove è Monte/uomo, per primo, a prendere la parola.

Si diceva che i testi si complementano quanto al contenuto. In *Meo sir, cangiato veggioti* il problema fondamentale è che Madonna crede che Messere non la ami più perché non dimostra più il suo amore *per vista e per sembianti*; lui ribatte che il silenzio è solo dovuto a cautela, poiché non vuole in alcun modo gettare discredito su di lei – le malelingue sono sempre in agguato –, ma Madonna è convinta che ci sia un'altra (se così va interpretato il v. 19). Messere allora cambia discorso: la verità è che vorrebbe palesare l'amore, in modo che tutti lo sappiano. La donna, con malizia, si dichiara disposta a seguirlo dovunque lui voglia godere dei piaceri amorosi. Alla fine – e con poca consequenzialità – la voce maschile si lamenta per la prosaica impossibilità di usufruire delle bellezze della donna, così come il guardiano di un tesoro non può spendere il denaro che custodisce.

In *Meo sir, troppo vincevi volontate* si parte perciò dalla donna, un po' indispettita per questo nuovo desiderio di svelamento dell'uomo, che anzi viene rimproverato di non *celar* abbastanza, mentre prima, pareva di capire, la donna pareva accondiscendente verso questo desiderio. L'uomo si schernisce: saranno le malelingue che vogliono separarli a dire queste maldicenze (che cioè non è innamorato). Non viene però creduto: la donna si accorge da sé del suo incontenibile comportamento e quest'eccesso lo imputa al disamore. L'uomo decide perciò di obbedire ai desideri della donna che, quasi più cinica di lui, vuole continuare a *celar* per poter seguire a godere dei frutti della loro intesa. Prima di dichiararsi reciprocamente amore, l'uomo ricorda però alla donna che non deve biasimarlo a causa della malelingue.

Topici sono tutti i motivi percorsi – il *celar*, i *lauzengiers*, la necessità di nascondersi e la mutua volontà di amarsi – ma diversi paiono i motivi del blando contrasto: nel primo caso, infatti, l'amante veniva redarguito perché dimostrava disinteresse (giustificabile per piena adesione al *celar*), qui invece è per l'esatto opposto ad essere preso di mira, l'accusa riguardando un'eccessiva incontenibilità. In entrambi i casi il fine è invece condiviso, e non è certo un fine casto.

Dipende molto probabilmente dal fatto che Minetti pubblica i due sonetti come una tenzone che ARVEDA 1992: LXI non li annovera nel genere del contrasto, bensì in quello delle tenzoni amorose, di fatto ponendo un'equivalenza tra questo dittico e la tenzone in sonetti tra Monte e Madonna che si vedrà oltre (§ 3.5). Ma contrasto è per Arveda «un singolo testo poetico, opera di un solo autore, costituito esclusivamente o prevalentemente dallo scambio di battute tra due personaggi dialoganti (nella fattispecie due amanti); le battute possono avere uan lunghezza variabile da più strofe a un segmento di verso» (ARVEDA 1992: LXI), tant'è veero che SPONGANO 1974²: 323, editando il solo *Meo sir, cangiato* lo definiva «Sonetto raddoppiato […] in forma di contrasto».

Guardando da vicino *Meo sir, cangiato veggioti il talento* e *Meo sir, troppo vincevi volontate*, ci accorgiamo infatti che le somiglianze maggiori questi testi li hanno, a livello formale e sostanziale, con i sonetti di Jacopo da Lèona e di Monaldo da Sofena citati prima, piuttosto che coi sonetti del Canzoniere Laurenziano di Guittone: la stessa Arveda, nella sua disamina linguistico-stilistica che precede l'antologia da lei curata, annovera di tanto in tanto anche *Meo sir, cangiato* (ma mai *Meo sir, troppo vincevi*).

Nella sua panoramica sul sonetto dialogato, dove inserisce questi due sonetti di Monte – nella categoria del contrasto d'amore, da contrapporre a quello comico – SUITNER 1983b: 96 arriva a dubitare dell'opportunità di definire 'contrasti' dialoghi come quelli esternati in *Meo sir, cangiato veggioti*, in cui non appare reale antagonismo tra le intenzioni dei parlanti: è, questa, una caratteristica comune a molte tenzoni fittizie dei poeti 'toscano-siculi'conservate in V, siano esse esternate dentro un unico sonetto (ARVEDA 1992: 130 su Jacopo da Leona) o attraverso il classico scambio tra sonetti (MENICHETTI 1999 su Chiaro). Insomma, come fa notare ancora Suitner, la sostanza non cambia tra un caso e l'altro, se non che, nello spazio del sonetto, si assiste a una sorta di miniaturizzazione di quelli che altrimenti sarebbero macrotesti. C'è anche una possibile spiegazione sul perché Monte scelga il sonetto dialogato (e questa spiegazione dovrebbe tornarci alla memoria anche quando trattiamo lo scambio con Schiatta):

> In *Meo sir, cangiato veggioti il talento* e *Meo sir, troppo vincevi volontate*, il discorso tra madonna e messere si dispone a coppie (salvo le quattro terzine finali) su ben ventotto bersi. La forma metrica lunga viene ritenuta più adatta allo sviluppo della tenzone, del tutto rassicurante, fra gli amanti. È evidente che la componente "teatrale" del testo ne risulta rafforzata e più palese è il contatto con le canzonette siciliane (SUITNER 1983b: 97).

EDIZIONI: D'ANCONA-COMPARETTI 1875-88 IV: 312-315 (*D'Anc.-Comp.*); BIADENE 1889: 57-50 (solo V 621 *Biadene*); SPONGANO 1974²: 325-326; MINETTI 1979: 155-157 (*Minetti*, ed. di riferimento); *CLPIO*: 498.

BIBLIOGRAFIA: SUITNER 1983b: 96-97; HOLMES 2000: 83.

V 621

«Meo sir, cangiato veggioti il talento,
ond'io blasmar ti posso, al mio parere.»
«Madonna, non sia vostro intendimento
c'altra cosa che voi ag[g]ia in piacere!»
«Lassa, come puoi dir tal fallimento,
ca per vista e sembianti il fa' vedere?»
«Anzi sofrir voria ogni tormento,
là ove credete fosse il mio volere!»
«Son certa non ne fai tal portamento,
che 'n ciò tu posse alcuna scusa avere!»
«Madonna, s'io fò alcun riguardamento,
fò·l sol per vostro onore mantenere.»
«Meo sire, com'è in te tanto ardimento,
così, la verità, voler tacere?»
«Se voi volete, io ne fò saramento
Che 'n voi ò miso quant'ag[g]io in podere.»
«Se ciò che di'-e fosse veritate,
l'animo tüo come il sofer[r]ia
in altra parte mostrar volontate?»
«Certo, madonna, assai mi pagheria
ormai di fatto la nostra amistate
per noi s'apalessase qualche dia.»
«Meo sire, tutto lo voler ch'i' ag[g]io

è solo ch'io con te facc[i]a dimoro
i[*n*] loco ove s'apaghi il tuo corag[g]io.»
«Di voi, son come chi guardiano è d'oro,
ma di tocarlo, nonn-à segnorag[g]io:
di cotal guisa siete mio tesoro!»

Mad. «Signore mio, vedo che hai cambiato oggetto di desiderio, e perciò ho tutto il diritto di riprenderti.»
Mes. «Madonna, non crediate che io possa mai volere altro che voi!»
Mad. «Ahimé, come puoi dire un tale sproposito se il tuo aspetto e il tuo comportamento mostrano altrimenti?»
Mes. «Preferirei soffire ogni pena, piuttosto che sopportare che voi credete ciò! »
Mad. «Sono sicura che è come dico io! Ti comporti in modo tale che non ci sono scuse che tengano!»
Mes. «Madonna, se faccio il distaccato è solo perché voglio che il vostro onore si mantenga intatto».
Mad. «Signore mio, come osi nascondere in questo modo vergognoso la verità?»
Mes. «Se non mi credete posso prestare ufficiale giuramento: mi sono donato interamente a voi.»
Mad. «Se fosse veramente così come sopporteresti di mostrare amore verso qualcun'altra (così come fai)?»
Mes. «Madonna, io mi riterrei veramente sodidisfatto se finalmente, un giorno, rendessimo nota a tutti la nostra amicizia.»
Mad. «Signore mio, tutta la mia volontà consiste unicamente nel venire con te proprio lì dove il tuo desiderio può appagarsi.»
Mad. «Nei vostri confronti sono come il guardiano dell'oro, che non ha mai potere di toccarlo: così voi siete il mio 'tesoro!'»

NOTA METRICA: sonetto raddoppiato nella forma 'di monteandrea'. Schema rimico. ABABABABABABABAB CDCDCD EFEFEF. *Rime ricche*: 2 *parere* : 4 *piacere*; 3.*intendimento* : 5 *fallimento* : 7 *tormento* : 9 *portamento* : 11 *riguardamento* : *ardimento* : 15 *saramento*; 17 *veritate* : 19 *volontate* : 21 *amistate*; 18 *soffer[r]ia* : 20 *pagheria*; 25 *corag[g]io* : 27 *segnoraggio*. Tutte le rime B, in *-ere*, sono grammaticali.

1.*Meo sir*: vocativo fisso (perciò con funzione strutturante dentro il testo: vedi ARVEDA 1992: XCV) del personaggio maschile già in Giacomino Pugliese *Donna di voi mi lamento* [*PSS* 17.3], dove ad ogni stanza è affidata una battuta dei due personaggi; *Sire* in Chiaro Davanzati *Donna la disïanza* per la voce maschile (è un contrasto), e in *Orato di valor, dolze meo sire*, che è canzone in voce di donna in dialogo con quella che la precede nel codice (*Io non posso celare né covrire*) e in cui, ad eccezione della prima, *Orato sire* ricorre ad inizio di ognuna delle stanze. Il vocativo non è più reitrato, invece, in questa tenzone. ■
cangiato veggioti il talento: ' vedo che la tua disposizione d'animo è cambiata', come in Giacomo da Lentini, *Poi no mi val merzé né ben servire* 7 [*PSS* 1.16], alla cui nota di Antonelli si rimanda per le diverse occorrenze del sintagma *cangiato talento*, occorrenze che annoverano i tre nomi per noi rilevanti di Guittone, Chiaro e Monte. Particolarmente interessante l'occorrenza del Davanzati, poiché siamo dentro la prima tenzone fittizia tra Madonna e Messere: sta parlando la prima (*Io v'aggio amato, sire, e voglio amare*), dichiarando all'(ex) amante la sua fedeltà, ma allo stesso tempo intimandogli di dedicarsi a fare il buon marito (vv. 2-3 «ed unque non cangiai di ciò talento / e per inanzi no lo credo fare»). Conta piuttosto che la situazione qui prospettata da Monte ricalca quella della canzone di Giacomo citata, dove però è la voce maschile che si lamenta in termini simili per essere

stato trattato crudelmente da madonna: «Or la m'à tolta [*scil.* la gioia] per troppo savere, / *dice che n'altra parte ò mia'ntendanza*, / ciò so veracemente» (*Poi non mi val merzé* 31-32).
5 'Come puoi profferire un tale sproposito'. *Fallimento* in rima ci riporta di nuovo alla quarta stanza di Giacomino Pugliese, *Poi no mi val merzé* 32 «non sente lo meo cor tal *fallimento* [ciò il peccato di cangiare talento verso un'altra]». *Spongano* 'bugia'.
6. *Vista e sembianti*: dittologia tipicamente messa in campo quando si tratta di censurare un atteggiamento esteriore, spesso oggetto di biasimo. Si veda Megliore degli Abati, *Sì come il buono arciere a la battaglia* 9-11 «Ché faccio vista d'amare e sembianti, / e mostro in tale loco benvoglienza, / che giamai non vi scese il mio coraggio» (finalità di quest'atteggiamento: evitare il biasimo dei malparlieri). Il dittico ritorna due volte nel *corpus* di Monte e si tratta sempre di sonetti in tenzone (ciò che ci fa credere che le radici concettuali di un testo come *Se vedi Amore, assai ti priego Dante* siano da ricercare proprio in questo tipo di scambi): quando Schiatta rimprovera Monte, usando le sue stesse parole, di comportarsi come questo amante: «Co li *sembianti* face omo credente / ca vostra mente sia d'altrui persorta!» (Monte risponde «non si faccia di me alcun conoscente / per *sembianti*, o per *vista* ch'el tort'à!») e un tenzone con Lapo del Rosso, questo sì vero e proprio precedente alla questione Dante-Cavalcanti-Lapo: «So bene, amico: molto tr'-ti 'nanti / in dir che se' in sengnoria d'Amore; / e di ciò fai *gran vista e gran sembianti*, / sì che n'è, infra la gente, / gran romore». Il problema, qui, è che è alle dichiarazioni di poetica non corrisponde realtà d'amatore (da cui la domanda solita, come prova del fuoco: da dove viene amore?). Noffo Bonaguide, *Se'l blasmo fosse onore,* non può fare *vista e sembianti* per non essere biasimato dai malparlieri. In contesto non amoroso si veda Chiaro Davanzati *E piacemi vedere riligioso* 12-13 «e che non faccia né vista né sembianti / che no lo riprendessor le persone».
8. Tolgo la virgola dopo credete rispetto a *Minetti*. In concomitanza con la struttura argomentativa che si declina in questo tipo di discorso c'è sempre l'iperbole del paradosso. Qui da intendersi ellitticamente 'Preferirei sopportare qualsiasi tormento (piuttosto che sopportare) che il mio desiderio fosse là dove credete voi (con solita perifrasi: in altra donna)'.
9 Anche qui conviene mettere diversa punteggiatura e preferisco considerare il *ne* prolettico della dichiarativa e pleonastico. *Fare portamento* è infatti perifrasi per'comportarsi'. Ritorna in Chiaro Davanzati, nella prima tenzone Madonna-Messere *Per sodisfar lo tuo folle ardimento* 7-8 «ché *far* potresti *ben tal portamento* / che'l tuo mistier mi seria in disïanza». Con uguali parole Amore rimprovera l'Amante nella corrispondenza fittizia di Monte Andrea, dove il legame con questo punto del sonetto è inequivocabile, poiché il concetto del portamento è legato al motivo delle scuse: «Amante, se tua *scusa ti valesse*, / assai la porgi con folle ardimento; / ch'io saccio ben, se tanto ti piacesse, / la donna di cui fai sì fer lamento, / io non mi credo sì ti dispiacesse / per lei sofrir äfanno o tormento! / Son certo, se da llei gioia vollesse, / che più celato saria il tuo portamento; / ché troppo svia qual amante credesse / per vista sola aver suo piacimento!». Interessante il termine *portamento* si trovi nel *Fiore* a indicare comportamento simulatore (ma non amoroso). Sempre legato al tema del buon comportamento sopportante-celatore del buon amante nell'An V 344 [*PSS* 49.29] *Nonn-è fallo, ma grande conoscenza* 5-6 «alora è da laudare sua valenza / quando a la fine fa buon portamento».
11. *fò…riguardamento*: 'ho qualche riguardo'. *Riguardamento*, termine affatto raro è in rima, nel Duecento, solamente qui e in *Lo badalisco a lo specchio lucente* [*PSS* I 1D], dove *far riguardamento* vuol dire però 'guardare' ed è considerato da Antonelli provenzalismo.
15. *fò saramento*: 'presto ufficiale giuramento'. *Fare sacramento* è perifrasi regolare, tipica di testi in prosa ed in versi (soprattutto comici). La forma *saramento*, che è un provenzalismo, si ritrova in *Fiore* III 4, ma non in clausola (e probabilmente dipendente dalla forma) e in *Cotale gioco mai non fu veduto* [*PSS* I 18d] 8 «io me 'nde moro, e fonne saramento».

18. *Di'e*: con *e* paragogica.
19. *in altra parte*: e cioè, giusta la nota perifrasi ducentesca, 'in un'altra donna'.
25. *i[n] loco*: integrazione della nasale secondo *CLPIO*, *Minetti*: «iloco». ■ *apaghi*: 'appagare', col significato contemporaneo, riferito a desiderio amoroso con regolarità nella poesia duecentesca.
26-28. Chiusura montiana orginalissima, poiché l'immagine del guardiano d'oro impossibilitato a toccare l'amata non ha, a quanto mi risulta, altre occorrenze nel *corpus* dei poeti duecenteschi. Applicando, inoltre, una delle costanti metaforiche sue proprie, il poeta attua la commistione linguisitico-tematica tipica della sua poesia. Lo stesso concetto, in chiave non metaforica ma letterale, è infatti sviluppato nei vv. 45-46 di *Tanto m'abonda*, a proposito di coloro i quali ammassano l'oro, ma non ne sanno usufruire: «E sònne serbatóri e guardiani!». *Tesoro*, qui utilizzato in chiave sia metaforica che antifrastica, è termine tipico – una *signature*, diremmo con Storey – della poesia di Monte Andrea.

V 622

«Meo sir, troppo vincevi volontate,
lo nostro amor, voler tanto scovrire!»
«Posso ben dir, madonna, in veritate,
ch'io più no·l posso celar né covrire.»
«Al mio parer, già neiente il celate;
così palesemente l'odo dire!»
«Credo che 'l die chi vuol nostr'amistate,
gentil mia donna, nel tutto partire.»
«Com'è che 'n vista tutto il dimostrate,
se 'n alcun loco mi vedete gire?»
«S'io veg[g]io, donna, la vostra bieltate,
celando me, poria tosto morire.»
«Così, meo sir, par che mi disamiate,
vogliendo pur vostro animo seguire.»
«Mercé, [ma]donna, ör mi consigliate
ch'io facc[i]a, ch'io per voi sono ubidire.»
«Meo sir, è lo consiglio ch'io v'aporto,
non si palesi i[*n*]·loco, il vostro amore,
c'al di poi ne perdiam nostro diporto!»
«Tal consiglio seguir voglio a tutore,
ma piaccia voi non me dare sconforto

per alcun falso ë reo parladore.»
«Meo sir, lasciam parlar la mal gente!
Se ben terrete l'amorosa via,
seguirò voi como vi fia piacente.»
«Madonna, questo dico in fed[e m]ia:
sempre giamai vòi' essere ubidente.
Per tal fedel mi do in vostra balia.»

Mad. «Signore mio, è un desiderio insano, il vostro, quello di rendere paese il nostro amore!»
Mes. «Madonna, posso dire che non riesco più a nasconderlo, né a coprirlo.»
Mad. «Secondo me non lo nascondete poi tanto… così sento dire.»
Mes. «Credo che lo dicano quelli che ci vogliono separare completamente.»
Mad. «Com'è che lo fate vedere perfettamente quando mi vedete andare da qualche parte?»
Mes. «Se quando vi vedo mi nascondessi potrei morirne, madonna!»
Mad. «Signore mio, così sembra che non mi amiate di puro amore: portato solo dal vostro desiderio!»
Mes. «Pietà madonna, consigliatemi! Ditemi cosa devo fare: ubbidirò.»
Mad. «Il consiglio che vi do è questo: non scoprite apertamente il vostro amore, così che poi, privatamente, ne possiamo prendere tutto il piacere!»
Mes. «Questo consiglio lo voglio seguire sicuramente, ma non vogliate intristirmi per colpa delle malelingue.»
Mad. «Signore mio, facciamoli parlare, questi malvagi! Se manterrete la retta via dell'amore, vi seguirò, come volete.»
Mad. «Madonna, vi dico questo in completa fede: voglio obbedirvi sempre. A voi mi dono completamente.»

NOTA METRICA: sonetto raddoppiato nella forma 'di monteandrea'. Schema rimico. ABABABABABABABAB CDCDCD EFEFEF. *Rime ricche*: 1 *volontate* : 3 *veritate* : 7 *amistate* (tutti e tre rimanti del sonetto precedente): 11 *bieltate*; 2 *scovrire* : 4 *covrire* : 8 *partire* : 12 *morire*. Rime derivative: 2 *scovrire* : 4 *covrire*; 17 *v'aporto* : 19 *diporto*. Tutte le rime B, in *-ire*, sono rime grammaticali.

1. *Vincevi volontate*: il verbo vincere varrà qui, con sfumatura simile al latino, 'vi costringe, vi induce', con *volontate*, 'desiderio', soggetto.
7. *Amistate*: ovviamente 'amore'.
8. *Nel tutto*: 'completamente' ■ *partire*: 'dividere'.
13. *Disamiate*: 'non amate di vero amore'. Il verbo *disamare*, in provenzale fortunato antagonista di *amare*, non conta quasi occorrenze nella lirica siciliana (se si eccettua il Tommaso di Sasso di *D'amoroso paese* [*PSS* 3.2] 51), per ritornare poi centrale, tra gli altri, in Guittone e nei toscani di seconda generazione.
15. *Mi consigliate*: la richiesta di consiglio di messere, quasi trasportando dentro lo spazio del sonetto la dinamica della tenzone di sonetti – eccedente perciò quel limite metrico – chiude la fronte con una *petitio* cui la donna dovrà rispondere nelle prime battute del sestetto.
17. *V'aporto*: 'vi dono'. Vedi MENICHETTI 1965: 417 *s.v. aportare*. Interessante anche questa quartina di un sonetto dialogato anonimo della seconda metà del XIII sec., improntato,

tra l'altro, all'opposizione di registro tra la donna e l'uomo: «"Deh non volete mia pena udire?" / "Se' tu venuto per dar tale aporto?" / "Ora voi siate tutto mio conforto!" / Pòsati oggimai e più non dire!"» (*Oimè, Amor, perché mi fai morire* 5-8; i sonetti sono studiati da MORENO 1998, che ne fornisce l'edizione).
22. *reo parladore*: è il classico *lauzengier*. Il sintagma compare altrimenti, al plurale, nel solo Odo delle Colonne di *Distretto core ed amoroso* [*PSS* 6.1], 23, canzone interamente incentrata sul tema dei malparlieri.

3.4. La tenzone fittizia con Ser Cione

Che in tenzoni fittizie, nei contrasti o nei sonetti dialogati, un rimatore possa contestualmente dare voce alla parte maschile e a quella femminile è possibilità tra le tante concesse dall'arte poetica medievale, soprattutto duecentesca. Che la pratica implichi, nella messinscena delle battute solo fittiziamente antagoniste, un alto grado di finzione nettamente maggiore rispetto a quello riscontrabile in altri generi – o nello stesso sottogenere, quello della tenzone, quando attraversato da altri contenuti – è anch'esso un dato di fatto, il cui peso però varia a seconda dell'intelligenza complessiva che ci facciamo dei versi di corrispondenza.

Quella passata nell'edizione Minetti come «prima tenzone con Ser Cione notaio» (MINETTI 1979: 188-190) è però eccezionale perché, pur se presentata dalla rubriche come una tenzone reale e non fittizia, si articola in tre battute di cui le estreme, dove a parlare è una voce maschile, sono attribuite a Monte Andrea (V 685 *Né fu ned è ne fia* e V 687 *D'amor son preso*), mentre quella centrale, esplicitamente in voce di donna (V 686 *Nesuno pote amare coralemente*) a 'sSer Cione notaio'. Contenuto nel fasc. XXII (c. 147r), immediatamente dopo la tenzone tra Monte e Terino (§ 3.1), lo scambio è circondato interamente da sonetti reali, da cui nulla, almeno a livello della *mise en page*, lo distingue. Non c'è però motivo di dubitare dell'attribuzione, ragion per cui il problema si sposta interamente sul fronte critico-interpretativo.

Dopo aver sottolineato l'evidente uguaglianza di situazione e genere sia con lo scambio che qui segue che con quelllo che precede, Minetti puntualizza come nel caso di tenzoni fittizie, V sia sempre ligio nell'attribuire a uno stesso poeta tanto la voce maschile quanto quella femminile – e ciò vale indipendentemente dal punto del codice in cui questi macrotesti si ritrovano – e come questo caso, rappresenti, insieme alla tenzone tra Monte e una voce femminile anonima, l'unica eccezione. Nello scambio tra Amore e Amante trascritto nel fascicolo XXV (ff. 166r-167r) tutti i sonetti sono attribuiti regolarmente a Monte, com'è prassi di V per le tenzoni fittizie.

Già Avalle si era interessato a questa corrispondenza, nello studio volto a stabilire il legame, di tipo affettivo-amoroso, che emergerebbe dal dittico *S'eo son distretto inamoratamente* [*PSS* 40.1] di Brunetto Latini e *Amor, quando mi membra* [*PSS* 41.1] di Bondie Dietaiuti: quest'ultima essendo una vera e propria 'canzone d'amico'. Fuori dal lungo discorso interpretativo che si è poi addensato intorno alle due canzoni, la tenzone tra Cione e Monte risultava interessante per l'assenza di filtri o simulazioni espressa nel gioco delle parti tra i due poeti. Il missivo di Monte, in sé per sé, non è in effetti «nulla di nuovo

o di orginale» (AVALLE 1977: 105): il poeta si dichiara infatti *incarnatamente preso* dalla donna, a cui si rivolge direttamente e, con un motivo che ricorre sia nelle tenzoni fittizie sia nei sonetti sciolti (come abbiamo visto sopra), la prega di non essere dimenticato, ricordandole la sua obbedienza. Ser Cione, che nella fronte espone massime generali sulla *fin' amor*, solo nelle tezine si scoprirà donna, rassicurando la sua disponibilità e la sua fedeltà: non c'è perciò contrasto di contenuto tra i due sonetti (come non c'è nella tenzone fittizia tra Onesto degli Onesti e Paolo Zoppo), che invece sono solidali dal punto di vista metrico. Il secondo sonetto di Monte è ancora meno specifico di quello che lo precede, avvicinandosi in maniera impressionante ai sonetti sciolti della sequenza del fasc. XXI: ribadisce la sua volontà d'amare, la sua perfezione d'amante (iperbolicamente titanica) e la sua obbedienza; chiude poi lodando la donna-Cione con le stesse identiche parole con cui aveva lodato la donna destinataria di quel gruppo di sonetti.

A dimostrazione, se mai ce ne fosse bisogno, della completa artificiosità soggicente in questa tenzone, dove il «genere pseudosoggettivo (il dialogo tra l'io e la sua proiezione femminile) si fa […] apertamente oggettivo» (GIUNTA 2002a: 263) e dove il linguaggio giuridico che permea i versi di entrambi i poeti (AVALLE 1977: 106) serve solo a mettere in scena una situazione amorosa nient'affatto originale se letta alla luce della ristretta casistica fornita dalle tenzoni fittizie.

BIBLIOGRAFIA: AVALLE 1977: 105-106; GIUNTA 2002a: 262-263; GIUNTA 2002b: 57-78.

EDIZIONI: D'ANCONA-COMPARETTI 1875-88 IV: 382-384 (*D'Anc.-Comp.*); AVALLE 1977: 200-203 (*Avallè*); MINETTI 1979: 188-190 (*Minetti*); *CLPIO*: 507. BERARDI 2014: 32 (solo V 686 [*Berardi*]).

V 685 Monte

Né fu, néd è, né fia omo vivente,
incarnatamente in altrui balia
sì com'eo, lasso! Ë chi mi·l consente?
L'Amor potente c'a ciò far m'invia.
[Cor], corpo, arma, ciascun membro i· sente, 5
coralmente questa segnoria!
Sì che di me a far nonn-ò neiente,
pur solamente quanto un punto sia.
Voi che m'avete, poi sono ubidiente,

siate sofrente non metermi 'n obria. 10
Se per voi fia, gentil mia donna amata,
alcuna fiata ragione o canoscenza,
quella sentenza che spero fia me data.
Perché 'nver' voi mai non feci fallenza;
vostra potenza ò sempre dottata,
e pur chiamata merzé con ubidenza. 15

NOTA METRICA. Schema metrico: AB(a_5)A(b_5)B(a_5)A(b_5)B(a_5)A(b_5)B(a_5)A(b_5)B(a_5) C(a_5)D(c_5)C(d_5) D(c_5)C(d_5)C(d_5). Rime ricche: 6 *signoria* : 10 *obria*; 13 *sentenza* : 15 *potenza*. Rime grammaticali: 2. *incarnatamente* : 6 *coralemente* : 8. *solamente*; 11. *amata* : 13 *data* : 15 *dottata* : 16 *chiamata*. Rime derivative: 3 *consente* : 5 *sente*.

Non è mai esistito, non esiste e non esisterà mai nessuno in questa terra che viva totalmente alla mercé di qualcuno, divenuto sostanza con questa stessa sudditanza, così come me, disgraziato. E chi lo permette? Il potente Amore, che mi spinge a ciò: il cuore, il corpo, l'anima, ogni mio membro sente visceralmente questa sottomissione! Così io non ho che farmene di me stesso, neanche un po'. Visto che sono il vostro servo e sono pure obbediente, almeno sopportiate di non dimenticarmi.
Se grazie a voi, mia nobile donna amata, trionferanno la ragione e la saggezza, mi sarà dato quel giudizio che spero di ricevere; perché non ho mai sbagliato nei vostri confronti, ho sempre avuto reverenziale timore della vostra potenza e continuamente, obbendendo, vi ho chiesto pietà.

1. *Né fu…né fia*: Espressione di totalità iperbolica usata anche altrove da Monte. Si guardi almeno a *Tanto m'abonda* 64-69 «E di cuï nonn-è nel tuto schermo, / che libertà, che beltà; che gentile, / che largo, che cortese, che ümile; / che s'egli à di tute bontà coverta, / gli vale, e poi ricore i·llui non cape? / Né fu, ned è, né fia om che lo sape!». Il sintagma *omo vivente*, inoltre, tranne il caso isolato di Giacomo da Lentini *Quand'om à bono amico leiale* [*PSS* 1.38], non si ritrova nei Siciliani né tantomeno nei poeti tradizionalmente classificati come Siculo-Toscani; del resto quel «sonetto risulta abbastanza isolato nelle rime di Giacomo sia a livello tematico che linguistico» (*PSS* I: 549-550) e già SANTANGELO 1928: 362-363 nutriva dubbi sulla sua attribuzione. In contesti iperbolici dello stesso tipo lo incontriamo in Brunetto Latini *Tesoretto* 1020-1025 «ch'io non credo, san' faglia, / ch'alchun *omo vivente*, / potesse veramente, / per lingua o per scritture / recittar le figure / de le bestie ed uccelli»; Guittone d'Arezzo *O tu, de nome Amor* 76-80 «Peggio che guerra, Amor, non t'ò blasmato / perché m'ài affannato / più d'altro, o meno messo in tuo van bene: / ch'oltra merto e ragion, quasi for pene, / me desti più ch'a om altro vivente»; *Fresca cera ed amorosa* 21-22 «Per amor allegro sono più / d'omo vivente». Interessante, per la consonanza situazionale, anche la lirica, registrata nei Memoriali (1290), *Dona, mercede!* 11-17 «Ma, se pur pena e doglia, /soferir omo dovesse / che ama de cor e de voglia, / né zamai bene avesse / no credo certo / ch'omo vivente / dar se potesse d'amor volere».
2. *incarnatamente*: 'in maniera consustanziale'. Altra espresione tipicamente montiana, per cui si veda *S'eo portai mai dolore* 1-4 (cambio la punteggiatura rispetto all'edizione Minetti tra il verso 2 e 3, rendendolo un unico periodo) «S'eo portai mai dolore, fu neiente / apo' 'l dolor che mò tanto mi tene, / ca sì compreso à me *incarnatamente*, / chi me vedesse, il

crederia già bene». Dipende da *balia*, "totalmente posseduto"; ma l'espressione è intraducibile» (*Avalle*). ■ *in altrui balia*: 'in potere altrui'. Clausola in rima peculiare di testi a tema amoroso, con cui non a caso si chiudeva *Meo sir, troppo vincevi volontate* (§ 3.2) e particolarmente utilizzata, tra gli altri, da Chiaro Davanzati e Francesco da Barberino, ma non connotante gli stilnovisti, se non il Dante di *La dispietata mente* 65, non a caso un testo che nel complesso suscita «un'impressione di arcaicità» (GIUNTA 2011: 142; se ne legga il bel cappello alle pp. 142-144, in cui si ricorda anche l'analogo *incipit* montiano, *La dolorosa vita che si prova*; si aggiungano le note di ZACCARELLO 2012).
3. *mi·l consente*: anche se l'espressione calca quella di Federico II *Poi ch'a voi piace* [*PSS* 14.3] 43-46 «A tutor veggio e sento, / ed ònne gran·ragione, / ch'Amore mi consente voi, / gentil crïatura» difficilmente il verbo potrà considerarsi, come in quel caso, un *occitanismo*. Se come tale lo incontriamo nella poesia siciliana, presso i toscani della generazione successiva il significato si avvicina nella maggior parte dei casi a quello odierno di 'permettere, consentire'
4. *m'invia*: 'mi spinge', come in Neri de' Visdomini *L'animo è turbato* [*PSS* 28.2] 27-28 «che la grande abondanza / che me de l'ira avanza a ciò *m'invia*».
5. Necessaria integrazione di *Minetti*, del resto confortata dalla notevole presenza di questi trittici in Monte. Errore probabile per aplografia.
7. *Minetti* «Sì ch'e'»; *CLPIO* «Sich'e'».
9 *Poi*: con valore causale.
10. *Siate sofrente*: 'vogliate sopportare' come in Jacopone da Todi, *Sì como la morte* 22-23 «non se trova amico né vicino, né amico, né parente, / che voglia *esser sofferente* de averlo un iorno a llato». La richiesta è simile a quella espressa in alcuni dei sonetti del gruppo V 606-V 622 (in particolare si veda la chiusa di V 606 *Lontanamente, donna, servidore*, e la nota relativa, *supra*).
11. *Gentil mia donna amata*: vedi la nota, supra a V 617 *Gentil mia donna, com' più guardo e rimiro*.
12. *ragione o canoscenza*: *variatio* del dittico più diffuso per la descrizione di madonna di *senno e ragione* (esempi a sufficienza nei sonetti riportati in § 3.2), ciò che non cambia la sostanza usurata di quanto sostenuto, né l'impalcatura topica del discorso: la saggezza posseduta dalla donna, dovrebbe spingerla alla pietà. Saggezza e consapevolezza sono del resto tra le caratteristiche connotanti le donne invocate nelle poesie contenute in V, tra cui la stessa Compiuta Donzella, prototipo dell'intelligenza che la poesia espressa dalla raccolta ha della voce di donna.
13. *sentenza*: ossessiva la ricerca montiana della *sentenza* – stando a una ricerca sommaria sul database *LirIO* proporzionalmente singnificativa rispetto al *corpus* in confronto ai poeti a lui coevi – attraversa tangenzialmente la sua poesia indipendentemente dai generi e dal tema. Prevalentemente si tratta della *sentenza* degli altri su di lui (il crudele giudizio di *Ahi, Deo Merzé* 66, 82; *Ora è nel campo* 49; *Ahimé lasso, perché a figura d'omo* 14 e 128) oppure, in tenzone, nel doppio senso di 'frase, singificato del discorso' oppure 'giudizio'. La *sentenza* è spesso la condizione dolorosa in cui si trova il poeta, o per ragioni amorose (vedi *Ahimé lasso, a che mortal sentenza* / son condotto, de lo meo Disire!») o per ragioni economiche (*Ahime lasso, perché a figura d'omo* 57-58 «Sì crudele e mortal sentenza só mm'à, / che ne' miei mali far non si può somma»).

V 686 s(er) Cione notaio

Nesuno pote amar coralemente,

s'egli à neiente in sé c'Amor non sia!

E, se v'è tutto Amor, di lui è tenente,
perch'è potente ed à la segnoria.
Né vole che d'Amor sia solamente,
ma tegna mente tutto ciò che 'nvia,
lo vero amante. E, s'egli è soferente,
cui è servente giamai no l'obria.
Grande umilìa mi monta, ogne fiata
enamorata ragion sì m'agenza
la gran valenza che di te è data!
Pur da te amata voglio esser sanza 'ntenza:
altro non penza mi' core; ed oblïata
ed ismagata d'ogn'altro, e' dò sentenza!

NOTA METRICA: si rimanda a BERARDI 2014: 32. Cione riprende lo schema metrico senza il distico supplementare tipicamente montiano. Riprende tutte e quattro le rime del sonetto missivo, nella medesima posizione (*-ente*; *-ìa*; *-ata*; *-enza*) e i rimanti: *coralemente*; *neiente*; *sia*; *potente*; *segnoria*; *solamente*; *'nvia*; *soferente* (ma in Monte sincopato); *obria*; *fiata*; *data*; *sentenza*. Come in altre tenzoni duecentesche, il responsivo inizia con la stessa lettera del missivo.

Nessuno può amare profondamente se non ha niente, in sé, che possa dirsi Amore. Ma se Amore vi si trova in tutta la sua potenza, lo possiede, perché è potente e ne ha il reggimento. Né si richiede che il vero amante sia solamente d'Amore, ma (che) faccia attenzione a tutto ciò che lo fa progredire. E se lui soffre, quella per cui lo fa non lo dimenticherà mai. Mi faccio tutta umiltà ogni volta che la mente innamorata mi prospetta il gran valore che ti è dato. Voglio senz'altro essere amata da te: il mio cuore non pensa ad altro; e, dimentica e indifferente ad ogni altro, ti do il mio giudizio!

1. *Amar coralemente*: «occitanismo tencico 'amare profondamente, di vero cuore'» (*Berardi*).
2. 'Se non ha niente che sia Amore': per l'appunto, se l'*incarnazione* non avviene (vedi MINETTI 1995: 240).
3. *Di lui è tenente*: «solita costruzione participiale "Amore lo possiede"» (*Avalle*).
4. *Potente*: aggettivo riferito ad Amore preso di peso dal missivo montiano, come il successivo *signoria*. Il sintagma *Amore potente* è tutt'altro che diffuso. A parte questi due contesti lo si ritrova nella poesia duecentesca solo in Neri de' Visdomini *Oi forte inamoranza* [*PSS* 28.1] 31.
5. *Né vole*: 'Né si richiede' (*Avalle*).
6. *'nvia: Berardi* sottolinea l'analogia col provenzale *enviar* per 'far progredire'. «Equivoco nei confronti del sonetto di Monte» sottolinea *Avalle*.
7. *lo vero amante*: soggetto.
8. *servente*: occitanismo diffuso per 'servo'.
9-11 Ordina: *enamorata ragion mi monta ogne fiata grande umilia, sì m'agenza la gran valenza che di te è data*. 'La mente innamorata fa nascere in me grande umiltà, tanto mi piace il gran valore che hai e che dai a me'. Passaggio dall'esposizione di generale princìpi amorosi, espressi

nella generica terza persona dell'ipotetico amante, all'esperienza personale, soggettiva, in prima persona: qui si scopre che a parlare è la voce femminile. Identica costruzione del sonetto si trova almeno in un altro sonetto in voce di donna (o di autrice femminile, giusta la rubrica di V) *A la stagion che'l mondo foglia e fiora* della Compiuta Donzella, dove «all'evocazione della gioia universale si contrappone, a partire dal v. 8, l'autobiografica sofferenza della Compiuta Donzella (l'autobiografismo è, nella seconda metà del sonetto, marcato ad ogni passo […]; quasi altrettanto marcate sono, nella prima metà del sonetto, l'universalità e la coralità […]» (CRESPO 1988: 203-204). Curioso, infine, che nell'unico sonetto in voce di donna attribuito a un poeta di sesso maschile e membro di una tenzone, ovvero *Voi che tanto ver' me umiliate* di Paolo Zoppo, si scopre solo nel primo verso del sestetto che a parlare è una donna.
9. *umilia*: 'umiltà'. ■ *mi monta*: con valore causale, 'mi fa nascere'. D'accordo con Berardi è ragionevole vedervi un'allusione al nome dell'interlocutore (*Berardi*). ■ *ogni fiata*: 'ogni volta che'. Il sintagma *sormontare ogni fiata* è un vero è proprio *cliché* di questo tipo di poesie. Si veda, ad esempio, *D'una alegra ragione* [*PSS* 49.18] 21-24 «E se [sogg. Amor] lo [ogg: il core] trova in bene / disposta ed ordinata, / *sormonta ogne fiata* / amore in vera spene».
10. *m'agenza*: 'mi fa piacere' (*TLIO* s.v. *agenzare* § 2).
12. *Pur*: 'sempre' ■ *senza 'ntenza*: 'senza ostacoli, senza opposizioni' (vedi *TLIO* s.v. *intenza*[1]).
13 *obliata*: 'dimentica'; ma è insolito l'uso dell'aggettivo sul soggetto e non sull'oggetto dimenticato, come di norma.
14. *ismagata*: anche qui uso insolito dell'aggettivo, provenzalismo che vuol dire 'indebolito' (da *esmagar*), ma che va qui inteso come 'sviata, allontanata'.
15. *do sentenza*: 'do il giudizio' (che è favorevole); quello, cioè, richiesto da Monte al v. 13 del missivo.

V 687 Monte

D'Amor son preso, sì che me ritrarne
non posso mai, se non como vi piace.
Se lo meo core potesse sé mostrarne
com'è 'ncarnato d'amor puro e verace,
direste c'ogni figura di carne,
in dritt'amore, ver' me, fosse fallace.
Lo male e 'l ben, como vi piace darne,
verso di me, tutto ricevo in pace.
Seguire Amor, non credo disfarne:
ognora afino, com'auro in fornace,
di voi amare, poi che siete quella
che di Fin Pregio portate la corona:
ancor di ciò, ov'è Beltà, s'apella!

Per me più vale ancor che vi sa bona
ch'io v'ami, gentil donna, ë v'abella:
d'Amor mi laudo, di tal gioia mi dona.

NOTA METRICO: ABABABABAB CDC DCD. Rime ricche: 2 *piace* : 8 *pace.* 13 *s'apella* : 15 *v'abella*. Rime grammaticali: 1 *ritrarne* : 3 *mostrarne* : 7 *darne* : 9 *disfarne.*

Sono così innamorato che non posso fare a meno di amarvi, se non quando vogliate voi. Se il mio cuore potesse mostrarvi quanto sono consustanziato d'amore vero e puro, direste che qualsiasi amante perfetto, in confronto a me, è difettoso. Tutto ricevo pacificamente da voi: tanto le cose cattive quanto le cose buone. Non credo smetterò mai di seguire Amore: mi perfeziono continumente, come l'oro dentro la fornace, amando voi, che portate la corona del perfetto decoro. Anzi, ovunque si richieda la bellezza! Per me ciò che vale di più è che questo servizio vi faccia piacere: lodo Amore, per tutto questo, che è in grado di darmi una gioia del genere!

1-8. Tutto l'ottetto è informato degli stessi termini-chiave su cui si impernia uno dei sonetti montiani che fanno parte della prima, sostanziosa tenzone con Schiatta di Messer Albizzo Pallavillani, cioè V 653: «Quant'à, nel mondo, *figure di carne*, /fosse commeso il meo mal, tuto quanto / son certo, seria[n] méne di disfarne, / o pervenire a fine, poco stanto; / ned io, tapin *non posso me ritra[r]ne,* / né prender morte! Ond'io mi doglio tanto. / Solo criò me, *Amor,* di *sé mostrarne*, / e s'alcun è dolor, me tien per Manto! / Ché più nonn-è, se non quanto ['n] me parne, / afan dolor, pensier, trestizia e pianto» (vv. 1-10). Identica l'iperbole per dimostrare l'assolutezza della situazione del soggetto (lì il dolore, qui l'amore); identico il ricorso, anch'esso con funzione iperbolica, alla *dimostrazione* concreta dello stato dell'amante (e, nel caso di V 653, del suo dolore); identica l'impossibilità di sottrarsi (*me ritrarne*) alla condizione data. Completamente diverso è però il registro, lì declinante al comico. Per le ascendenze del «misconosciuto tòpos definibile dell'iperbolico annichilimento / rovesciamento relativo dei massimi» condiviso dai poeti cosiddetti guittoniani, si veda MINETTI 1995: 238-241 (e vedi, anche, la nota a V 617, 13).
1. *preso d'amore*: 'innamorato' (è il *captus amoris* della letteratura latina).
4. *incarnato d'amor*: 'consustanziato ad amore', 'fatto tutto amore'. Termine-chiave della fenomenologia amorosa montiana; il soggetto è il cuore del verso precedente. La totalitaria soggezione ad Amore per un'efficace coinvolgimento informa tutta la corrispondenza.
5. *figura di carne*: perifrasi fortemente espressiva che indica la generica 'persona'.
6. Resa semplificata rispetto alle più recenti edizioni (*Avalle*: «jn dritt'amor è, ver' me, fosse'·fallacie.»; *Minetti*: «in dritt'amor è, ver' me, fosse ['n] fallace», da cui *CLPIO*), intentendo 'ogni persona, in materia di rigore amoroso, fosse manchevole in confronto a me'. In questa resa la *e* di amore (ms 'indritta more') non è verbo ma semplice conseguenza della *scriptio plana*, mentre si evita allo stesso tempo l'integrazione di Minetti, portando a regolarità metrica il verso. ■ *ver' me*: 'rispetto a me'. Simili espressioni Monte usa anche altrove, in contesti tanto disforici (tipo V 511 *S'eo doloroso ciascun giorno vado* 4 «*Ver' del mio male*, ogn'altr'è letizïa!») quanto euforici (vedi, *supra*, V 617 11-13).
10. Vedi la nota a V 616 9-10.
12. *Minetti* rimanda a Raimon Menudet *Ab gran dolors* 13 «… et de Fin Pretz eratz sims e razitz». Ancora una volta c'è tangenza quasi letterale con V 616 2 (alla cui nota, *supra*, si rimanda).
13. *s'apella*: 'si richiama'.

16. *v'abella*: vedi Maestro Torrigiano «*Né volontier lo dico né lo taccio* / qual cosa sia l'amor che dio s'apella, / ca s'eo lo dico, l'altrui detto isfaccio / che piace più del meo, forse, ed abella» [*PSS* 45.3] un sonetto di chiare ascendenze lentiniane (vedi CATENAZZI 1988: 269).

3.5. La tenzone fittizia tra Monte e Madonna

Quella che segue si presenta come una normale tenzone fittizia in sonetti tra una voce maschile e una femminile che in sé e per sé non dovrebbe porre alcun problema, se non fosse per un piccolo particolare: nel fasc. XXII, che presenta fino a f. 154v. corrispondenze fittizie di Guittone d'Arezzo (due corrispondenze, che occupano i ff. 149r-150v) e Chiaro Davanzati (cinque corrispondenze, ff. 150v-154v), per poi concludersi con tenzoni 'reali', alla serie di Chiaro segue un'ultima tenzone fittizia di quattro membri in cui però solo i sonetti della voce maschile sono attribuiti (ff. 154-155). L'autore dei due risulta essere Monte Andrea. Il fatto appare abbastanza insolito se si considera che nelle tenzoni fittizie antecedenti a quella montiana tutti i sonetti delle tenzoni fittizie sono attribuite rispettivamente a Guittone e a Chiaro, senza contare che lo stesso trattamento è riservato alla corrispondenza di Ubertino del Bianco d'Arezzo nel fasc. XXIV e al dialogo tra Amante e Amata nella serie dei sonetti di Rustico Filippi.

Cosa dedurne dunque? Le ipotesi non sono molte: la più semplice è che i componimenti in voce di donna non siano stati scritti da Monte, come potrebbe suggerire anche il fatto che solo i due sonetti maschili, *Dolce meo drudo, molto umilemente* e *Piagente donna co lo viso clero* presentano la forma col distico aggiuntivo della fronte tipico di Monte Andrea. La seconda spiegazione – forse più debole (ma sostenuta, ad esempio, da GIUNTA 2002a: 260 n. 109) – è che Monte abbia scritto tutti e quattro i sonetti ma per rendere più credibile la finzione teatrale (perché di finzione di tipo teatrale si tratta) abbia attribuito solo al soggetto maschile una sua caratteristica *signature* tecnica, per permetterne l'immediata identificabilità con la sua persona poetica.

Se si dà credito a questa seconda ipotesi, il discorso attributivo finisce qui. Se, invece, si dà maggiore credibilità alla prima, il passo successivo – destinato all'insuccesso a causa dell'assenza di prove – è cercare di capire chi potesse aver scritto i sonetti in voce maschile: MINETTI 1979: 188 ha sostenuto che non si potesse escludere anche in questo caso la paternità di Cione mentre la Holmes, che ha dato la propria interpretazione delle tenzoni fittizie di Monte, crede che a scrivere questi sonetti potrebbe essere stata una vera rimatrice (HOLMES 2000: 83).

Che l'abbia scritto un uomo o una donna, il risultato sul piano interpretativo cambia poco, poiché quello che si verifica qui è lo smascheramento del gioco retorico che si cela dietro la tenzone fittizia, dove un poeta può scrivere simultaneamente i 'ruoli' di entrambi i personaggi sulla scena – una scena che è identica nella sostanza e che cambia solo in relazione ad un elemento: lo spazio metico, singolo o macrotestuale, che gli viene

accordato – o dove può impersonarne solo uno, lanciando ad un ipotetico rivale il guanto della sfida così come farebbe in una tenzone 'oggettiva'.

Posta l'estrema angustia retorica del sottogenere della tenzone fittizia, anche in questo caso l'ambientazione e il tono sono quelli da cronachetta urbana, simili a ciò che si riscontra nelle tenzoni fittizie di Chiaro (in realtà più abile di Monte nel costruire tali quadretti). Nell'insieme, verrebbe da pensare che il piano 'popolare' dei componimenti qui prevalga rispetto a quello aulico, tanto da far sospettare che tenzoni come questa andrebbero probabilmente considerate *municipali* nella sostanza, non tanto e non solo nella lingua. È lo stesso fenomeno che Steinberg ha riscontrato per i sonetti della Compiuta Donzella, in una panoramica più ampia tesa a sottolienare il peso contrastivo che la voce femminile assume nella struttura dialogica interna alla sequenza dei testi di V. Anche nel caso della Compiuta, infatti, «le tradizionali immagini dell'amore cavalleresco di retaggio feudale sono risemantizzate, come parte di un processo in cui la gerarchia simbolica tra amante ed amata lascia il posto alle ineguaglianze dell'economia domestica» (STEINBERG 2006: 17). Nella misura in cui, comunque, i modelli siciliani sono ben presenti e sfruttati (si vedrà nel breve commento) dalle due voci in campo, questa tenzone dimostra chiaramente i suoi debiti con la lirica d'arte.

Il motivo principale della discussione tra Madonna e Monte – chiamarlo Drudo, come fa Minetti, significherebbe negare valore alla rubrica di V e alla specializzazione metrica dei sonetti maschile in senso montiano – è la partenza coatta dell'amante dall'amato, che ricorda da presso la situazione dell'anonima canzone *Nonn-aven d'allegranza* [*PSS* 25.3], conservata nel fasc. IV di V e strutturata come un contrasto (come tale viene infatti annesso da ARVEDA 1992 nella sua selezione). Anche in questa canzone il dialogo tra Madonna e Messere non si svolge in aperta opposizione, anzi è un discorso graduale e condiviso che quasi con fare pseudoscientifico riflette sul tema dell'insicurezza amorosa quando subentra la lontananza fisica.

Molto più prosaico del suo anonimo collega è Monte, il quale risponde alla donna seccata di sopportare la partenza, poiché questa è dovuta ad un motivo pratico: assumere una maggiore rispettabilità sociale che, per proprietà transitiva, si rifletterà sulla donna, assoluta padrona della sua vita. Poste così le cose è possibile che la situazione drammatizzata riflettesse un evento che all'epoca non doveva poi avere poca incidenza, se si considera la viva mobilità della classe alto-borghese fiorentina, costretta all'erraticità per motivi di guerra o di affari (da cui, appunto, deriverebbe l'accrescimento dell'onore).

Un tema, insomma, dove un pubblico abbastanza ampio – e cittadino – poteva ben riconoscersi. La tenzone si chiude però sul motivo, trito, dei malparlieri.

EDIZIONI: D'ANCONA-COMPARETTI 1875-88 V: 60-63 (*D'Anc.-Comp.*); MINETTI 1979: 205-207 (*Minetti*; ed di riferimento); *CLPIO*: 517.

BIBLIOGRAFIA: GIUNTA 2002a: 259-260; HOLMES 2000: 83

V 762

[Madonna]

Dolce mio drudo, molto umileme[n]te,
chèroti merzede con pietate;
ch'io son tutta gechita ed ubidiente
a fare tutta la tua volontate,
e non sarà giamai, al mio vivente,
ched io da voi mi stolla, in veritate.
Ed or volete ched io stea dolente,
quando mi dite che 'l partir facc[i]ate!
Per ciò vi chiamo merzé quanto posso:
che l'andata deggia rimanere,
quando possa esser per nulla cagione!
Tosto sapraggio che sarete mosso,
mai non faraggio altro che languire,
e rimarraggio a mala condizione.

NOTE METRICA. Schema metrico ABABABAB CDE CDE. Assonanza tra A e D. Rime ricche: 2. *pietate* : 4. *volontate*: 6 *veritate*. Rima siciliana: 10. *rimanere*: 13 *languire*.

Dolce mio amato, con molta umiltà di chiedo di avere pietà, perché io sono disposta umilmente a fare tutta la tua volontà; e non succederà mai, finché vivo, che io mi allontani da te, in verità! E ora volete che io soffra, dal momento che mi dite che vi allontanerete. Perciò vi chiedo, quanto più posso, pietà: evitate di andare, quando la partenza non abbia valide ragioni! Non appena saprò che ve ne siate andato non farò altro che languire e resterò in una condizione deplorevole.

1 L'*incipit* riecheggia quello del contrasto di Federico II *Dolze meo drudo, e vaténe* [*PSS* 14.1]. 3 *Gechito:* 'umile', è aggettivo caro a Monte e Chiaro. Del primo, si può riportare *Eo non son quelli che chera perdono* 8-9 «E non mi val perch'io sto pur gechito; / e s'io tormento, a

llei par sia gran dono» e, con il significato di 'obbediente', *Io so per fermo (qui non à partito)* 5. «S'ora, amante, istar mi vòli gechito» (parla Amore nella tenzone Amante-Amore). Del secondo, in dittologia sinonimica, si può vedere *Di cantare ho talento* 43-44 «era gechito e umano, / come buon soferente». Interessante che in dittologia si incontri nel sonetto anonimo V 798 *Vis'amoros', angelico e clero* [*PSS* 49.70], 9-11 «E ben confesso, sono alti salito, / pensando che cangiato son d'amare / da voi, cui sono fedele e gechito», che è responsivo a V 797 *Tapin'aimmè, ch'amava uno sparvero* [*PSS* 49.69], con il quale di fatto costituisce una tenzone fittizia.

5 *Al mio vivente* è gallicismo (CELLA 2003: XXX n. 29) per 'tutta la vita'. Cfr. An V 277 *Umilemente vo merzé cherendo* 41 [*PSS* 49.19] e quindi Chiaro Davanzati *Per la grande abondanza* 63.

6. *Stolla*: Ha, in questa forma, solo due occorrenze poetiche (ma anche nella forma più conservativa *estollere* è alquanto raro), di cui l'altra è in Chiaro *Lo mio doglioso core* 80 «poi la mi cela e stolle» (sogg. è Amore, complemento oggetto la donna amata, ma il verbo ha il significato di 'rapire').

9. *mercé vi chiamo*: 'vi chiedo pietà', come in *Ai, siri Deo, con' forte fu lo punto* [*PSS* 23.1].

14. Il sintagma *mala condizione* 'cattiva condizione', frequente tra l'altro nelle prediche di Giordano da Pisa, è prosastico e non pare avere ulteriori attestazioni poetiche.

V 763

Gentil mia donna, saggia e canoscente,
in cui regna tutta nobiltate,
merzé ve· chero, siate soferente
del mio partire, ché voi l'obrïate!
Sapendo, voi, questo certanamente:
cad io son tutto in vostra potestate,
né giamai altra donna, al mio vivente,
non po' di me avere libertate.
E quanto son d'onore più possente
voi dé-i gradire, se ben vi pensate!
Però de lo partir non so·m rimosso:
perch'io vò in parte da onor salire,
e più potenza avere è la cagione!
Quant'è maggior lo servo ed à più posso,
cotanto dé piùˇal segnor gradire
ch'è del segnore la lauda e ragione.

NOTE METRICA. Schema rimico: ABABABABAB CDE CDE, con ripresa anche delle rime. Parole-rima condivise: 7 *vivente* (viene ripresa l'intera clausola), 14 *posso*, 13 *cagione*. Rime ricche: 2 *nobiltate* : 6 *potestate* : 8 *libertate*. Rime grammaticali 12 *salire* : 15 *gradire*; 13 *cagione* : 16 *ragione* (quasi-rime).

Donna mia nobile, saggia e conoscente, in cui si addensa ogni nobiltà, vi chiedo pietà: sopportate la mia partenza, dimenticatela, sapendo con certezza questo: che io sono interamente in vostro potere né mai nessun altra donna, finché vivrò, potrà avermi a sua disposizione. E se ci riflettete bene dovreste gradire tutto l'onore che ho (che ve lo cedo). Perciò non ho titubanze: partirò, perché andrò in un posto dove il mio onore ne verrà accresciuto! Questa mia partenza ha una causa ben precisa, che è appunto l'aumento di potere. Quanto più il servo s'innalza socialmente e quanto più accresce il suo potere, tanto più deve risultare gradito al signore, perchè la lode e il merito vanno tutti a lui!

3. *Minetti* «merzé, v'e' chero! Siate soferente» *CLPIO* «merzé, ve· chero siate soferente». Preferibile la soluzione *CLPIO*. *Siate soferente* 'siate paziente'. Perifrasi delle più usuali.
4. *l'obriate*: cosa? L'amore? Non è chiaro a cosa si riferisca il verbo, ma molto più probabimente alla partenza, argomento di questo e del sonetto precedente. Il senso dovrebbe essere 'soprassedete a questa mia partenza'. E si veda *Nonn-aven d'alegranza* 3-6 «La fina inamoranza / non si dea ubriare / per lo dipartimento».
6. Meglio la punteggiatura di *CLPIO* qui adottata (*Minetti* «potestate;»).
7. *Al mio vivente*: ripresa della clausola del v. 5 di *Dolce mio drudo*.
8. *Di me … libertate*: 'disporre di me'; cfr. Chiaro Davanzati (tenzone fittizia tra amante e amata, voce femminile), *Vostra merzé, messere, se m'amate* 5-8 «ma or convien che voi da ciò mutiate / la mente e 'l core e la vostra speranza, / e d'altra donna aggiate libertate / ed ella in voi verace disïanza». Monte utilizza la stessa espressione per indicare l'ineluttabile fascino che le cose mondane esercitano su di lui nel sonetto responsivo a Guittone *Poi son sì saggio* 11-12 «e' son condotto a questa fornace, / com'omo che di sé no à libertate».
9-10. La precisazione è dovuta all'appunto fatto in precedenza da madonna, che parlava di partir senza cagione. Ma la partenza è invece giustificata dall'aumento dell'onorabilità che ne diviene all'uomo e della quale la donna deve gioire. L'onore era anche il motivo per cui Messere, topicamente, *teneva celato* l'amore per Madonna in *Meo sir, cangiato veggioti il talento* 11-12.
10 *d'onore più possente*: i due termini verranno poi scissi rispettivamente nel v. 12 e nel v. 14.
11. *de lo partir no ·m son rimosso*: 'non ho indugi sulla partenza'. Stessa costruzione di *rimosso* in *Par*. XX 25 «così, rimosso d'aspettare indugio».
13. Punteggiatura di *CLPIO*.
14-16. Finale gnomico, che come tutto il sestetto spiega l'immagine utilizzata nei vv. 9-10, in un quadro perfettamente cortese-feudale.
14. *maggiore*: nel senso del latino *maior*, ovvero 'socialmente elevato'.
15. L'utilizzo del verbo *gradire* palesa l'equivalenza tra la donna e il signore, oltre a costituire richiamo strutturale tra le quartine e le terzine del sonetto-
16. Per proprietà transitiva l'onore – si badi bene che è un onore che deriva da ragioni materiali, che non pare lasciar presupporre altri termini – dell'uomo si riversa sull'amata. Soggetto plurale e verbo singolare, per cui cfr. *CLPIO* CXXXIIIss).

V 764

[Madonna]

S'eo dormo o véglio, ä me se 'n pensiero,
cotanto è 'l buono amore ch'i' ti·porto;
e son presa sì forte e 'n tal manero,
che nesuno omo mi pò dar conforto,
se non tu: che ti *voglio* sì volentero.
Tu mi dài ira perché sai ch'i' 'l comporto,
ma tu non mi dovresti esser tan fero,
che tu, di te, non mi desse diporto!
E pe· stagion, dovrei di te sentire,
o'n detto, o'n fatto, o'n qual tu ti volesse,
ché sai che da te no mi pos' partire
Pognam mò che di me tu non sentisse,
pur a pietà ci dovresti venire,
perché tan buono amor non si partisse.

NOTE METRICO-PROSODICHE. Schema metrico: ABABABAB CDCDCD. Rime derivative: 2 *porto* : 6 *comporto* 8 *diporto*. Rime grammaticali: 9 *sentire* : 11 *partire* : 13 *venire*; 10 *volesse* (rima siciliana) : 12 *sentisse* : 14 *partisse*. Ipermetro il v. 5 (si mantiene l'ipermetria). Da notare che la rima C di *Gentil mia donna* viene qui ripresa allo stesso punto, mentre la rima *-isse* di *S'eo dormo o veglio* consuona con la rima *-osso* di quel sonetto.

Ti penso sempre, o dormo o son desto, tanto buono è l'amore che ho per te! E sono presa d'amore per te così tanto e in modo tale che nessun altro mi può confortare, se non tu, che ti desidero con tutta me stessa! Mi fai soffrire, perché sai che lo sopporto; ma non dovresti essere tanto crudele nei miei confronti da non concedermi un poco di gioia amorosa! E inoltre, di tanto in tanto, dovrei avere tue notizie, a fatti, a parole, o come vuoi tu, perché sai che non ti posso star lontana! Mettiamo il caso che non avessi notizie di me, dovresti venire anche solo per pietà, perché un amore così buono non si sfaldasse!

1. Intertestualità guittoniana, ma di ascendenza lentiniana (anche nella variante se poso o s'ovro): dall'*incipit Tuttor s'eo veglio o dormo* al Chiaro di *S'esser potesse ch'io il potesse avere* 86 «s'io dorm'o veglio tutor sento doglia».
2. Insolito, in lirica, il sintagma *buono amore* – reiterato al v. 14 – per indicare un rapporto di tipo amoroso tra un uomo e una donna, poiché pare indicare, generalmente, un sentimento puro che si avvicina più all'amicizia che all'amore sensuale; in questo senso viene utilizzato da Guittone in «O donne mie, leale e *buono amore* / ch'eo port'a vostr'onore / sovente porge me gioi e gramezza», vv. 1-3. Con simile semantica si ritrova nel *Tristano Riccardiano*, dove in un caso indica l'amore di Isotta dalle bianche mani per il cavaliere: «Ond'io voglio che voi sì sappiate che Isotta sì amava .T. di *molto buono amore* e no l'amava

per neuna malvagìa, inpercioe ch'ella non sappea che ffosse quello amore» (cap. CXXIX); nell'altro quella di Braguina: «Ma quando Governale vide Braguina, egli fue tanto allegro che neuno altro piue di lui, impercioe ch'egli sì l'amava di molto grande amore, perch'egli vedea che ella si amava .T. *di buono amore*» (cap. CL).
4. *Dar conforto*: 'dare conforto, dare serenità', ma qui con sfumatura maliziosa.
7. *Dovresti*: la lez. di V è 'doueresti'.
8. *Diporto*: gallicismo che abbiamo già incontrato. È infatti il sollazzo amoroso in senso fisico, come nel contrasto V 622 *Meo sir, troppo vincevi volontate* (parla sempre Madonna) 17-19 «Meo sir, è lo consiglio ch'eo v'aporto, / non si palesi i[n] loco, il vostro amore, / c', al di poi, ne perdiam nostro diporto!».
9. Rimando di Minetti a Perdigon, *Cil cui plazon tuit bon saber* 8 «mas sens m'en faill e poder per sazos».
10. *O'n detto o'n fatto*: 'per parole o per azioni'. Ha ragione *Minetti* ha considerare il *tertium* un'ironia.
11. *Partire* è usato qui in senso metaforico, mentre è in *equivocatio* con *partisse* del v. 14, che vale 'separare'.
12 *che di me tu non sentisse*: 'sentisse' varrà probabilmente 'avessi notizia'.
14. Ancora ripetizioni: il *buon amore* è quello del v. 2.

V 765

Piagente donna co lo viso clero,
a voi fedele tutto mi son porto:
altro non voglio, néd amo, né chero
da voi, valente rosa fresca d'orto.
Che voi diciate ch'io vi sia stranero,
e ch'io vi dea tanto disconforto?
Certo no·l fò per voi esser guerrero!
Dubio per li parlieri noiosi a torto,
che s'indovinaro di nostro mestero:
così ciascun noioso fosse morto!
Ed io, per me, vorrei anzi morire
che per me biasimo alcuno om vi desse,
cotanto v'amo donna, a lo ver dire!
Siate certa, se'l mio voler seguisse
ch'io non mi partirei da voi seguire
e di far sempre ciò che vi gradisse.

Donna graziosa, dal viso luminoso, a voi fedele mi sono dato; non voglio, non amo, non desidero nient'altro che voi, unica rosa fresca di giardino. Dite che io vi sia estraneo e che vi faccia soffire? Certo non lo faccio per contrastarvi. Ho paura dei malparlieri, che hanno indovinato la nostra tresca (così morissero tutti!);

ed io, da parte mia, vorrei piuttosto morire piuttosto che qualcuno, per causa mia, vi biasimasse, tanto v'amo, a dir la verità! Siate certa che se seguissi il mio desiderio, non smetterei di venirvi appresso né di fare ciò che volete voi.

NOTA METRICA: ABABABABAB CDCDCD. Rime ricche: 1 *clero* : 3 *chero*; 5 *stranero* : 7 *guerrero*. Rime grammaticali: 11 *morire* : 13 *dire* : 15 *seguire*; 12. *desse* : 14. *seguisse* : 16. *gradisse* (la prima è siciliana: vedi V 764). Rimanti ripresi: 2 *porto*, ma equivocandolo.

1. Si veda, ma lì con l'aggiunta del secondo e più orginale aggettivo, l'*inicpit* dell'An. V 798, che abbiamo già ricordato *Vis'amoros', angelico e clero* [*PSS* 49.70] nonché il Guittone d'Arezzo della *Corona* laurenziana, *Piagente donna, voi ch'eo Gioia apello.*
3. Di nuovo quasi identità con *Vis'amoros'* 7 «ch'io altra gioia non voglio, né spero».
4. Vera e propria citazione per questo sonetto-*pastiche* da Cielo d'Alcamo, *Rosa fresca aulentissima* [*PSS* 16.1] 13 «Quando passo e véioti, rosa fresca de l'orto».
5. *strenero*: 'lontano, estraneo'.
6. *dëa*: 'dia'. ■ *disconforto*: 'sconforto, angoscia'.
7. *voi*: 'a voi', vale per l'obliquo. ■ *esser guerrero*: perifrasi che sta per 'contrastarvi'.
9. *mestero*: 'abitudine, pratica (amorosa)'. Vedi MENICHETTI 1965: 451 s.v. *mestero*.
11. *per me*: 'da parte mia', pleonastico nella costruzione anacolutica.
15. *non mi partirei*: letterale e mataforico ad un tempo.

3.6. Collaborazione sulla pagina o agone teatrale? La corrispondenza politica tra Monte e Schiatta di Messer Albizzo Pallavillani

Alla luce dei rilievi in parte esposti nei precedenti capitoli (§ 1.1.2.2. e § 2.3.3.2) si decide di leggere i testi senza attribuire esplicitamente le voci in campo a Monte Andrea e a Schiatta Pallavillani, pur riconoscendo che *Non isperate* e *Non val savere* sono due sonetti dialogati. Quella che segue è una proposta di lettura tra le possibili, che si ritiene conseguente alle osservazioni sparse in questa disamina, ma che non pretende, poste le difficoltà che da questi sonetti derivano, esclusivismo.

La scelta del sonetto dialogato da parte di questi autori pone infatti un problema serio che non può essere completamente affrontato qui perché dipende da un preliminare e più ampio *excursus* sull'eventuale diretta imitazione del genere provenzale delle *coblas tensonadas*. È infatti fuori discussione che sonetti dialogati di impianto amoroso, come quelli di Jacopo da Lèona o Monaldo da Sofena, rivelino una diretta dipendenza da modelli d'oltralpe che rimontano a questo genere (su Jacopo vedi almeno quanto sottolineato da ROSSI 1999 e, sui sonetti dialogati in generale, ARVEDA 1992: XIV-XLIII). Ma, mentre nel caso della rappresentazione amorosa il carattere fittizio della stessa non solleva questioni, quando a dialogare sono due persone in carne ed ossa, come si suppone in questo caso, bisogna capire quanto di intimo c'è nelle dichiarazioni poetiche esposte. Però: sono due persone a dialogare o due personaggi?

Come si è detto, nel nostro caso specifico (e ciò vale per tutti i sonetti dialogati non fittizi che ci sono pervenuti), la questione è aggravata dall'assenza di rubriche decisive (§ 2.3.3.3). C'è insomma da vedere se il problema è veramente delle rubriche di V – o anche di C1, se estendiamo il discorso al sonetto dialogato di Monaldo da Sofena – ed è quindi filologico, o se invece un sonetto come *Non isperate, ghebellin* sollecita un interpretazione non dissimile da, mettiamo, *Le gioi ch'i' t'ho recate da Veneza* di Meo de' Tolomei, dove il dialogo, dentro il sonetto, è tra Ghinuccia e Meo (così si apostrofano i parlanti, come Monaldo e Ubertino in *Citato sono a la corte d'Amore*), ma è appunto Meo a scrivere l'intero sonetto. Per quanto antecedente alla soluzione Massèra, momento da cui si pone la lettura alternativa dei sonetti, Pellegrini ha ancora l'impressione che nel «sonetto *Non isperate ghibellin soccorso* […] lungi dall'esprimere opinioni sue proprie, l'autore volle […] rappresentar soltatanto un contrasto dialogico tra due interlocutori, un guelfo e un ghibellino» (PELLEGRINI 1914: 5). La domanda, posta altrimenti sarebbe: può il solo tema

affrontato – ovvero il tema non amoroso – ad implicare che i testi siano scritti a quattro mani?

Considerandoli a ragione «un grattacapo particolare», Storey si chiede se V 778 e V 779 non possano rappresentare «gare poetiche recitate in pubblico, magari in piazza, e registrate da un copista», (STOREY 2004: 273), salvo rispondere immediatamente in modo negativo. Difficile in effetti, posta la perfetta corrisponsione rimica tra i complessi sonetti, che contempla anche l'uso di rime contraffatte, che i testi non si originassero sulla pagina: resta da vedere come venivano usufruiti. È d'altra parte significativo che il problema venga posto in questi termini perché V 778 *Non isperate ghebellin* e V 779 *Non val savere* ostentano una teatralità talmente smaccata – persino più forzata, probabilmente, di quella riscontrabile nelle diverse tenzoni fittizie trasmesse dai tre codici delle origini, che pur dovranno la loro teatralità alla naturale discendenza dai contrasti mediolatini – da far sorgere il dubbio che difficilmente potevano prestarsi a una lettura privata.

Veniamo ora al rapporto di 'tenzone' che s'istaura tra *Non isperate, ghebellin* e *Non val savere*. Indipendentemente dalla partizione interna che si decide di dare ai due sonetti quello che vediamo è un esatto corrispondersi per le rime: e sono tutte, tra di loro, quasi sempre equivoche contraffatte od equivoche contraffatte. Si osservino le tabelle riportate in seguito e si vedrà con agio che *Non isperate* e *Non val savere* rispondono in tutto e per tutto ad una delle regole fondamentali delle tenzoni: l'omometria.

	A v.1	**A v.3**	**A v.5**	**A v.7**	**A v.9**	**A v.11**	**A v.13**	**A v. 15**
V 778	Socorso	Corso	or so	Forso	Morso	orso	Torso	sorso
V 779	à scorso	Corso	or so	forso	Morso	orso	Corso	Sorso

	B v.2	**B v.4**	**B v.6**	**B v.8**	**B v.10**	**B v.12**	**B v.14**	**A v. 16**
V 778	Magna	s'afragna	s'acompagna	campagna	Sagna	ristagna	Ispagna	lagna
V 779	Magna	l'afragna	Compagna	campagna	Sagna	stagna	Spagna	lagna

	C v.17	**C v.20**	**D v.18**	**D v. 21**	**E v.19**	**E v.22**
V 778	festa	questa	paga	Vaga	rintoppa	groppa

V 779	fé sta	questa	dispaga	Vaga	loppa	groppa

	F v.23	**F v.26**	**G v.24**	**G v.27**	**H v.25**	**E v.28**
V 778	campo	scampo	scoppio	Doppio	pezzo	vezzo
V 779	campo	scampo	coppio	Doppio	spezzo	vezzo

Posto ciò, si consideri un altro fatto. Per far tornare i conti *dentro* i due sonetti, al netto di lezioni irriducibili, ad iniziare il dialogo deve essere sempre la voce guelfa. Questo fatto porta con sé una conseguenza fondamentale: alla voce guelfa toccheranno sempre i medesimi distici, e quindi le medesime rime, e così alla ghibellina. Se la tenzone fosse scritta a quattro mani dovremmo pur ammettere che il poeta, rispetto alle difficoltà tecniche, si ritrova a gareggiare con se stesso, la gara essendo, evidentemente, tra un sonetto e l'altro. Quindi alla luce di questo rapporto agonistico, a livello metrico, tra i due testi nella loro interezza, non si potrebbe pensare che ognuno dei due autori ha confezionato da solo il proprio sonetto dialogato (ovvero quello che V, in rubrica, gli attribuisce)? Verrebbe da rispondere affermativamente.

Un altro elemento che parrebbe porre a favore di questa ricostruzione è inoltre il fatto che le metafore economiche, cifra stilistica che ormai sappiamo tipica di Monte, appaiono solo nel primo sonetto – quello, appunto, che V gli attribuisce – e non in *Non val savere*, per poi ritornare, informandolo interamente, in *Se convien' Carlo*. Vale la pena insistere sui fattori formali dal momento che, a livello contenutistico, non si assiste allo sviluppo di alcun discorso nel passaggio tra *Non isperate* e *Non val saver*.

Se convien' Carlo s'innerva su dei motivi portanti che tradiscono l'estrema lucidità di Monte Andrea nell'analizzare le ragioni che hanno portato – e portano – Carlo d'Angiò al successo, primo tra tutti quello della forza finanziaria, che il francese riuscì a mantenere a livelli alti grazie a una sapiente gestione fiscale dei possedimenti via via acquisiti e a una rete di relazioni con personalità importanti della finanza a lui coeva, tra cui spiccano i banchieri fiorentini (alcuni dei quali rimatori convogliati in V). Fin dall'esordio la *potenza* di Carlo viene stettamente legata al suo *tesoro*: se il signore deciderà di *aprirlo* e dispiegare così tutte le sue forze, sarà impossibile che chi vi si oppone non venga schiacciato (e il verbo è qui particolarmente azzeccato, considerando che *la serpe* cui fa riferimento Monte

è quel serpente più volte utilizzato dalla propaganda antisveva per designare la casa Hohenstaufen). Ironicamente la metafora economica è utilizzata più avanti (vv. 5-6) per sminuire ridicolmente il valore degli avversari, talmente deboli che, anche a voler scommettere un centesimo su di loro (e *perpe*, tra l'altro, è *hapax* nella lirica delle origini) non si guadagnerebbe niente: sarebbe come voler equiparare la potenza del leone e la piccolezza della *capra*. Anche in questo caso le immagini animalesche, per quanto apparentemente trite, si rivolgono almeno a un formulario ben noto alla lirica delle origini in stile basso, condiviso com'è con le tenzoni polemiche di natura metaletteraria, dove *capra* è spesso termine utilizzato (e, quando rimante, foriero di soluzioni semio-rimiche ben connotate) nei componimenti a carattere vituperoso. Così si comprende bene qual è il tipo di *pagamento* che l'Angioino riserva a chi osa contrapporvisi: se vogliamo dare un senso profondo all'aggettivo *usato* che l'accompagna e ad esternazioni come quella del v. 9 «Che ciò sia vero s'è saputo e saprà» bisognerà credere, come hanno fatto tutti gli interpreti finora, che il ricordo delle vittorie angioine – e segnatamente la battaglia di Benevento – era ancora cocente.

Come ha recentemente sottolineato Paolo Borsa, che ha ridisegnato il quadro dei rapporti culturali ed ideologici soggiacente alla lirica in versi – soprattutto provenzale – di argomento anti (e pro) angioino, aprendo l'indagine alle fonti cronachistiche e allargando il bacino di analisi dalla Catalogna fino al Regno di Sicilia, la personalità di Monte Andrea si distingue da quella degli intellettuali a lui coevi perché egli

> è in grado di delineare con lucidità straordinaria, non offuscata dalla *volontà di parte*, i tre capisaldi della costruzione politica di Carlo: (a) la potenza militare, superiore a quella di tutti i suoi oppositori, destinati a fare la fine di Manfredi e Corradino qualora decidessero di scendere in Italia contro di lui; (b) il suo ruolo di *campion sam Piero*, di *difenditore* della *romana Chiesa* e, di fatto (almeno fino all'elezione di Rodolfo d'Asburgo da parte di Gregorio X), di *guardatore* dell'Impero; infine (c) la sua attenzione per gli aspetti monetari, che si riverbera nell'ossessivo comparire di termini legati alle arti della mercatura e del cambio (familiari, peraltro, anche al banchiere Monte), e la sua solidità economica.
> (BORSA 2005: 431-32).

Ciò considerato lo studioso – convinto in tutti i suoi studi che Monte sia stato un banchiere, perciò bene addentro alle questioni finanziarie relative all'angioino – è propenso ad assegnare un valore specifico, non neutrale, all'ultimo verso: «Regni segnor che tanto ben ci fa!»: il bene, pare di capire, è interamente materiale: fruitori ne sono quegli esponenti della classe mercantile fiorentina – la gente venuta fuori coi *subiti guadagni* – che

hanno dovuto parte della loro fortuna all'alleanza (nella realtà storica sia spontanea che coatta) con gli interessi francesi.

Per le vicende storiche probabilmente sottese al testo vedi § 1.1.2.2.

EDIZIONI: D'ANCONA-COMPARETTI 1887-1888 V 79-81 (*D'Anc.-Comp.*); MASSERA 1940²: 40-42, 325-326 (*Massera*) ; LAZZERI: 584 (*Lazzeri*); MONACI-ARESE 1955: 304-306 (*Monaci-Arese*); MINETTI 1979: 219-224 (*Minetti*; ed. di riferimento); *CLPIO*:

BIBLIOGRAFIA: BORSA 2011: 156-157; STEINBERG 2007: 72; BORSA 2006: 156-157; ROBIN 2005: 51-57; PELLEGRINI 1914: 5.

V 778 Monte

«Non isperate, ghebellin, soccorso,
per l'alezion ch'è fatta ne la Magna!»
«Or tienci, amico, sì nel tutto corso
che 'l mondo, in tutto, così ci s'afragna?»
«Certo! Sì che, per lo fermo, ör sò,
ver[re]te a fine, e chi vi s'accompagna!»
«Tu erri troppo, ché qui non à forso:
fia de lo 'mpero or tutta la campagna!»
«Già de l'Agnello non si teme morso,
ché suo mordere neiente già non sagna.»
«E' parrà peggio che leone od orso
cui morderà: che giammai no ristagna.»
«Se pur conven', Carlo piluchi il torso!
Uderansi i guai più ['n] là che 'n Ispagna!»
«Certo a lo 'mpero gli par[r]à ün sorso
a conquider chi fior di lui si lagna!»
«Gente folle!, di cui fate tale festa?
or non sapete come Carlo paga
in un punto chi gli è incontro o rintoppa?»
«Amico, ör ti lega al dito questa:
la nostra gente è di combatter vaga,
sì che de' tuoi avranno sol la groppa.»
«Me par mill'anni pur ch'e' siano al campo!
Ché bene avrete, ghebellin', ta·s-coppio

giammai d'alcun non si ranod[r]à pezzo.»
«Son certo c'or sia tutto il nostro scampo.
Di cui avem danno fia pagato a doppio,
c'avem signor c'a Carlo mutrà vez[z]o!»

«Ghibellini, non sperate alcun soccorso per l'elezione che è stata fatta in Germania!»
«*Amico, dunque ci reputi giunti a un punto tale che il mondo completamente ci si sfaldi sotto i piedi?»*
«Certo, sì che ormai so per certo che soccomberete, voi e i vostri alleati!»
«Ti sbagli di grosso, perché qui non c'è opposizione che tenga: ora sarà l'impero a vincere tutta la campagna militare!»
«Ormai non si ha più paura del morso dell'Agnello, perché il suo morso non fa sanguinare affatto!»
«Gli effetti su chi sarà morso saranno peggio di quelli di un leone o di un orso: il sangue non ristagnerà mai!»
«Se deve essere così, Carlo può pure spiluccare quel poco che è rimasto intorno al torsolo: i lamenti si udiranno ben al di là della Spagna!»
«Sarà come un sorso d'acqua per l'impero conquistare chi si lamenta, anche un minimo, di lui!»
«Gente folle! Chi accogliete così calorosamente? Non sapete, ora, come Carlo ripaga in un attimo chi gli si mette contro o lo ostacola?»
«Amico, legati questa al dito: la nostra gente è così desiderosa di combattere che dei tuoi non resteranno che i deretani.»
«Mi paiono mille anni quelli che ci separano dalla battaglia! Perché, cari ghibellini, sarete smembrati a tal punto che non vi si potrà ricomporre più in alcun pezzo!»
«Sono certo che la salvezza sarà tutta nostra: quelli da cui siamo stati danneggiati lo pagheranno il doppio, perché abbiamo un signore che farà cambiare costume!»

NOTA METRICA: sonetto raddoppiato a *coblas tensonandas*, ABABABAB ABABABAB CDE CDE FGH FGH. Rime derivative: 23 *campo* : 26 *scampo*; Rime ricche: 1 *socorso* : 3 *corso*. Rime frante: 5 *or sò*.

1. *Ghebellin*: l'*incipit* rivela il carattere tutt'altro che personale in cui è impostata la diatriba. Considerando le traslazioni semantiche cui i termini *guelfi* e *ghibellini* sono sottoposti nell'Europa medievale (e soprattutto in Italia), bisogna circoscrivere il riferimento particolare nel tempo e nello spazio. Assumendo lo schema esemplificativo proposto da CANACCINI 2010, i *ghebellini* cui si rivolge Monte con cipiglio accusatorio saranno quindi da identificare con i sostenitori degli Svevi, e non con dei filo-imperiali generici, sia che si tratti di sostegno a Mandredi o, come è parso più probabile visto il riferimento all'Angello dei versi successivi, a Corradino.
2. *L'alezion*: dissimilazione vocalica. Non si può dire di preciso di che elezione si tratti, anche se va escluso categoricamente si tratti di elezione imperiale. L'ultimo Hohenstaufen che godette della carica fu proprio Federico II. Infatti, anche se nel 1239 Corrado IV era stato eletto imperatore, la strenua opposizione di Gregorio IX gli impedì di esercitare la carica. Sorte ancora peggiore toccò al figlio Corradino, la cui ascesa al soglio imperiale fu resa impossibile dalle manovre di Ottokar di Boemia, tanto che Corradino fu costretto a rivendicare con la forza un titolo che, stando soprattutto al rilievo assunto dalla casata Sveva in Germania, pareva toccargli di diritto. Fu perciò pianificata, fin dal 1263, una campagna in Italia (nel frattempo c'erano state le due elezioni concorrenti, ed entrambe non valide, di Riccardo di Cornovaglia e Alfonso di Castiglia, nel 1257). Morto Corrado

IV nel maggio del 1254, a Lavello, Corradino ereditò i titoli di Duca di Svevia e Re di Gerusalemme (la madre di Corrado IV era infatti Jolanda di Brienne), che mantenne fino alla morte e successivamente quello di Re di Sicilia. Quest'ultimo titolo gli è però contestato da Manfredi, visto che se ne investe a Palermo nell'agosto del 1258. *Elezione* potrebbe anche, più semplicemente, indicare l'assegnazione di una carica o la scelta, la pianificazione di una determinata azione' (*TLIO* s.v. *elezione* § 1.2): in questo caso non si tratterebbe di un'incoronazione, ma di un progetto.
3. *Or*: segnale discrorsivo di presa di turno, che introduce l'enunciato (e questo vale per tutte le volte che apparirà: SALVI-RENZI 2009: 1343 [XXXVII § 2.2.1.1]), rafforzato dall'allocutivo *amico*. Nella fattispecie, ritorna martellante in tutta la sirma (vedi infatti il v. 20 *Amico, or ti lega* e il v. 26 *Son certo c'or fia tutto il nostro scampo*). Nel sonetto successivo la particella avverbiale ha la stessa funzione marcatrice del discorso. ■ Si predilige la lezione di *CLPIO* e degli editori precedenti; *Minetti* «nel tutto cors',o[h]!».
4. *s'afragna*: 'sta per franare', con forma fiorentina.
7. *Qui non à forso*: 'qui non c'è opposizione che tenga'. Anche in questo caso si predilige la più semplice lezione delle *CLPIO*. L'espressione *'non à forso'* nella lirica duecentesca si ritrova, oltre che nel responsivo di Schiatta, solo un'altra volta in un passo anch'esso montiano, ovvero nell'esortazione di *Ora è nel campo*, 89-92 «Intendi, amico, sed io son ben corso? / [per]ché qui non à forso: / èmi rimaso che la volontate / e potestate di conoscer mio corso» (proprio per il v. 90 si propone però la soluzione di MENICHETTI 1965: 211, pur se con diversa punteggiatura), da parafrasare 'comprendi, amico, in che buona condizione verso? Perché qui, non c'è niente da fare: non mi sono rimaste che la volontà e il potere di riconoscere il mio stato'.
8. *tutta la campagna*: a meno che non si debba intendere nel senso più conservativo di 'territorio, regione' non è facile stabilire di che campagna militare possa trattarsi, anche se, a norma della spiegazione complessiva, si potrebbe trattare (ma in *antivedere*) dei fatti dell'estate del 1268.
9. *Già*: 'ormai'. La sicurezza dei filoangioni potrebbe derivare da una sconfitta prossima dell'Hohenstaufen o dai ricordi, ancora freschi, della vicenda di Manfredi (se l'Agnello è Corradino). *Agnello*: per l'identificazione di Corradino di Svevia con l'Agnello viene ricordata da *Minetti*, *Onomastico* s.v. *Agnello*, la predica tenuta da Clemente IV, a Viterbo nella Pentecoste del 1268, così come la racconta Jacopo da Varagine nella *Chronica civitatis ianuensis* «in ipso autem anno datum est ab Ecclesia Carulo, comiti Provincie, regnum Sicilie et Apulie. qui, Romam vadens, coronam accepit, et intrans Apuliam, Manfredum, natum quondam Frederici imperatoris, qui se regem fecerat et Ecclesie rebellaverat, in omnibus superavit. per processum autem temporis [Conradinus], nepos quondam Frederici imperatoris, adiuvantibus Pisanis et fere omnibus Gibelinis, cum magno exercitu venit Pisas volens Apuliam violenter intrare et de manu Caroli regnum auferre. cum vero omnes timerent, dominus Clemens papa, dum apud Viterbium in ecclesia fratrum Predicatorum in festo Pentecostes sollempniter celebraret et predicaret, et ego cum essem tunc prior provincialis fratrum Predicatorum Lombardie, ibidem occasione nostri capituli Generalis presens essem, dixit publice coram nobis: "Ne timeatis,quia scimus quod iste iuvenis a malis hominibus, sicut ovis, ducitur ad mortem. et tali sciencia hoc scimus, qualis post articolo fidei maior non est". quod quidem verbum in admirationem nos adduxit maximam. sed quod illud verbum fuerit spiritu prolatum, patuit per effectum. dum enim dictus Conradinus Apuliam intrasset, fuit a rege Carolo cum toto suo exercitusuperatus et omnino contritus, et dictus Conradinus sententia capitali punitus. anno Domini .M°.CC.LXVIII.». ■ *non si teme morso*: in altri contesti letterarî, palesemente afferenti al registro comico – il riferimento è infatti nella maggior parte dei casi al 'mordere' metaforico della satira – viene presa di mira l'inutilità del morso degli ovini. Si veda, tanto

per fare un esempio, Cino da Pistoia in *Picciol dagli atti*, 13-14 «morderia la capra se avesse denti / perciò se' infinto», oppure, ad utilizzare sempre la stessa serie rimica in ambito polemico, il Ranieri de' Samaritani nell'invettiva contro Paolo Zoppo (ricordata in § 1.3.17). L'utilizzo maggioritario che si fa di questa topica suggerisce perciò che qui le intenzioni di Monte sono ferocemente ironiche, per quanto la retorica adottata, poggiante sul simbolismo animale biblico, è tutto sommato standardizzata.

11. *Leone od orso*: a meno che non si tratti di simboli araldici (cosa che sembra molto difficile), si tratta di figure generiche di animali forti da contrapporre alla debolezza dell'Agnello: si ricordi almeno Puccio *ad Montem*, *Tener volete* 9 «Tener vogliate cuor di leone!». L'*orso* rappresenta, invece, l'animale più rabbioso (vedi almeno la voce *orso* nel *Glossario* di MENICHETTI 1965: LV), anche in Tommaso da Faenza, *Se fare al corvo penna di cristallo* 9-10 «Non so se sperare orso nel drago / che de volar mi par preso aver forza».

12. *Giamai no ristagna*: 'non si arresta mai'. Variazione cruenta sulla metafora, altrimenti cara a Monte, dello straripamento dell'acqua, qui convertita, con un'accanimento che fa pensare a Guiraut de Bornelh, in un versamento di sangue. A fronte del più usato (relativamente, non in termini assoluti) *stagna*, è l'unico caso di *ristagna* in rima.

13. *Piluchi il torso*: 'spilucchi il torsolo'. L'espressione, tutt'altro che aulica, pare indicare che ciò che resta delle truppe ghibelline non è poi molto. Sarà da intendersi in senso iperbolico, come abbassamento comico suggerito dal contesto, piuttosto che come realistica quantificazione. Suggestivamente potrebbe però indicare il dispogliamento definitivo delle già scarse truppe rimaste. *Pilucchi*: il verbo 'piluccare' è la forma toscana per 'spiluccare', e in poesia, prima del Pucci (che deriva da Dante) si ritrova solo nella *Commedia*, *Purg.* XXIV 37-39 «El mormorava; e non so che "Gentucca" / senti'io là, ov'el sentìa la piaga / de la giustizia che sì li pilucca», dove l'immagine è particolarmente espressiva perché indica il contrappasso della pena cui sono costretti i golosi, vittime dell'asciuttezza 'corporale'. L'espressività dantesca si può dire, *mutatis mutandis*, perfettamente sovrapponibile a quella dei versi di Monte. *Torso*: 'torsolo' (*GDLI* s.v. *torso*), in clausola di un sonetto dubbiosamente attribuito a Meo de' Tolomei, *In tal che d'amor vi passi il core* 1-3 «abbattervi, possiate voi, ser Corso, / e sì vi pregi vie men c'un vil *torso*» (dove il *tale* varrà per 'lui' e non 'lei').

14. *I guai*: 'i lamenti'. *più'n là che 'n Ispagna*: 'ben al di là della Spagna'. Riferimento evidentemente non casuale, ma che adombra un'allusione ad Alfonso di Castiglia, anch'esso in lizza per la corona imperiale (dal discorso viene invece escluso Riccardo di Cornovaglia, personaggio che del resto non godette di particolare fortuna in Italia). In maniera iperbolica la voce guelfa vuole qui dire 'non solo verranno sconfitti i ghibellini vicini – ovvero, giusta l'immagine del verso precedente, quelli che sono rimasti – ma anche quelli lontani, spagnoli inclusi'. Sull'iperbolicità della propagazione delle urla vedi, del Monte Andrea disperato, (V 284) *Più soferir non posso* 107-108 «E, de la soma, chente serian le strida! / Che s'uderiano i guai ben da la lunga!». Si aggiunga infine che la Spagna rappresentava nel Medioevo, e almeno fino al XVI secolo, uno degli estremi confini del mondo conosciuto.

15. *Certo*: altro segnale discorsivo, appartenente alla categoria dei fatismi, questa volta di rafforzamento (SALVI-RENZI 2009: 1347 [XXXVII § 2.2.1.3]). ■ A *lo 'mpero*: alla parte imperiale. ■ *Gli parrà un sorso*: originale l'utilizzo di *sorso* come metafora (e metonimia a un tempo) per dire ' gli parra di bere un bicchier d'acqua'.

16. *Di cui fate tal festa*: 'chi festeggiate?' (vs. *TLIO* s.v. *festa* § 3.1), ma nel senso di 'verso chi vi mostrate così benevolenti?'.

17. *Or non sapete come Carlo paga*? Il riferimento sarcastico alla paga che Carlo serberà ai nemici si spiega con la predilezione tutta montiana per le metafore economiche, che non si limitano ad essere bagaglio retorico, ma diventano i termini concreti con cui interpretare

la realtà. In questo caso il *pagamento* è ironico ad un primo livello, metaforico (la paga sarà una sonora sconfitta), ma anche ad un secondo livello, allusivo e più letterale, poiché stretti erano i legami di affari tra l'Angioino e i prestatori e mercanti fiorentini. Per Minetti è si tratta di un implicito ammiccamento alle vicende di Manfredi, da intendere perciò solo in senso metaforico (e vedi la parfrasi di *Minetti* ai versi). Si noti che le metafore economiche, utilizzate quasi come *signature* montiana, dentro questa corrispondenza ricorrono solo nei due sonetti che il codice attribuisce al fiorentino. ■ *or non sapete*: altro fatismo.

19. *Rintoppa*: 'ostacola'. Il rimante alquanto raro si ritrova, nel Due-Trecento solo qui e in *Inf.* XXI 12-15 «chi ribatte da proda e chi poppa; / altri fa remi e altri volge sarte; / chi terzuolo e artimon *rintoppa*», dove vale 'rattoppa'.

21. *La nostra gente*: la dimensione plurale dello scambio continua, seppur restando sul generico (la parte ghibellina non si auto-dichiarerà mai tale).

22. *Avranno sol la groppa*: notevole abbassamento stilistico, qui *groppa* vale 'deretani'. Altra parola-rima che ricorre solo in queste due corrispondenze e nell'*Inferno* dantesco (*Inf.* XII 95 «e che porti costui in su la groppa» e *Inf.* XXV 19-20 «Maremma non cred'io che tante n'abbia, / quante bisce elli avea su per la groppa»).

24 *s-coppio*: nel senso di 'separazione fisica', o meglio 'smembramento' *hapax*.

27 *Di cui avem danno*: la voce ghibellina lascia presagire che c'è stata già una perdita in battaglia. ■ *A doppio*: 'doppiamente'. Si veda, dello stesso Monte rivolto a Chiaro *Questo saria, amico,* 1-4 «Questo, saria, amico, il mio consiglio: / inver l'Amore, star pur da la larga! / Non voglio ti facc[i]a, di ciò, maraviglio, / però ch'e' le sue pene *a doppio* varga» o, in clausola, *Più soferir non posso* 54-55 «e come tuto ben fuor di me resta / più (per un, cento), ch'io non dico *a doppio*».

28. Molto interessante la chiusa di una ballata senese popolare *Deh, Contin, torna in campagna* (che al nostro scambio si avvicina anche per l'adozione della rima in -agna e la coincidenza di alcuni rimanti), vituperosa nei confronti di un indegno podestà. Il testo ci dice anche qualcosa sul significato da attribuire a *mutar vezzo* «Tu t'arrecasti a sdegno [soggetto è il Contino] / la cavalcata d'Asciano; / festi dire in conseglio / che 'n volei esser capitano; / noi ti cogliam nel piano / che si chiama il Pian d'Arezzo; / noi ti faremo *mutar vezzo* /a te e alla tua compagna!» (è come un 'ti faremo cambiare intenzioni, ovvero ti cambieremo i connotati, a te alla tua compagnia'). Anche in relazione a questo esempio si predilige la *distinctio* di Massèra (*Minetti*: «c'avem signor ca Carlo mutrà vezzo!»). *Vezzo*: varrà 'costume, abitudine' (lat. *vitium*) come in *Rvf* 122 5-6 «Vero è 'l proverbio, ch'altri cangia il pelo / anzi che 'l vezzo (...)», che «allude al proverbio classico *Vulpem pilum mutat, non mores*» (STROPPA 2011: 222 *ad loc.*).

V 779 Schiatta di Messer Albizo Pallavillani

«Non val savere a cui Fortuna à scorso!
Convien per forza in suo cor doglia magna!»
«S'avut'a, contr'a noi, largo suo corso
Ventura encontra or tutt' apar l'afragna!»
«E chi m'à dato pena, ferm'or sò
che tosto fia di lui Morte compagna.»
«Sanza consiglio fia chi, col suo forso

contasterà tal pié mess'à in campagna!»
«Quel che fu detto Agnel, chi n'avrà morso,
in ogni parte pena il fer'e sagna!»
«Perché vedemo che llui à messo ad orso
contra ad ogn'altro, fia sua potenza stagna?»
«Da che Dio lu'·i concede ör è [suo] il corso!
E certi siemo, alegra fiane Spagna!»
«Chi è stato dritto a lo 'mpero fia sorso,
poi fia conquiso chi gli ha data lagna!»
«Il nostro cor, diritto in tal fé sta,
né, per temenza, da noi si dispaga:
e certi siemo vostra fia la loppa»
«Vostra speranza, ben'è, vedem, questa!
in tutto troveràsi, al dietro, (il dì!) vaga,
del gioco innanzi rimarrete in groppa.»
«[Sì] tostamente fia l'Agnello in campo
Non piaceravi molto cotal copp[i]o:
convien c'ogne altro ne riceva spezzo».
«Da tal potenza nullo fiavi scampo!
Peg[g]ior presa par[ra]vi assai a doppio,
in sì dogliosa morte Carlo vez[z]o».

«Non serve a niente la conoscenza a chi ha avversa la Fortuna! Dovrà per forza patire dolorosamente!»
«Se contro di noi la Fortuna ha avuto vita facile, ora sembra che la sorte si stia rivolgendo al contrario»
«E chi mi ha fatto penare, so che ora sarà accompagnato dalla morte!»
«È uno scellerato chi, con la sua tracotanza, si opporrà a colui che ha già messo il piede nella campagna militare!»
«Chi sarà morso da quello che hanno soprannominato Agnello, sanguinerà e soffrirà ogni pena.»
«Solo perché lo vediamo prendere il sopravvento, ogni altro potere sarà refrattario al suo?»
«Dal momento che glielo concede Dio, la strada gli sarà aperta! E, siamo sicuri, la Spagna se ne rallegrerà.»
«Chi è stato indefessamente obbediente all'Impero sarà risollevato, poiché sarà conquistato chi gli ha dato grattacapi!»
«Il nostro cuore resta saldo nella sua fede, né per paura ce ne allonataniamo. E siamo certi che a voi toccherà poco e niente»
«La vostra speranza, lo vediamo bene, è questa: alla fine si ritroverà – ammettilo! – desiderosa di disputare ancora prima di riuscire a rimanere salda in groppa (perciò sarà disarcionata prima ancora di poter esprimere il desiderio di giocare).»
«Non appena l'Agnello sarà in campo, l'accoppiamento non vi piacerà molto: spezzerà le reni ai presenti!»

«Da una potenza del genere non ci sarà alcuno scampo! Vi sembrerà una presa inestricabile, poiché credo di vedere già l'atroce morte di Carlo!»

NOTA METRICA: sonetto raddoppiato a *coblas tensonandas*, ABABABAB ABABABAB CDE CDE FGH FGH. Rime derivative: 1 *scorso* : 3 *corso*; 23 *campo* : 26 *scampo* (come in *Non isperate*). Rime frante: 5 *or sò*; 17 *fé sta*. Rime equivoche: 3 *corso* : 13 *corso*. Quasi-rime 6 *compagna* : 8 *campagna*; 12 *stagna* : 14 *Spagna*.

1-2. Si dovrebbe supporre che la Fortuna è andata via dalle mani dei guelfi ed è favorevole ai Ghibellini, cosa che pare contradetta dal sonetto precedente, stando almeno alle dichiarazioni della voce ghibellina del v. 27. Analogo movimento in Ser Monaldo da Sofena V 848 (cito da *CLPIO*) «Ove contrado no ne· dà piaciere, / senno e vertù non più vale che mateza» (vv. 1-2).
2. Si semplifica la *distinctio* di *Minetti* «Convien per forza: in suo cor dogli'à magna» e s'intenda, secondo la punteggiatura sopra riportata 'è necessario che senta un profondo ed accorato dolore' (lett. 'è necessario che senta un profondo dolore nel cuore').
4. *encontra*: la lezione è quella di *Massera*. Il lemma *encontra*, col significato di 'contro', è forma settentrionale variamente attestata. Si ordini la frase 'Ventura or par encontra l'afragna': cioè 'sembra che ora la Ventura si scaraventi contro'.
5-6. Si decide di riprendere la divisione del sonetto utilizzata fino a *Monaci-Arese* che prevede un uguale numero di battute tra le voci dialoganti dentro il testo, per rispettare la simmetria col missivo e per allinearci alla divisione interna degli sparuti sonetti doppi dialogati che ci sono pervenuti. Di conseguenza anche l'alternanza delle voci si distingue nel cuore della fronte rispetto all'edizione di riferimento. *Minetti* attribuisce a Schiatta i vv. 3-6.
9-10. Nell'edizione *Minetti* la divisione del dialogo secondo lo schema 2 + 4 + 2 + 4 + 2, garantisce che questi versi siano pronunciati, con coerenza, da Monte, ovvero dalla voce guelfa. Poiché qui si è diviso altrimenti, bisogna riconoscere che il punto, a livello interpretativo, resta critico.
11. *Minetti*: «perché vede·, mò, che llui à messo ad *ors,* o[h]!». Si opta perciò per diversa soluzione, anche se il senso del verso risulta tutt'altro che cospicuo: *vedemo* 'vediamo'. *À messo ad orso* è espressione non altrimenti attestata e difficilmete traducibile: si veda comunque la nota di *Minetti* per i rimadi linguistici, che qui valgono ugualmente, poiché è solo l'interiezione finale che viene eliminata. Il passo è fondamentale dal punto di vista della comprensione del testo, perché Minetti vi scorge la possibilità che si alluda alla vittoria ghibellina di Ponte a Valle: qui, il 25 giugno del 1268 le truppe di Corradino sconfiggono il vicario di Carlo d'Angiò in Toscana, Brainselve. L'idea è ripresa da ROBIN 2005: 52; il racconto dell'evento è in Villani, *Cronica* L 8 cap. 24.
15. *fia sorso*: 'sarà sollevato'.
17. Si noti la ripresa, in *capfinidad* ma con finalità ironiche grazie al paradosso, dell'aggettivo *diritto* del v. 15. Interessantissimo il rilievo fatto da *Minetti*, che per l'espressione rimanda a Giraut de Bornelh (19, 37 ed. Kolsen) «on estai ferms mon talans».
18. *da*: nell'edizione Minetti 'dà', col senso di *dare* ('per paura che ci possa dare'): soluzione argomentata nel cuore della parafrasi. Si considera qui soddisfacente la lettura più semplice, posto che il verbo implica la possibilità di allontanamento da un punto (ovvero *da noi*). ■ *si dispaga*: 'si allontana'. Vedi l'altra occorrenza in An. *Non m'aven d'alegranza* 39.
19. *Loppa* è termine unicamene di prosa che si trova solo in documenti trecenteschi come la *Pratica della Mercatura* del Pegolotti. È lo scarto dei cereali, il rimasuglio.
20. A differenza di *Minetti* il secondo emistichio non si considera un'incidentale.

21. Verso di comprensione molto ardua. Il ms. ha 'jntutto trouerasi aldietro ildiuagha', ma soprattutto la trascrizione dell'ultima parola, in cui *il* non è così chiaramente distinguibile, rivela qualche inceppamento nella mano. Così com'è il verso è ipermetro, e al momento mi attengo alla distinzione dell'ultimo editore, per quanto non completamente convincente.
22. *Gioco* : 'battaglia'. ■ *Groppa:* è uno dei rimanti che nel bacino della lirica duecentesc si ritrova solo qui e in *Inf.* XII 45.
24. *Coppio*: 'accoppiamento' (vedi *Minetti*, *Glossario minimo* s.v. *coppio*).
25. *Ogne altro*: forma normale dell'aggettivo in -e per il toscano antico (ROHLFS 1966-1969 § 142). ■ *Spezzo*: *hapax*. «'dilacerazione' [...] con iscambio prefissale rispetto a *73*» (*Minetti*, *Glossario minimo* s.v. *spezzo*).
28. *Vez[z]o*: 'vedo'. Esito settentrionale del latino *video* (ROHLFS 1966-1969 § 277).

V 780 Monte

Se convien, Carlo, suo tesoro egli apra
e sua potenza mostri a cchi s'aderpe,
quel cotale 'n Italia non caprà,
se più celato non sta che la serpe.
Chi or si mostra, di tal guisa il divapra
ch'io non daria d'alcun pur solo un perpe.
Contr'a leon, chent'à potenza capra?
Così ver' Carlo, segnor non s'enerpe!
Che ciò sia ver s'è saputo e saprà:
così nel tutto i suoi nemici scerpe.
Lo pagamento usato Carlo serba,
se scampol ci à che voglia essere incontra.
Pur siano al campo! Ch'e' già non gli schifa;
ma sì nel tutto spegne la malerva,
giammai per suo nemic'on non si incontra.
Regni segnor che tanto ben ci fa!

Se è necessario che Carlo apra il suo forziere e mostri la sua potenza a chi s'aderpica cotnro di lui, proprio questo non avrà più spazio vitale in Italia, se non si rintana più di quanto non faccia un serpente. Chi adesso s'affaccia sarà disintegrato; tanto che non scommetterei neppure un bisante su questi. Contra un leone che potenza può avere una capra? Così nessun signore osi sfidare Carlo. Che questo è vero si sa per esperienza e si continuerà a sapere: a tal punto i suoi nemici vengono sradicati.

Carlo ha pronto il solito pagamento, se qualche rimasuglio ha voglia di opporvisi. Vengano pure al campo, che non saranno snobbati. Perché Carlo diserba a tal punto l'erba cattiva che è impossibile ormai trovare suoi nemici. Lungo regno a un signore che opera così efficacemente!

NOTA METRICA: Sonetto montiano di schema ABABABABAB CDE CDE. Rime per l'occhio 1 *apra* : 3 *caprà* : 5 *divapra* : 7 *capra* : 9 *saprà*. Rime equivoche per l'occhio: 13 *schifa* : 16 *ci fa*. Rime equivoche: 12 *incontra* : 15 *s'incontra*. Rime ricche: 4 *scerpe* : 10 *scerpe*.

1. Analogo incipit nel sonetto che dà avvio alla *Sonettkampf*, *Se ci avesse alcun segnor più'n campo.* ■ *Se: Minetti* e *CLPIO*: «S'e'». Usuale *incipit* con ipotetica e cosrtruzione anacolutica. ■ *Suo tesor*: Continuano le metafore economiche, fortemente espressive, per sottolineare la potenza in campo dell'angioino.
5. *Chi or*: vedi *supra.* ■ *si mostra*: verbo in forte e ricercata antitesi con *celato* del verso precedente. ■ *divapra*: forma contratta da 'divapora', 'lo fa evaporare'.
6. *Perpe*: 'bisante'. Vedi CASTELLANI 1952: 898 s.v. *perpero* 'moneta d'oro dell'impero d'Oriente' e, per la forma francesizzante, *Minetti, Glossario, s.v. perpe*.
7. *Leon*: l'animale simbolo della forza è utilizzato per indicare il pupillo di parte imperiale in *Non isperate* 11. ■ *capra*: degradazione sarcastica di *Agnello.*
8. *Segnor*: ancora una volta è lessema comune a *Non val saver* (sempre in bocca alla voce ghibellina, v. 28).
9. Riferimento a passate sconfitte ghibelline per mano del francese? Probabile. Impossibile però andare nello specifico. Per *Minetti* il ricorrere di un'espressione semanticamente affine in *Chi di cercare signore si saggia* 5 «poder forzoso (sì com si sa già)», è uno dei tratti formali che dimostrerebbero il filocarlismo di Federigo Gualterotti nella risposta al sonetto aperto *Se ci avesse alcun segnor*. Va tenuto presente, però, che si tratta di un'espressione fàtica.
10. *Nel tutto*: 'completamente'. Stesso sintagma avverbiale in *Non isperate* 3. ■ *scerpe* è ovviamente rimante di *Inf.* XIII 35-39. E sono le uniche occorrenze a noi note nella lirica italiana delle origini.
11. *Lo pagamento usato*: ancora, il riferimento è alle vittorie angioine di cui si deve avere ormai contezza. Analoga metaforica lega ancora questo sonetto a *Non isperate* (v. 17, dove è Carlo a pagare; v. 27, dove a *far pagare* sono invece, con rincaro, i ghibellini).
12. *scampol*: non fa parte delle metafore conviviali cui allude Minetti, ma è termine tecnico della mercatura, poiché *scampolo* indica, nei testi pragmatici, il resto di un pezzo di stoffa, o un taglio di stoffa in generale (EDLER 1934: 259 s.v. *Scampolo*).
13. *Schifa* è rimante conosciuto, in tutta la lirica duecentesca, solo per quest'occorrenza e per quella di *Ancora di dire non fino* 141.

3.7. Il sonetto politico di Cione e il sonetto dialogato di Monte

Restano sospese, per le ragioni che si sono elencate in precedenza (soprattutto § 2.3.3.2), sia la possibilità di considerare il dittico come una tenzone non segnalata, per errore, dal manoscritto unico, sia l'opportunità di affidare a ser Cione notaio una delle voci dispiegate in *I baron' de la Magna*. Ferma restando questa premessa, si decide di analizzare entrambi i testi, per poter verificare la tenuta di un'eventuale ipotesi opposta.

Dal punto di vista meramente letterale, qualche puntello su *Venut'è boce*. Se *mettersi ad arnese* equivarrà ad 'equipaggiarsi' per un'obiettivo che è la *corona imperiale*, si dovrà supporre che il punto di partenza della questione posta da Cione – praticamente condiviso da quasi tutte le tenzoni di argomento politico contenute in V – è la lotta tra il *franzese* e il *tedesco* (metonimicamente anonimi) per il posto prima restato *vacante* che, senza alcun dubbio, è proprio quello di *rex romanorum* (per cui si veda la nota 8): col che, siamo sempre alle solite discussioni. L'abbraccio della Chiesa cui allude il v. 5, significherà probabilmente riaccoglienza del figliuol prodigo teutonico altrimenti disperso, allusivo, forse, a un allontanamento reale (e documentato a più riprese) tra candidato imperiale e volontà papale. Il problema è però evidente: dove il diritto, del resto malleabile alle rispettive volontà, non riuscirà a garantire una legale supremazia (è quella *ragione* più volte evocata), sarà il cruento duello – non certo meno illegittimo secondo il diritto medievale (su un piano completamente altro si ricordi il Dante di *Mon.* II ix 1 «Et quod per duellum acquiritur, de iure acquiritur») – a decidere della faccenda (come auspicato già nella tenzone precedentemente analizzata § 3.7). E come nella maggior parte delle tenzoni vertenti su dubbi amorosi, quando all'interlocutore viene chiesto consiglio su un comportamento spesso bifidamente contrapposto, anche qui è l'antitesi tra i duellanti a sollecitare la risposta dell'indefinito *amico*, inserita in una voluta di intenzionale ambiguità. Chiunque tra i due perderà, in ogni caso, sarà beffato.

Nel sonetto dialogato che segue (*I baron' de la Magna*) si parte da un dato di fatto: se i tedeschi vogliono riprendersi l'Impero non possono prescindere dal consenso della Chiesa: una premessa che il testo condivide con *Venuto è boce*. Apparentemente d'accordo su questo assunto, le parti in dialogo iniziano gradualmente a contrapporsi, fino a dimostrare, in chiusa di sonetto, una netta opposizione di pensiero: da un lato c'è chi vorrebbe che l'elezione (imperiale?) entrasse in atto, dall'altro c'è chi ancora confida solo nell'Angioino, smorzando ironicamente il significato politico di un'allenza – quella cioè tra corona e Chiesa – puramente di convenienza, perciò destinata a finire male. Se la fronte

è tutto sommato pacata nei toni, il contrasto vero è proprio si dispiega nella sirma, poiché la voce favorevole alla corona invoca la necessità di una cambiamento nello *status quo*, mentre la filoangioina è ferma: ciò che è successo nel passato – e perciò si deve almeno supporre che lo scambio sia successivo a Benevento, prima e fondamentale vittoria di Carlo – serva da monito a chiunque abbia la folle voglia di misurarsi.

Sulla forma dei due sonetti valga invece quanto accennato in § 1.1.2.6. Quello di ser Cione ha tutta l'aria di strutturarsi, come il missivo di Orlanduccio Orafo a Pallamidesse nella loro tenzone politica, come un sonetto che può perfettamente dare avvio a quelle che GIUNTA 2002a: 239-251, soffermandosi però unicamente su tenzoni a carattere amoroso, ha definito *tenzoni-joc*. Per quanto, infatti, l'opposizione tra i duellanti non sia affidata a una struttura metrico-sintattica fissa, decisamente maggioritaria in questo tipo di missivi – dove, ad esempio, in maniera binaria vengono riportate partitamente le due opzioni, magari ricorrendo all'isocolia interna ai distici descrittivi (TRAINA 2015) – è chiaro che alla fine Cione, presentando la situazione, lascia il destinatario relativamente libero di scegliere su quale cavallo puntare, in maniera non dissimile da quanto fa Rustico Filippi in chiusa di *Due cavalier valenti d'un paraggio*, testo paradigmatico di missivi di tal fatta: «Or me ne conta, tutto il tuo volere: / s'io fosse donna, ben so qual vorria» (vv. 13-14). Sembrerebbe strano, insomma, che Cione, dando avvio a una tenzone che potrebbe prendere un normale sviluppo, decida poi di collaborare a quattro mani su una questione che lui stesso ha posto.

Per quanto riguarda i legami tra i due sonetti, l'unica rima che riecheggia tra l'uno e l'altro è quella, nient'affatto ricercata, in *-ato*. A livello contenutistico, invece, ci sono alcune evidenti tangenze: oltre al fatto che in entrambi i casi si parli della corona imperiale e s'invochi, a proposito, il diritto di cingerla *(la ragione*), spicca, ad esempio, il mutuo richiamo alla Chiesa (non esclusivo, però, di questa corrispondenza) che sottende un'alleanza con l'imperatore, o insomma una posizione antiangioina. Ma mentre ne *Venuto è boce* sono in due a minacciare diretto contrasto, ne *I baron' de la Magna* il riferimento a *ciascheduno stranero*, potrebbe rimandare a una coralità di presenze simile a quella verficata per la tenzone con l'anonimo (§ 1.1.2.1). In entrambi i casi, infine, si auspica il duello finale.

Cosa detrarne perciò? Uno, anche qui non si daranno nomi – e nomi di poeti – alle due parti che si contrappongono nel sonetto dialogato, *I baron' de la Magna*, limitandosi a darne la paternità a Monte; due, per quanto riguarda la sussistenza dello scambio si resta nell'incertezza: si sarebbe propensi a non tacciare V di errore (e non per eventuale

ossequio alla sua autorità di testimone unico), soprattutto perché il legame tra *Venuto è boce* e il sonetto di Monte pare avvenire tra testi che si pongono, quanto alle peculiarità specifiche del sottogenere, su piani diversi, ma qualche richiamo contenutistico tra i due sonetti rende questa scelta suscettibile di revisione.

EDIZIONI: D'ANCONA-COMPARETTI 1875-1888 V: 166-168 (*D'Anc-Comparetti*); MASSERA 1940²: 44-46, 326-327(*Massera*), MONACI ARESE 1955 (*Monaci-Arese*): 306 [V 863 *Venut'è bocie*]; 320-321 [V 864 *I baroni d'Alemangna*]; MINETTI 1979: 230-231 (*Minetti*, ed. di riferimento); *CLPIO*: 862; BERARDI 2014: 34-36 (*Berardi*).

BIBLIOGRAFIA: BORSA 2011: 158-159; BOSELLI 2011: 503-504.

V 863 Ser Cione notaio

Venuto è boce di lontan paese
dicendo che, Segnore è tal, chiamato,
con grande isforzo mettesi ad arnese
per la corona de lo 'mperiato;
e se la Chiesa lo suo bracc[i]o mise,
vuol la ragione ch'e' da llei sia atato.
Forse [si] conver[r]à che lo franzese
lasci al tedesco onde vacant'è stato!
Ma, s'acquistato il crede per ragione,
no ll'averà di don la spada larga,
che gran defensa non facc[i]a lo spuntone!
Prima [si] converrà sangue si sparga!
Amico, qual mè' facc[i]a no lo sòne,
m'a la fin, l'uno fia quello da Barga.

NOTA METRICA: si veda BERARDI 2014: 34.

È giunta voce da un posto lontano e dice che un tale, di cui si riconoscono i poteri feudali (è quindi chiamato signore), si sta equipaggiando con grande dispiego di forze per prendere la corona imperiale. E se la Chiesa lo ha accolto a braccia aperte, pare ragionevole che l'aiuti. Forse il francese (Carlo d'Angiò) dovrebbe lasciare al tedesco (Rodolfo) il posto che finora è stato vacate. Ma se Carlo crede che gli tocchi di diritto, Rodolfo Sapdalarga non lo riceverà certo come se fosse un dono, senza che lo spuntone di Carlo non si difenda. Piuttosto è inevitabile che si sparga del sangue! Amico, chi tra i due fa meglio non lo so: ma alla fine uno dei due sarà beffato.

1. *Venuto è boce*: 'è giunta voce'. Per il costrutto con soggetto femmile singolare posposto che concorda col verbo essere e part. passato maschile *Berardi* rimanda a *CLPIO* CLXXX^{b}-CXXXII^{a}. ■ *di lontan paese*: direi, genericamente, 'da un posto lontano', sebbene, Berardi sicuramente chiosa «dalla Germania» (*Berardi*: 34 *ad. loc.*). Stesso attacco volutamente sfumato in V 700 *Per molta gente par ben che si dica.*
2. *segnore*: è un titolo che indica chi nella gerarchia dei titolati possiede un feudo e non è sinonimo di *Rex Romanorum* (in questo senso invece *Berardi*). Cione medesimo Cione utilizza la stessa espressione in *Se ci avesse alcun segnor* (V 882) 1-3: «A quel *segnor*, cui dài tal nominanza / che non credi nel mondo trovi pare, / credo ti porti, più che senno, er[r]anza», con riferimento a Carlo d'Angiò. Nelle corrispondenze politiche che coinvolgono Monte, *signore* è sia colui per cui parteggia la voce ghibellina in V 778 *Non isprerate* vv. 26-28 (vedi *supra*), sia apposizione di Carlo in V 780 *Se convien Carlo* 8.
3. *mettersi ad arnese*: 'si equipaggia' (secondo *TLIO* s.v. *arnese* § 1).
4. '*mperiato*: Indica normalmente l'istituzione politica imperiale (*TLIO* s.v. *imperiato* § 1.1), quindi varrà 'Impero', come in Monte Andrea V 702 *De la romana Chiesa*, dove è Carlo è detto «de lo 'mperiato guardatore». Interessante che, almeno limitatamente al Duecento, paiono solo queste le due occorrenze in poesia del termine con significato proprio, se si esclude la metafora iperbolica – ma sarà solo coincidenza lemmatica – di Dante da Maiano *La flor d'amor* 12-14 «S'eo troveria di mia disia pietate / più in dignitate alzate me tenere / che s'io aver dover lo mperïato». ■ *corona*: il problema della *corona* imperiale attraversa anche la corrispondenza con l'anonimo (V 700-V 702: § 1.1.2.3).
5. Poiché le ingerenze della Chiesa nella questione imperiale non si arrestano neppure dopo l'elezione di Rodolfo d'Asburgo è difficile dire se i riferimenti siano appunto a quell'elezione (a cui sarebbe dovuta seguire la discesa in Italia che mai avvene) o, come credono altri, alle dimissioni forzate da vicario generale della toscana che Carlo d'Angiò dovette presentare, sotto pressione del papa Niccolò III, nel 1278. Per il riferimento alla *spada larga* del v. 10 si escludono le ingerenze – non certo poche né univoche – antecedenti all'apparizione di Rodolfo nella questione imperiale. ■ *lo suo braccio mise*: troviamo una simile espressione nel *Sermone* CLXIII di Cesario di Arles, che svolge la lettura della parabola del figliol prodigo, dove *brachium misit* equivale palesemente ad 'abbracciare': «Quod autem dicit, quia INCUBUIT SUPER COLLUM EIUS, *brachium suum misit super eum*. In brachio Christus intelligitur, sicut scriptum est: BRACHIUM DOMINI CUI REVELATUM EST? Tunc enim super prodigum filium *deus suum brachium misit*, quando filium suum humana carne vestivit, qui omnibus clamaret et diceret: TOLLITE IUGUM MEUM SUPER VOS». Non si vuole certo affermare diretta ascendenza tra i due luoghi, poiché nel mezzo passa la storia della tradizione omiletica: se però Cione ne poteva avere dimestichezza perché entrata in un formulario *ad usum predicatorum* più ampio (che in Cesario trova solo un esempio), il passo di *Venuto è boce* potrebbe macchiarsi di un certo sarcasmo. Gioco massimamente ironico sull'abbraccio che a Carlo destinerà colui che verrà dalla Germania è svolto da Lambertuccio Frescobaldi in *Poi che volgete* 14-18 «Ma non disdico: – dico – che le bracc[i]a / ciascun giorno disbracc[i]a / quel de la Magna, – [a] magna – forza abbracc[i]a! / Non fia cerchio di bracc[i]a, / s'e' trova posta: – po' sta – che lo sbracc[i]a».
6. *atato*: 'aituato'.
8.*Onde*: si potrebbe intendere 'il posto che', anche se un simile uso dell'avverbio interrogativo non mi risulta sia attestato. ■ *vacant'è stato*: molto probabilmente espressione tecnica riferentesi alla vacanza della sede imperiale (e vedi l'espressione latina *imperium vacare* in DU CANGE 1883-1887 s. v. *imperium*).
9. Ordina: *Ma se* [sogg. *il franzese*] *il crede* ('lo crede': il pronome si riferisce all'impero) *acquistato* 'ottenuto' *per ragione* 'di diritto'.

10. *La spada larga*: epiteto che, secondo Minetti, si riferisce inequivocabilmente a Rodolfo d'Asburgo. Si veda Monte Andrea in *La cui sentenza da ragion si scosta* 14-16 «E vegna pur chi à la spada larga! / ché 'l pagamento usato già no larga / Carlo co lla sua gente, tant'è larga!» (*Minetti* 'tant'e' larga»). ■ *di don*: 'in dono'.
11. *che*: varrà 'senza che'. ■ *lo spuntone*: tipo di picca dalle dimensioni ridotte; per Minetti è l'arma di Carlo per antonomasia e, per estensione metonimica, indica Carlo stesso. Per l'individuazione dello strumento offensivo vd. *Minetti, Onomastico*, s.*v.* Carlo.
13-14. La *petitio* attesta il valore di testo di corrispondenza per *Venut'è boce* ma pare tutt'altro che polemico – piuttosto si avvicina alle chiuse di quelle che Giunta ha classificato come tenzoni *joc* – se Cione si dichiara neutralmente ignaro sui destini della lotta. Quello che sicuro è che alla fine, uno dei due finirà come il famoso protagonista del proverbio da Barga, emblematicamente tirato in ballo in più occasioni dai poeti Due-trecenteschi (cfr. *CLPIO* CCX[b]). «Quel da Barga» è emistichio identico nel sonetto di Cino da Pistoia ad Onesto – ma lì sarà piuttosto Amore, in tutt'altra questione, a dimostrarsi refrattario al poeta – *Io son ccolui* 4, dove appunto l'espressione indica 'colui che si fa beffe' (vedi la nota *ad loc.* di ORLANDO 1974: 53 e il richiamo al glossario di MENICHETTI 1965: 422 s.v. *Barga*).
13. *qual*: 'chi'. ■ *sòne*: 'so'; forma con paragoge.

V 864 Monte

«I baron' de la Magna àn fatto impero,
e conquistarlo credono a ragione!»
«Se venir vogliono, amico, a tal mestero,
non facc[i]an da la Chiesa partigione!»
«Eo son ben certo che lo lor penzero,
e l'ovra tutta, è 'n bona condizione»
«Lo specchio à ben, ciascheduno stranero,
di nonn-avere falso openïone!»
«Or vuo' ti dica, amico tutto il vero?
Convien 'n affetto vegna l'alezione»
«I' ne laudo Dio e messer san Pèro,
che de la Chiesa ancor ci è lo campione!»
«Io non mi credo voglia esser guer[r]ero
di chi vuol la sua propria proces[s]ione».
«I' ò veduto om comperare ostero
e suo vicin' l'àn morto a gran cagione!»
«Amico, or vuoli udir dritta sentenza?
Nessuno or facc[i]a contra a la corona,
ché tosto n'averia gran penitenza.»

«Sai che ti dico? Chi si paragona,
conven ben che sia, la sua, gran potenza,
se del tempo passato be[n] ragiona.»
«La rota no è confitta, amico meo;
ch'e' pur conven c'ora sia novo stato:
però sia sag[g]io chi ve' al batasteo!»
«Lo Campione è bene aparecchiato;
sì che ' farà parer lo stato reo,
chi sì fia fol, co·llui venga a mercato».

«I signori feudali della Germania hanno istituito un impero e ora vogliono prenderselo di diritto!»
«Se vogliono riuscire in questa impresa, amico, non possono opporsi ai voleri della Chiesa!»
«Io sono ben sicuro che il loro progetto e le loro azioni siano ben posti.»
«Ognuno di questi stranieri, guardando solo il proprio cantuccio, non pensa certo di essere in errore».
«Amico, vuoi che ti dica tutta la verità? È necessario che l'elezione diventi effettiva.»
«Io lodo Dio e San Pietro che c'è ancora il campione della Chiesa, Carlo d'Angiò.»
«Io non credo che Carlo vuole opporsi a chi rivendica ciò che ora possiede»
«Io ho visto un uomo che comprava una casa e i suoi vicini hanno avuto completamente ragione ad ammazzarlo.»
«Amico, vuoi sentire l'opinione giusta? Nessuno deve opporsi, ora, alla corona, perché verrebbe presto punito.»
«Sai che ti dico? Chi ha intenzione di misurarsi con Carlo deve essere ben potente, se prende in considerazione quello che è successo.»
«I giochi sono ancora tutti aperti, amico mio; e ora è necessario che si assesti un nuovo stato di cose: perciò agisca con accortezza chi decide di venire alla battaglia!»
«Il campione della Chiesa è ben pronto, tanto da far sembrare una totale follia la decisione di quel folle che voglia venire a mercanteggiare con lui!»

NOTA METRICA: vedi BERARDI 2014: 35.

1. *Baroni*: tecnicamente 'feudatari con diritto di giurisdizione', perciò 'signori'. *Àn fatto impero*: 'hanno istaurato un'impero'.
2. *a ragione*: 'a buon diritto', come nel sonetto precedente, al v. 9.
3. *Se*: «S'e'» (*Minetti*). *mestero*: 'opera, lavoro' (vd. MENICHETTI 1965: 450, *Glossario* s.v. *mestero*).
4. *Non faccian … partigione*: 'non si allontanino'. Per quanto espressioni come *far…partenza* siano molto diffuse nel vocabolario poetico cortese, la forma *partigione* è completamente prosastica e pare ritrovarsi, in poesia, nel solo Monte (l'altra occorrenza, in corrispondenza con Schiatta, è fortemente connotata in senso comico: V 660 1-4 «Certo, vi dico, no voglio far partisgione / da la ragione, – che troppo saria fello! / Per me parliate sì come garzone, / cotal casgione – prendete, or, di novello»).
5. *Lo lor penzero*: 'il loro progetto, le loro intenzioni'.

6. *L'ovra*: 'le azioni'. ■ *è'n bona condizione*: 'sono pienamente legittimi' (*Berardi*). Costruzione con soggetto plurale e verbo al singolare. Identico emistichio in *Dolce mio drudo* 14 «e rimarraggio *a mala condizione*».
7. *Lo spechio à ben ciascheduno stranero*: si veda Pallamidesse a Orlanduccio, *Poi il nome c'hai* 3-4 «e però sper' c'un nuovo re stranero / al batastero – vegna a gran barnag[g]io».
8. *'n affetto vegna*: 'diventi esecutiva, effettiva' (vd. *TLIO* s.v. *effetto* § 1.4).
9. *messer San Pero*: non è insolito che nei testi toscani si trovi la costruzione *messer* seguito dall'apposizione *santo* e dal nome. Ad abbondare sono esempi in testi documentari e pratici sparsi tra la fine del XIIIsec. e l'inizio del successivo, ma il costrutto in questione è affatto raro nella poesia duecentesca.
13. *esser guerrero*: perifrasi diffusa, qui varrà 'opporsi'; il soggetto è ovviamente Carlo.
14. *processione*: secondo la nota di *Minetti ad. loc.* e le conclusioni di LARSON 2001: 60 n. 22 varrà 'possessione'.
16. *vicini*: bene *Minetti ad loc.* a significare il valore ideologico dell'opposizione tra il *vicino* e l'*amico*: solo da quest'ultimo, le cui azioni sono orientate da un vero sentimento e non da una prossimità casuale, non ci si può aspettare niente di nocivo (fanno invece tutti parte della stessa barca in caso di lusinga proveniente da ricchezza secondo *Tanto m'abonda* 49-54 «E poi che sono sì nel tuto strani / che solo del tesauro n'ànno l'ug[g]e, / sì truovan molti son di lor seguagi, / e li vicin' che sono ne' loro agi: / loro amistà son vaghi e parentado; / che non gli aven chi'n bontà è'n alto grado, / se no·l segue ricor; c'ogn'omo il fugge». ■ *l'àn morto*: normale in it. ant. l'uso transitivo del verbo *morire*: 'l'hanno ucciso'.
17. Legame tra quartine e terzine costituito da un chiaro marcatore fàtico, parallelo metricamente e strutturalmente a quello del v. 9.
18. *Faccia contra*: 'si opponga'. ■ *a la corona*: sarà quella imperiale, come nel *Tesoretto* 127 «e la corona intende» (riferendosi ad Alfonso X) e a Monte Andrea, *Se Federigo il terzo* 9.
19. *gran penitenza*: non necessariamente allussiva alla pratica religiosa vista la diffusione del sintagma, varrà 'pentimento' come nella dubbia di Cecco Angiolieri *I' so' non fermo in su questa oppiniöne*, 12-14 «Per la qual cosa i' crederei'nsanire / stu non n'avessi *grande penitenza*, / con essa avendo grandissimi guai». Stesso emisitichio (e stesso concetto) esprime Cione in *A quel signor, cui dai tal nominanza* 9-11 [il soggetto è Carlo il complemento oggetto colui che viene *da la Magna*] «Ché, se l'atende, sì com'ài contato, / da tutti i suoi pecati penitenza / averà, e questo ci è profetizato».
20 *se del tempo passato ben ragiona*: riferimento alle vittorie dei guelfi, le più lampanti delle quali sono ovviamente quelle di Benevento e Tagliacozzo già più volte ricordate.
23 *confitta*: 'inchiodata'. Si veda Monte, *Più soferir non posso* 56-57 «di ssotto son confitto ne le rote, / polificato son d'ogne tesoro». Ma l'immagine della ruota della fortuna è diffusissima.
24. *batasteo*: 'contesa, battaglia' come, ancora, nei vv. di Pallamidesse citati alla nota sopra (*PD* I: 474 *ad loc.* e *TLIO* s.v. *batasteo*).
26-27. Secondo BORSA 2011: 158 si verifica qui una circostanziata allusione al «più ampio dibattito eurpeo sulla figura e sulla parabola di Carlo d'Angiò». In particolare, Monte si rifarebbe a *Oimais no·m cal far plus long'atendansa* di Peire de Chastelnou (*BdT* 336.1) dove, ai vv. 37-45 («Anc nuls mercatz ne feir', a ma parvenza, / no fon aissi desliuratz, zo aug dir; / mas li Alaman s'en volgron eissir, / per c'an vendut ses tota retenza; / tan an vendut, cui mai non ai a fe, / q'arer lor cal tornar per nulla re, / que vendut an lur raubas els saumers, / e lur meteis, per talan de diners; / per que tornars non crei qe lur agenza»), si paragona lo smantellamento dell'esercito di Manfredi a Benevento ad un «mercato sbarazzato in tutta fretta» (e si sottolinea, è bene dirlo, la morte di ogni eventuale velleità teutonica di ritornare).

3.8. Amore e nobiltà

Sul contenuto del dittico *Sovr'ogn'altra* e *Qui son fermo* si è già detto, così come sulla loro posizione particolare dentro il codice, alla fine della tenzone fittizia di Ubertino del Bianco d'Arezzo (§ 2.3.3.2). Quanto alla relazione coi sonetti montiani che chiudono il fascicolo XXI (§ 3.2 e § 3.3), il rapporto non è così stringente da far supporre che questi due sonetti siano stati volutamente separati dal resto. Altrettanto indimostrabile l'ipotesi di Capovilla, per cui avrebbero potuto costituire parte di una tenzone che non ci è pervenuta.

Nella sostanza si tratta di due sonetti che discutono di teoria amorosa, dimostrando un certo impegno filosofico (non eccessivo) e tratti di originalità autonoma, nonostante i debiti evidenti con la poesia guinizzelliana. In *Sovr'ogn'altra* si parla di fenomenologia amorosa, con toni però molto meno tragici rispetto a quelli solitamente usati da Monte: al centro non ci sono le conseguenze funeste sul soggetto (che perciò qui non è protagonista), ma l'azione di Amore in generale. Questi, onnipotente, è inarrestabile e distribuisce gioie e dolori a suo piacere, senza essere sollecitato in alcun modo (vv. 5-6): la *gratuitas* che soggiace ai suoi atti è un elemento innovativo della teoria di Monte che si collega, in un'ideologia volta a misurare il mondo in termini monetari, all'idea del *dono e del prestito* (si sottindende, 'delle gioie e dei dolori amorosi'), anche questi elargiti a piacimento, come farebbe Dio (ed ecco spiegate le puntualizzazioni finali). Insomma, affinché un soggetto sia interessato dal fenomeno pare di capire che solo la volontà d'Amore sia determinante. Di fronte a questa volontà annichilente non si possono sollevare opposizioni, neanche giuridicamente impostate (v. 8). Per quanto, infine, i suoi effetti spingono i soggetti che ne sono avvinti a considerarlo un dio, Monte non si vuol porre in questa schiera.

Amore, s'è detto, agisce seguendo la sua volontà, ma *Qui son fermo: che 'l gentil core e largo* serve a dimostrare che questa volontà non agisce a caso. C'è un legame, infatti, tra Amore e cuore nobile, ed è quello posto da Guinizzelli – definito da MINETTI 1979: 228 «il più illustre utente» del tòpos – in *Al cor gentil rempaira sempre Amore*. Particolarmente rilevante, alla luce dell'ideologia complessiva espressa nei suoi versi, che Monte Andrea faccia perno, per stabilire il legame tra gentilezza e nobiltà, sul concetto della liberalità (*largo* è del resto rima-equivoca selezionata), sviluppando quanto già trovava nel *De Amore* del Cappellano, che annoverava, tra gli effetti d'amore, proprio questo: «Effectus autem amoris hic est, quia verus amator nulla posset avaritia offuscari» (cap. IV). Come ha

mostrato AVALLE 1977: 17-55, Monte Andrea si inserisce bene del dibattito sulla teoria amorosa al centro delle riflessioni di diversi poeti duecenteschi.

Come nel sonetto precedente, l'ottava è destinata a presentare e riassumere la teoresi, mentre nelle terzine si ribadisce la posizione – di contrasto – del poeta, che in entrambi i casi ha un indefinito ma preciso bersaglio polemico. Questa volta ad essere biasimati dal poeta sono tutti quei falsi profeti-poeti che vanno balterando del loro innamoramento, ma che in realtà non hanno visto Amore neanche da lontano. Un errore del genere va però estirpato, visto che *Amore* va a consustanziarsi, circolarmente, solo nel cuore gentile e cortese.

Secondo la lettura di CAPOVILLA 2009: 41-67 Il plurale del v. 14 sarebbe, infine, spia di una ritrattazione, poiché in alcuni punti del *corpus* di Monte – viene ricordata, tra le altre, la prima corrispondenza con Chiaro (§ 1.3.1) – è evincibile una posizione nettamente pessimistica sull'amore, che si dovrà perciò indentificare nell'*errore* cui allude *Qui son fermo*. D'altra parte, nota lo studioso, questa produzione, se letta nell'insieme, non si dimostra esente dagli influssi guinizzelliani: basti guardare ad alcuni dei sonetti sulla descrizione di madonna, alcuni dei quali abbiamo letto (§ 3.2), o a quellli racchiusi nella serie V 865-867, di ambientazione paradisiaca e descrittività angelizzante. L'esame si estende poi al più famoso luogo montiano di lamento disforico per gli effetti crudeli d'amore, ovvero *Ahi, doloroso lasso*, che di certo sollevò le sue discussioni, se Guido Orlando se ne burlò, Tomaso da Faenza rispose direttamente e forse Chiaro Davanzati vi alluse polemicamente in corrispondenza con un terzo. Ma nel caso della risposta di Tomaso a Monte è il primo che si fa portavoce di istanze guinizzelliane, quasi prese alla lettera: il contrasto si preannuncia tale, e la posizione di Monte così netta, che Capovilla crede che «la palinodia in chiave guinizzelliana di Monte in *Qui son ermo: che'l gentil core e largo* dovrebbe essere successiva alla tenzone con Tommaso» (CAPOVILLA 2009: 65).

EDIZIONI: D'ANCONA-COMPARETTI 1875-88 V: 114-115 (*D'Anc.-Comp.*); AVALLE 1977: 147 (V 812, *Avalle*); MINETTI 1979: 227-229 (*Minetti*; ed. di riferimento); *CLPIO*: 523.

BIBLIOGRAFIA: AVALLE 1977: 44-48; CAPOVILLA 2009: 37-68.

V 811

Sovr'ogn'altra, è, Amor, la tua podèsta:
chi con te sta, di sé nonn-à podere;
c'ogni forzoso valore in te resta:

qual maèsta può più d'Amor valere?
Il male e 'l ben, di Suo color dà vesta:
sanza richesta, com'è il Suo piacere.
Forzo, savere e orgoglio, chi ver' Lui desta,
no·L conesta: non v'è sì gran volere!
Ahi, com' potente segnoria è questa,
che dona e presta sì com'à in gradire!
Da molta gente è apellato dio;
ma non son io in tal risia aposto,
ancor che 'l costo d'Amor mi tiene a freno.
Ma, cui comprende, Amor può dir sì :"Mio".
Chi sente rio idio l'apella tosto;
chi è 'n ben riposto, no l[o] crede meno.

Amore, il tuo potere supera quello di qualunque altro: chi ti è avvinto, non ha più alcun potere su di sé, perché ogni possibile atto di forza tu lo smorzi: quale sovranità può valere più di quella d'Amore? Riveste chi vuole di gioia e dolori, senza alcuna sollecitazione, solo secondo il suo piacimento. Chi gli vuole opporre forza, saggezza o orgoglio non otterrà niente: non esiste una volontà così ferrea. Ahimé, che potente signoria è questa che dona e presta sì come vuole! Molti lo chiamano Dio, ma io non mi schiero con questi eretici, nonostante il costo d'Amore mi soggioghi. Ma Amore diventa il padrone di colui che decide di avvincere: chi ne prova i dolori lo chiama dio, ma chi ne prova le gioie non lo crede da meno.

NOTA METRICA. Schema metrico ABABABABA(a_5)B C(c_5)D(d_5)E C(c_5)D(d_5)E. Rime ricche: 1 *podesta* : 7 *desta*; 4 *valere* : 8 *volere*. Rima franta: 2 *te sta*. Rime siciliane: 2 *podere* : 4 *valere* : 6 *piacere :* 8 *volere* :10 *gradire*.

1. *podesta*: letteralmente è il potere di governare, in gioco etimologico col *podere* del verso seguente e verrà variato da *maèsta* e *potente segnoria*.
3. *forzoso valore*: 'virtù vigorosa'. *Forzoso* è aggettivo abbastanza raro in lirica; conta questa occorrenza, quella di Guittone d'Arezzo *O generale in Toscana vicaro* 36-38 «E non dica già alcuno "io non son tale" / seguendo amor carnale, / ché servo è lei quant'el vol sia forzoso» e quella di Federico Gualterotti, *Chi di cercare segnore* 3.
5. *Dà vesta*: tipica metafora montiana.
6. *sanza richesta*: 'senza essere stato sollecitato' come in *Conv.* IV XXVII 7 «Né questo cotale prudente non attende [che altri] li dimandi 'Consigliami', ma proveggendo per lui, sanza richesta colui consiglia».
8. *no·L contesta*: 'non vi si oppone', con riferimento ad Amore. Il termine è tecnico, prevalentemente attestato in prosa e si riferisce al sollevamento delle azioni giudiziarie (vedi *TLIO* s.v. *contestare*).
9-10. Versi interessanti perché, anche se declinano la metafora usurata della signoria d'Amore, la inseriscono in un quadro abbastanza peculiare; ciò che determina la potenza di Amore, infatti, è qui la sua liberalità, poiché si misura attraverso il libero *dono* e il libero

prestito, da intendersi come dittologia sinonimica con sfumatura semantica intenzionale, nella conversione del lessico economico all'esposizione del fenomeno amoroso.
10. *à in gradire*: 'vuole'; *gradire* è termine poetico duecentesco che non passa il filtro stilnovista. Per il senso si veda MENICHETTI 1965: 441 s.v. *gradire*).
11. Fin dalla tenzone tra Giacomo da Lentini e l'Abate di Tivoli sono troppi i luoghi in cui si dibatte sulla deità d'Amore per poter trovare un referente polemico specifico ai versi montiani.
12. *risia*: 'eresia', in senso ironico.
13. *'l costo*: in senso traslato come nella lingua contemporanea. ■ *mi tene a freno*: 'mi soggioghi'. (*TLIO* s.v. *freno* § 3.5).
14 *cui comprende*: 'chi avvince'; soggetto è Amore.

V 812

Qui son fermo: che'l gentil core e largo,
di sua potenzä, Ämore è la porta;
ché, tai vertù, in cor no stanno a largo,
s'Amor, per sé, non le guida ed aporta!
Che, solo un punto, Amore, mai, non-largo,
gentil cor e cortese, sempre, Il porta.
Che 'l cor, c'Amor comprende bene a l'argo,
fa ben palese ch'E' ta' vertù gli aporta;
e là ove Amore, di sé, sta da largo,
mostra il contrado, che 'l celar nom porta.
Ma credo ben che molti son, co lingua,
porgon c'Amore à lor preso lo core,
che sì di lLui non vederan sol l'ombra.
Tal er[r]ore no stea più'n nostra lingua!
Ché 'n cor gentil cortese fa locore
Sempre l'Amore, e quini incarna ed ombra.

Su questo punto sono categorico: Amore è il varco attraverso cui gentilezza e larghezza penetrano nel cuore, perché virtà del genere non si possono trovare liberamente nel cuore se non è Amore che le conduce e le esalta. Perché un cuore che non è liberale non può mai ospitarlo, ma un cuore gentile e cortese sempre. E il cuore, quando è bene adescato da Amore, rende chiaro che è proprio lui a infondergli le virtù; e nei casi in cui Amore sta alla larga mostra il contrario delle virtù, che non si può certo celare. Ma io sono sicuro che vi sono molti che, a parole, dicono che Amore gli ha preso il cuore e non ne hanno visto manco l'ombra! Un errore del genere non ci è concesso! Perché Amore riposa sempre nel cuore gentile e cortese, e qui si sostanzia e assume consistenza.

NOTA METRICA. Schema metrico: ABABABABAB CDE CDE. L'ottetto è su due rime equivoche: 1 *Largo* (aggettivo) : 3 *a largo* (locuzione avverbiale) : 5 *non-largo* (aggettivo) : 7 *a l'argo* (franta, art. + sost.) : 9 *da largo* (locuzione avverbiale); 2 *porta* (sost.) : 4 *aporta* (verbo) : 6 *porta* (verbo) : 8 *aporta* (verbo) : 10 *porta* (verbo). Il sestetto è su tre rime equivoche: 11 *lingua* (sost.) : 14 *lingua* (sostantivo); 12 *lo core* (art. +sostantivo): 15 *locore* (sostantivo); 13 *ombra* (sost.) : 16 *ombra* (verbo).

3.*Stanno a largo*: 'stanno liberamente' come in Maestro Torrigiano *Merzé, per Deo, se non t'ò fatto fallo* [*PSS* 45.6] 5-6 «Di nulla cosa giamai non ti fallo, / se'n questa corte i fais tare a largo» (il sonetto gioca su cinque rime equivoche: *fallo*, *largo*, *senta*, *campo*, *coraggio*).
4. *Per sé*: complemento d'agente. ■ *aporta*: 'esalta' secondo la lettura di *Avalle*, 'apporta' secondo *Minetti*.
5-6. Ordina: 'Che (un cuore) non-largo solo un punto Amore mani porta, (mentre) gentil core e cortese, sempre'. Insomma se un cuore non è gentile o cortese non può, come insegna anche Guinizzelli, riceve amore.
7. *comprende*: 'afferra', come nel sonetto precedente, v. 14. ■ *a l'argo*: con l'argano.
15. *fa locore*: 'riposa'. *Hapax* montiano (presente anche in *Ahimé lasso perché a figura d'omo* 15-17 «ché 'l dritto diposetaro è lo core! / ove alberga e fa locore / quanto contrado per om si divisa». È il corrispondente del guinizzelliano dei vv. 8-10 di *Al cor gentil* («e prende amore in gentilezza loco / sì propriamente /come calore in clarità di foco»).
16. *incarna ed ombra*: dittologia sinonimica. *Ombrare*, dal fr. *Ombrer* 'assumere consistenza' (*Minetti*, *Avalle*).

BIBLIOGRAFIA

I. Database

Diplomatico. Pergamene (secc. VIII-XIV)
Archivio di Stato di Firenze, digitalizzazione del Fondo *Diplomatico*, responsabili Francesca Klein e Stefano Vitali. Consultabile all'indirizzo: http://www.archiviodistato.firenze.it/pergasfi/.

LIRIO
LirIO. Corpus della lirica italiana delle orgini. Dagli inizi al 1400, a cura di Lino Leonardi e di Alessio Decaria, Pär Larson, Giuseppe Marrani, Paolo Squillacioti, Firenze, Sismel-Edizioni del Galluzzo (archivio testuale consultabile on-line all'indirizzo: http://lirioweb.ovi.cnr.it/(S(mnboahfcufgdkzyhvqym0wyy))/CatForm01.aspx).

Mirabile. Archivio digitale della cultura medievale
Consultabile all'indirizzo http://www.mirabileweb.it/.

OVI
Corpus OVI dell'Italiano antico, diretto da Pär Larson e Elena Artale, consultabile on-line all'indirizzo:
http://gattoweb.ovi.cnr.it/(S(ssnb=duevrgjrs45ukj1z445))/CatForm01.aspx.

II. Dizionari, collane, repertori

CLPIO
Concordanze della lingua poetica italiana delle origini, I, a cura di d'Arco Silvio Avalle e con il concorso ell'Accademia della Crusca, Milano-Napoli, Ricciardi, 1992.

DBI
Dizionario Biografico degli Italiani, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1960 ss.; ogni singola voce è poi consultabile on-line alla pagina della Treccani: http://www.treccani.it/biografie/ (di norma si cita dalla versione digitale).

DEI
Carlo Battisti, Giovanni Alesso, *Dizionario etimologico italiano*, Barbèra, Firenze, 1950-57, 5 voll.

DU CANGE 1883-1887
Glossarium mediae et infimae latinitatis, contidum a Carolo du Fresne domino D Cange, auctum a monachis ordinis S. Benedicti cum supplementis integris D. P. Carpenterii, Audelungii, aliorum suisque digessit G.A.L. Hensche; sequuntur Glossarium gallicum, tabulae, indices auctorum et rerum, dissertationes. Editio nova aucta pluribus verbis aliorum scriptorum a Leopold Favre, L. Favre, Niort,

10 voll.; ristampa anastatica Akademische Druck, Graz, 1954. Consultabile on-line sul sito http://ducange.enc.sorbonne.fr/.

ED
Enciclopedia dantesca, 6 voll., Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970-78, ogni singola voce è poi consultabile on-line alla pagina della Treccani: http://www.treccani.it/enciclopedia-(Enciclopedia-Dantesca)/ (di norma si cita dalla versione digitale).

EF
Federico II. Enciclopedia federiciana, Istituto dell'Enciclpedia Italiana, Roma, 2005, 2 voll. ogni singola voce è poi consultabile on-line alla pagina della Treccani: http://www.treccani.it/enciclopedia-(Enciclopedia-Federiciana)/ (di norma si cita dalla versione digitale).

GAVI
Glossario degli antici volgari italiani, a cura di Giorgio Colussi, Helsingin yliopiston monistuspalvelu (Helsinki University Rapid Manuscript Reproduction), Helsinki, poi Editoriale Umbra, Foligno, 1983-

GDLI
Grande dizionario della lingua italiana, a c. di Salvatore Battaglia e Giorgio Bàrberi Squarotti, UTET, Torino, 1961-2002, 21 voll. e suppl. 2004.

REMCI
Guglielmo Gorni, *Repertorio metrico della canzone italiana dalle Origini al Cinquecento (REMCI)*, Firenze, Cesati, 2008.

SOLIMENA 2000
Adriana Solimena, *Repertorio metrico dei poeti siculo-toscani*, Centro filologici e linguistici siciliani, Palermo.

TB
Dizionario della lingua italiana, nuovamente compilato dai Signori Nicolò Tommaseo e Bernardo Bellini, Dalla Società Unione tipografico-Editrice, Torino, 1865-79, 4 voll., ristampa anastatica con una presentazione di Gianfranco Folena, Rizzoli, Milano, 1977, 20 voll.

TLIO
Tesoro della lingua italiana delle origini, fondato da Pietro G. Beltrami, diretto da Lino Leonardi presso CNR-Opera del Vocabolario Italiano, consultabile on-line all'indirizzo http://tlio.ovi.cnr.it/TLIO/.

III. Altre opere citate in forma abbreviata

ALI
Atlante della Letteratura Italiana, a c. di Sergio Luzzatto e Gabriele Pedullà. *I. Dalle origini al Rinascimento*, a cura di Amedeo De Vincentiis, *II. Dalla Controriforma alla*

Restaurazione, a cura di Erminia Irace, *III. Dal Romanticismo a oggi*, a cura di Domenico Scarpa, Torino, Einaudi.

LIE
Letteratura Italiana, diretta da Alberto Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1982 ss.

PD
Poeti del Duecento, a c. di Gianfranco Contini, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, 2 voll.

PFD
Poeti fiorentini del Duecento, a cura di Flavio Catenazzi, Brescia, Morcelliana, 1977.

PSS
I poeti della Scuola Siciliana, edizione promossa dal Centro di studi filologici e linguistici siciliani, *I. Giacomo da Lentini*, a cura di Roberto Antonelli, *II. Poeti della corte di Federico II*, diretta da Costanzo Di Girolamo, *III. Poeti Siculo-toscani*, diretta da Rosario Coluccia, Milano, Mondadori, 2008 (i Meridiani).

IV. Manoscritti*

Bart: Firenze, Accademia della Crusca, 53.

C: Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Chigiano L. VIII. 305.

G: Firenze, Società Dantesca Italiana, 4.

L: Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Redi 9.

Magl[4]: Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magliabechiano VII 1040.

Mc[1]: Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, It. IX 191.

Naz: Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, II. III. 492.

P: Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Banco Rari 217 (già Palatino 418).

Pr[1]: Parma, Biblioteca Palatina, Parm 1081.

V: Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vaticano Latino 3793.

V[4]: Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vaticano Latino 4823.

V[2]: Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vaticano Latino 3214.

V[5]: Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vaticano Latino 5225.

* Per uniformità e facilità d'identificazione, ci si avvale delle sigle di DE ROBERTIS[1] 2002, salvo quando il codice non è stato censito in quella sede.

V. Fonti storiche inedite

Bologna

Archivio di Stato [ASBo]

ASBo, *Capitano del popolo*, Società del popolo, Armi, Busta 1, c. 2v.

ASBo, *Ufficio dei Memoriali*, vol, 2, c. 207r

ASBo, *Ufficio dei Memoriali* vol. 3, c. 91r

ASBo, *Ufficio dei Memoriali*, vol. 4, c. 139r

ASBo, *Ufficio dei Memoriali*, vol. 9, c. 251r

ASBo, *Ufficio dei Memoriali*, vol. 12, c. 199v

ASBo, *Ufficio dei memoriali,* vol. 21 c. 40v

ASBo, *Ufficio dei Memoriali*¸ vol. 22, c. 42r; c. 206r

ASBo, *Ufficio dei Memoriali*, vol. 24, c. 165r

Firenze

Archivio di Stato [ASF]

ASF, *Arte dei Giudici e notai*, 5

ASF, *Arte della Seta o Por Santa Maria*, 6

ASF, *Diplomatico*, Normali, Fiesole, San Domenico (domenicani), 31 ottobre 1255

ASF, *Diplomatico*, Normali, Firenze, San Marco, (domenicani), 28 novembre 1285

ASF, *Diplomatico*, Normali, Firenze, San Miniato al Monte (olivetani), 2 luglio 1374

ASF, *Diplomatico*, Normali, Firenze, San Pancrazio (vallombrosiani), 7 gennaio 1371

ASF, *Diplomatico*, Normali, Firenze, Santa Caterina de' Covi, 21 aprile 1270

ASF, *Diplomatico*, Normali, Firenze, Santa Maria degli Angeli, 11 maggio 1231

ASF, *Diplomatico*, Normali, Firenze, Santa Maria degli Angeli, 5 febbraio 1296

ASF, *Diplomatico*, Normali, Firenze, Santa Maria della Badia detta Badia Fiorentina, 17 gennaio 1303

ASF, *Diplomatico*, Normali, Firenze, Santissima Annunziata (serviti), settembre 1246

ASF, *Diplomatico*, Normali, Firenze, Santissima Annunziata (serviti), 13 aprile 1273

ASF, *Diplomatico*, Normali, Firenze, Santissima Anunziata (serviti), 27 maggio 1284

ASF, *Diplomatico*, Nomali, Marchi (acquisti), 21 ottobre 1365

ASF, *Diplomatico*, Normali, Monte Comune o delle Graticole, 1 marzo 1369

ASF, *Diplomatico*, Normali, Monte Comune o delle Graticole, 12 novembre 1372

ASF, *Diplomatico*, Normali, Patrimonio Ecclesiastico, 31 luglio 1269

ASF, *Diplomatico,* Normali, Pistoia, Comune e San Iacopo (Opere), 20 dicembre 1344
ASF, *Diplomatico*, Normali, Riformagioni, Atti pubblici, 18 maggio 1278
ASF, *Diplomatico*, Normali, Targioni, 3 aprile 1267
ASF, *Libri fabarum*, 9
ASF, *Notarile Antecosimiano*, 9586, 6r (protocollo di Giovanni di Giovanni da Castelfiorentino).
ASF, *Notarile Antecosimiano*, 10393 (protocollo di Grimaldo di Compagno), c. 10r.
ASF, *Notarile Antecosimiano*, 18783, (protocollo di Scarlatti di Benvenuti), c. 3v.
ASF, *Notarile Antecosimiano* 19164 (protocollo di Simone di Dino da Petrignano), cc. 84-87r

VI. Fonti storiche edite

ANTONELLI[1] 2007c
Armando Antonelli, *Il* Liber Paradisus*, con un'antologia di fonti bolognesi in materia di servitù Medievale*, Venezia, Marsilio.

BRATTÖ 1956
Olof Brattö, *Liber Extimationum. Il libro degli estimi (An. MCCLIX)*, "Romanica Gothoburgensia, II", Götemborg, Michaëlsson.

FRATI 1869-1884
Statuti del Comune di Bologna dall'anno 1245 all'anno 1267, a cura di Luigi Frati, 3 voll., Bologna.

GAUDENZI 1889
Statuti delle Società del popolo di Bologna, a c. di Augusto Gaudenzi, Roma, Forziani.

GHERARDI 1896-1898
Alessandro Gherardi, *Consulte della Repubblica fiorentina*, Firenze, Sansoni, 2 voll.

LORI SANFILIPPO 1980
Luisa Lori Sanfilippo, *La pace del cardinale Latino a Firenze nel 1280. La sentenza e gli atti complementari*, in «Bullettino dell'Istituto storico italiano per il Medio Evo e Archivio Muratoriano», LXXXIX, pp. 193-259.

PAOLI 1889
Il libro di Montaperti (An. MCCLX), a cura di Cesare Paoli, Firenze, Viesseaux.

PINCELLI 2006
Maria Agata Pincelli, *Le liste dei ghibellini banditi e confinati da Firenze nel 1268-69. Premessa all'edizione critica*, in «Bullettino dell'Istituto Storico Italiano per il Medio Evo», CVII, pp. 283-428.

RICCIARDELLI 1998
Il Libro del Chiodo, a cura di Fabrizio Ricciardelli, Roma, Istituto storico Istituto storico italiano per il Medio Evo.

SAN LUIGI 1770-1789
Ildefonso di San Luigi, *Delizie degli eruditi toscani*, Firenze, per Gaetano Cambiagi stampatore granducale, 1770-1789, 24 voll., 25 tt.

SANTINI 1895
Documenti dell'antica Costituzione del comune di Firenze, pubblicati per cura di Pietro Santini, Firenze, G. P. Vieusseux Editore, tip. Cellini.

SANTINI 1952
Documenti dell'antica Costituzione del comune di Firenze: appendice, pubblicati per cura di Pietro Santini, Firenze, Olschki.

SOFFICI-SZNURA 2002
Ser Matteo di Biliotto notaio, *Imbreviature. I Registro (anni 1294-1296)*, a cura di Manila Soffici e Franek Sznura, Firenze, Sismel-Edizioni del Galluzzo.

TERLIZZI 1950
Documenti delle relazioni tra Carlo I d'Angiò e la Toscana, editi per cura di Sergio Terlizzi, Firenze, Olschki.

VII. Studi filologici, linguistici, letterari, storici

ALFIE 2001
Fabian Alfie, *Comedy and Culture: Cecco Angiolieri's Poetry and Late Medieval Society*, Leeds, Northen University Press.

ALIBERTI 1990
Domenico Aliberti, *La concezione dell'amore nella tenzone poetica tra Chiaro Davanzati e Pacino di Ser Filippo Angiulieri*, in «Italica», LXVII/3, pp. 319-334.

ANTONELLI[1] 2007a
Armando Antonelli, *Nuove su Onesto da Bologna*, in «I Quaderni del M. Ae. S.», X (2007), pp. 9-20.

ANTONELLI[1] 2007b
Armando Antonelli, *Un'inedita attestazione duecentesca del sonetto 'Omo fallito, plen de van pensieri' di Guittone d'Arezzo*, in «Studi e problemi di critica testuale», LXXIV, pp. 11-25.

ANTONELLI[1] 2008
Armando Antonelli, *In margine a un documento bolognese su Monte Andrea, poeta fiorentino del Duecento*, «Archivio storico italiano», CLXVI, pp. 313-320.

ANTONELLI² 1977
Roberto Antonelli, *Rima equivoca e tradizione rimica nella poesia di Giacomo da Lentini. I. Le canzoni*, in «Bollettino del Centro di Studi Filologici e Linguistici siciliani», XIII, pp. 20-126.

ANTONELLI² 1978
Roberto Antonelli, *L' "invenzione del sonetto"*, in *Miscellanea in onore di Aurelio Roncaglia a cinquant'anni dalla sua laurea*, Modena, Mucchi, vol. I, pp. 35-75.

ANTONELLI² 1979
Giacomo da Lentini, *Rime*, a cura di Roberto Antonelli, Roma, Bulzoni.

ANTONELLI² 1985
Roberto Antonelli, *Interpretazione e critica del testo*, in *LIE*, vol. 4. *L'Interpretazione*, pp. 141-243.

ANTONELLI² 1992
Roberto Antonelli, *Canzoniere vaticano latino 3793*, in *LIE*, vol. 1. *Dalle origini al Cinquecento*, pp. 27-44.

ANTONELLI² 1998
Roberto Antonelli, *Tempo testuale e tempo rimico. Costruzione del testo e critica della poesia rimata*, in «Critica del Testo», I/1, pp. 177-202.

ANTONELLI² 1999
Roberto Antonelli, *La tradizione manoscritta e la formazione del canone*, in ATTI LECCE 1999, pp. 7-28.

ANTONELLI² 2001
Roberto Antonelli, *Struttura materiale e disegno storiografico del canzoniere Vaticano*, in LEONARDI 2001, vol. IV, pp. 3-23.

ANTONELLI² 2008
Roberto Antonelli, *Filologia materiale e interpretazione* in «Moderna», 2, (*La materialità della filologia*, numero monografico a c. di Alberto Cadioli e Maria Luisa Meneghetti, pp. 83-95).

ANTONELLI² 2012
Roberto Antonelli, *Il testo tra Autore e Lettore*, in «Critica del Testo», XV/3, *Fra Autore e lettore. La filologia romanza nel XXI secolo fra l'Europa e il mondo* (Roma, Accademia dei Lincei, 2-4 febbraio 2011), Atti a cura di Roberto Antonelli, Paolo Canettieri e Arianna Punzi, pp. 7-28.

ANTONELLI² 2014
Roberto Antonelli, *Il Vat. lat. 3793 e il suo copista. Studiare i descripti: prime riflessioni*, in «Studij Romanzi», X (n. s.), pp. 141-154.

ANTONELLI²-BIANCHINI 1983
Roberto Antonelli, Simonetta Bianchini, *Dal "clericus" al poeta*, in *LIE*, vol. 2. *Produzione e Consumo*, pp. 171-227.

APPLAUSO 2014
Nicolino Applauso, *«S'i' fosse foco ardere' il mondo». L'esilio e la politica nella poesia di Cecco Angiolieri*, in «Letteratura Italiana Antica», XV, pp. 223-237.

ARDUINI 2003
Beatrice Arduini, *Per una corona di sonetti di Monte Andrea da Firenze*, in «Acme», LVI, pp. 167-193.

ARTIFONI 2004
Enrico Artifoni, *Prudenza nel consigliare. L'educazione del cittadino nel* Liber consolatione et consilii *di Albertano da Brescia*, in *Consilium. Teorie e pratiche del consigliare nella cultura medievale*, a cura di C. Casagrande, C. Crisciani, S. Vecchio, Tavernuzze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, pp. 195-216.

ARTIFONI 2006
Enrico Artifoni, *Segreti e amicizie nell'educazione civile dell'età dei comuni*, in «Micrologus», 14, 259-274.

ARTIFONI 2010
Enrico Artifoni, *Notes sur les équipes des podestats et sur la circulation de modèles culturels dans l'Italie du XIIIème siècle*, in *Des sociétés en mouvement. Migrations et mobilité au Moyen Âge*. XLe congrès de la SHMESP (Nice, 1-6 juin 2009), Série Histoire ancienne et médiévale 104, Paris, Publications de la Sorbonne.

ARTIFONI 2011
Enrico Artifoni, *L'oratoria politica comunale e i "laici rudes et modice literate"*, in *Zwischen Pragmatik und Performanz. Dimensionen mittelalterlicher Schriftkultur*, a c. di C. Dartmann, T. Scharff, C. F. Weber, Turnhout, Brepols, pp. 237-262.

ARUCH 1915
Aldo Aruch, *Per Terino da Castelfiorentino*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana» LXVI, fasc. 196/107, pp. 279-280.

ARVEDA 1992
Antonella Arveda, *Contrasti amorosi nella lirica italiana delle origini*, Roma, Salerno Editrice.

ASPERTI 1995
Stefano Asperti, *Carlo I d'Angiò e i trovatori. Componenti "provenzali" e angioine nella tradizione manoscritta della lirica trobadorica*, Longo Editore, Ravenna.

ATTI AREZZO 1995
Guittone d'Arezzo nel settimo centenario della morte, Atti del Convegno Internazionale di Arezzo (22-24 aprile 1994), a cura di Michelangelo Picone, Firenze, Franco Casati Editore.

ATTI LECCE 1999
Dai Siciliani ai Siculo-toscani. Lingua, metro e stile per la definizione del canone, Atti del convegno (Lecce, 21-23 aprile 1998), a cura di Rosario Coluccia e Riccardo Gualdo, Galatina, Congedo.

ATTI MONSELICE 2004
Da Guido Guinizzelli a Dante: nuove prospettive sulla lirica del Duecento, Atti del convegno di studi (Padova-Monselice 10-12 maggio 2002), a cura di Furio Brugnolo e Gianfelice Peron, Padova, Il Poligrafo.

AVALLE 1973
D'Arco Silvio Avalle, *Sintassi e prosodia nella lirica italiana delle origini (Appunti)*, Giappichelli, Torino.

AVALLE 1977
D'Arco Silvio Avalle, *Ai luoghi di delizia pieni*, Ricciardi, Milano-Napoli.

AVALLE 1985
D'Arco Silvio Avalle, *I canzonieri: definizione di genere e problemi di edizione*, in *La critica del testo. Problemi di metodo ed esperienze di lavoro*, Atti del Convegno di Lecce (22-26 ottobre 1984), a cura di Enrico Malato, Roma, Salerno Editore, 1985, pp. 363-82, poi in AVALLE 2002 (da cui si cita).

AVALLE 1989
D'Arco Silvio Avalle, *La fondazione del canone poetico italiano e la tradizione popolare*, in *Miscellanea di studi in onore di Aurelio Roncaglia a cinquant'anni dalla sua laurea*, a cura di Roberto Antonelli, Modena, Mucchi, 4 voll., vol. 1 pp. 86-96.

AVALLE 2002
D'Arco Silvio Avalle, *La doppia verità. Fenomenologia ecdotica e lingua letteraria del Medioevo Romanzo*, Sismel-Edizioni del Galluzzo, Firenze, 2002.

BALDUZZI 1878
Luigi Balduzzi, *Bagnacavallo e il governo dei Bolognesi*, in «Atti e memorie della Regia Deputazione di storia patria per le provincie di Romagna», n. s., IV/1, 1878/79, pp. 37-71.

BARBERO 1981-82
Alessandro Barbero, *Il mito angioino nella cultura italiana e provenzale fra Duecento e Trecento* in «Bollettino Storico-Bibliografico subalpino», LXXIX, pp. 107-220 e LXXX, pp. 389-350.

BARBI 1915
Michele Barbi, *Studi sul canzoniere di Dante, con nuove indagini sulle raccolte manoscritte e a stampa di antiche rime italiane*, Firenze, Sansoni.

BARTOLI-CASINI 1881
Il canzoniere Palatino 418 della Biblioteca Nazionale di Firenze, Fava e Garegnani, Bologna.

BEGGIATO 1984
Tommaso da Faenza (*s.v.*), a cura di Fabrizio Beggiato, in *ED*, vol. VI, p. 649.

BELTRAMI 1999
Pietro G. Beltrami, *Osservazioni sulla metrica dei Siciliani e dei Siculo-toscani*, in ATTI LECCE 1999, pp. 187-216.

BELTRAMI 2002[4]
Pietro G. Beltrami, *La metrica italiana,* Bologna, Il Mulino (4ª ed. riveduta).

BERARDI 2014
Lucia Berardi, *Ancora sulla censura epica nella lirica italiana del Duecento: il caso di ser Cione Baglioni*, in «Medioevo Letterario d'Italia», 11, pp. 9-23.

BERETTA 2014
Andrea Beretta, *Sinopie macrotestuali nella tradizione dei Sonetti amorosi di Guittone d'Arezzo*, in «Italica Belgradensia», 1, pp. 7-27.

BERISSO 2005
Marco Berisso, *«Famosos quamplures viros … puta… Gallum Pisanum»*, in «Medioevo Letterario d'Italia», II (ma 2006), pp. 17-40

BERISSO 2006
Poesie dello Stilnovo, a cura di Marco Berisso, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli.

BERISSO 2010
Marco Berisso, *Crittografie predantesche*, in «L'immagine riflessa. Testi, società, culture», anno XIX, nn. 1-2 (numero monografico su *L'enigma nella letteratura europea dall'antichità e dal medioevo all'età mdoerna*, a c di Margherita Lecco), pp. 157-176.

BERISSO 2011
Marco Berisso, *Centri di produzione, generi, autori: rileggere le mappe della poesia italiana antica*, in *La letteratura degli italiani. Centri e perferie.* Atti del XIII congresso dell'Associazione degli Italianisti (Pugnochiuso (Foggia), 16-19 settembre 2009), Foggia, Edizioni del Rosone, pp. 7-33.

BERISSO 2012a
Monte, Andrea (s.v.), a cura di Marco Berisso, in *DBI*, vol. 76, pp. 5-8.

BERISSO 2012b
Marco Berisso, *I fascicoli IX-X dell'ex Palatino 418: gli autori, la metrica, l'ambiente culturale*, in «Medioevo Letterario d'Italia» 9, pp. 19-33.

BERTELLI 2002
Sandro Bertelli, *I manoscritti dellla letteratura italiana delle origini. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale*, Tavernuzze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo.

BERTONI 1921
Giulio Bertoni, *Il "Microcosmo" di Tommaso d'Armannino*, «Archivum Romanicum», XXI, pp. 19-28.

BERTONI 1930[2]

Giulio Bertoni, *Il Duecento*, Milano, Vallardi (1ª ed. 1910).

BETTARINI BRUNI 2005
Anna Bettarini Bruni, *Cecco Angiolieri, la lirica comica e la nozione di scuola*, in *Cecco Angiolieri e la poesia satirica medievale*, a cura di Stefano Carrai e Giuseppe Marrani, Firenze, Sismel-Edizioni del Galluzzo, pp. 77-99.

BIADENE 1889
Leandro Biadene, *Morfologia del sonetto nei secoli XIII-XIV*, «Studj di filologia romanza», IV (1889), pp. 1-234, ristampa anastatica Le Lettere, Firenze, 1977.

BOLOGNA 1990
Corrado Bologna, *Politica e poesia in volgare nell'Italia del Duecento*, in '*Storiografia e poesia nella cultura medievale'* Atti del Colloquio (Università di Roma, 21-23 febbraio 1990), Roma, Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, pp. 263-84.

BOLOGNA 1993²
Corrado Bologna, *Tradizione e fortuna dei classici italiani*, I. *Dalle origini al Tasso*, II. *Dall'Arcadia al Novecento*, Torino, Einaudi (prima edizione 1986).

BOLOGNA 1995
Corrado Bologna, *Poesia del centro e del Nord*, in *Storia della letteratura italiana,* vol. I *Dalle origini a Dante*, a cura di Enrico Malato, Roma, Salerno, pp. 405-525.

BOLOGNA 2001
Corrado Bologna, *La copia colocciana del canzoniere Vaticano (Vat. lat. 4823)*, in LEONARDI 2001a, vol. IV, pp. 105-152.

BORRA 2000
Antonello Borra, *Guittone d'Arezzo e le maschere del poeta. La lirica cortese tra ironia e palinodia*, Ravenna, Longo.

BORRIERO 1997
Giovanni Borriero, *«Quantum illos proximius imitemur, tantum rectius poetemur». Note sul Chigiano L. VIII. 305 e sulle "antologie d'autore"*, in «Anticomoderno», 3 ('La filologia'), pp. 259-286.

BORRIERO 1999
Giovanni Borriero, *Sull'antologia lirica del Due e Trecento in volgare italiano. Appunti (minimi) di metodo*, «Critica del Testo» II /1, pp. 195-219.

BORRIERO 2006
Giovanni Borriero, *"Intavulare". Tavole di Canzonieri Romanzi (serie coordinata da A. Ferrari). III. Canzonieri Italiani, 1. Biblioteca Apostolica Vaticana Ch (Chig. L. VIII. 305)*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana.

BORSA 2006
Paolo Borsa, *Letteratura antiangioina tra Provenza, Italia e Catalogna. La figura di Carlo I*, in *Gli Angiò nell'Italia nord-occidentale (1259-1382),* a cura di R. Comba, Unicopli, Milano, pp. 377-432.

BORSA 2007
Paolo Borsa, *Tra etica e retorica. Il motivo della lode in faccia da Guittone a Dante*, in *Per Franco Brioschi: saggi di lingua e letteratura italiana*, a cura di Claudio Milanini e Silvia Morgana, Milano, Cisalpino, pp. 23-36.

BORSA 2011
Paolo Borsa, *Poesia d'armi e poesia politica dalle origini a Dante*, in *Cittadini in armi. Eserciti e guerre nell'Italia comunale*, a cura di Paolo Grillo, Soveria Mannelli, Rubettino, pp. 141-195.

BORSA 2012
Paolo Borsa, *Poesia e politica nell'età di Dante*, Ledizioni, Milano.

BORSA 2014
Paolo Borsa, *Pace, giustizia e bene comune da Guittone a Dante. La poesia politica in età comunale*, in «Per Leggere» XXVI, pp. 141-156.

BOSCHETTO 2002
Lucia Boschetto, *Burchiello e il suo ambiente sociale: esplorazione d'archivio sugli anni fiorentini*, in *La fantasia fuor de' confini. Burchiello e dintorni a 550 anni dalla morte (1449-1999)*. Atti del convegno (Firenze, 26 novembre 1999), a cura di Michelangelo Zaccarello, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, pp. 35-57.

BOSELLI 2011
Stefano Boselli, *Virtual Theaters in Miniature Rooms: the Early Italian Dialogic Sonnets*, in «Italica», LXXXVIII/4, pp. 499-514.

BRATTÖ 1953
Olof Brattö, *Studi di antroponimia fiorentina. Il Libro di Montaperti (An. MCCLX)*, Götemborg, Elanders Boktryckeri Aktiebolag.

BRATTÖ 1960
Olof Brattö, *Nuovi studi di antroponimia fiorentina. I nomi meno freqenti del Libro di Montaperti*, Stockholm, Almquvist & Winksell.

BRUGNOLO 1980
Furio Brugnolo, *"Parabola" di un sonetto del Guinizzelli*, in *Per Guido Guinizzelli. Il Comune di Monselice (1276-1976)*, Atti del simposio (5 dicembre 1976), Antenore, Padova, pp. 53-105.

BRUGNOLO 1989
Furio Brugnolo, *Il libro di poesia nel Trecento*, in *Il libro di poesia dal copista al tipografo*, a cura di Marco Santagata e Amedeo Quondam, Modena, Panini, pp. 9-23.

BRUNETTI 1999
Giuseppina Brunetti, *Il libro di Giacomino e i canzonieri individuali: diffusione delle forme e tradizione della scuola poetica siciliana*, in ATTI LECCE 1999, pp. 61-92.

BRUNETTI 2000
Giuseppina Brunetti, *Il frammento inedito "Resplendiente stella de albur" e la poesia italiana delle origini*, Tübingen, Niemeyer.

BRUNETTI 2003
Gualterotti, Federigo (s.v.), a cura di Giuseppina Brunetti, in *DBI*, vol. 60, pp. 188-190.

BRUNETTI 2002
Graziolo da Firenze (s.v.), a cura di Giuseppina Brunetti, in *DBI*, vol. 59, pp. 24-25.

BRUNETTI 2004
Giuseppina Brunetti, *Un capitolo dell'espansione del francese in Italia: manoscritti e testi a Bologna fra Duecento e Trecento*, in *Bologna nel Medioevo.* Atti del Convegno, Bologna, 28-29 ottobre 2002, Bologna, Pàtron, pp. 125-164.

BRUNI 1990
Francesco Bruni, *Storia della lirica cortese nell'Italia dei Comuni*, in *Storia della civilità letteraria italiana*, diretta da Giorgio Bàrberi Squarotti, I. *Dalle origini al Trecento*, UTET, Torino, pp. 211-73.

BUZZETTI GALLARATI 2005
Rustico di Filippo, *Sonetti satirici e giocosi,* Roma, Carocci.

CADIOLI ET ALII 2008
Repertorio Bibliografico ragionato. 1985-2007 a c di Giovanni Bianciardi, Alberto Cadioli, Dario Mantovani, Giancarlo Petrella, Stefano Resconi, Luca Rivali, Federico Saviotti, in «Moderna», II (numero monografico sulla *Materialità della filologia* a c. di A. Cadioli e M. L. Meneghetti), pp. 175-225.

CADIOLI-MANTOVANI-SAVIOTTI 2008
Alberto Cadioli, Dario Mantovani, Federico Saviotti, *Premessa*, in «Moderna», II (numero monografico sulla *Materialità della filologia* a c. di A. Cadioli e M. L. Meneghetti), pp. 143-156.

CALENDA 1993
Corrado Calenda, *I Siculo-toscani*, in *Manuale di letteratura italiana. Storia per Generi e Problemi.* I. *Dalle origini alla fine del Quattrocento*, a cura di F. Brioschi e C. Di Girolamo, Bollati Boringhieri, Torino, pp. 311-24.

CALENDA 2005
Corrado Calenda, *Tra inosservanza e trasgressione: poeti giocosi e realistici tra Due e Trecento*, in *Gli "irregolari" nella letteratura*, Atti del convegno di Catania (31 ottobre-2 novembre 2005), Salerno editrice, Roma, 2007, pp. 31-50.

CAMMAROSANO 2011
Paolo Cammarosano, *L'edizione dei documenti medievali. Una guida pratica*, Trieste, CERM.

CAMPANELLI 2003
Maurizio Campanelli, *Quello che la filologia può dire alla storia: vicende di manoscritti e testi antighibellini nella Firenze del Trecento*, «Bullettino dell'Istituto Storico Italiano per il Medio Evo», 105, pp. 87-247.

CANACCINI 2009
Federico Canaccini, *Ghibellini e ghibellinismo in Toscana da Montaperti a Campaldino (1260-1289)*, Roma, Istituto Storico Italiano per il Medio Evo.

CANACCINI 2010
Federico Canaccini, *Restano i termini, mutano i significati: Guelfi e Ghibellini. L'evoluzione semantica dei nomi delle fazioni medioevali italiane*, in *Lotta politica nell'Italia medievale* (Atti della giornata di Studio, Roma, 16 febbraio 2010), Roma, Istituto Storico per il Medio Evo, pp. 85-94, disponibile on-line sul sito di «Reti Medievali» all'indirizzo http://rm.univr.it/biblioteca/scaffale/Download/Autori_C/RM-Canaccini-Evoluzione.pdf.

CANTELLI 1984
Silvia Cantelli, *Core / corpo /anima nel lessico prestilnovistico*, in «Studi di Lessicografia Italiana», VI, (1984), pp. 49-66.

CAPELLI 2007
Del carnale amore. La corona di sonetti del codice Escorialense, a c. di Roberta Capelli, Roma, Carocci, 2007 per i sonetti dell'Escorialense

CAPELLI 2014
Roberta Capelli, *The Arthurian Presence in Early Italian Lyric*, in *The Arthur of the Italians: the Arthurian Legend in Medieval Italian Literature and Culture*, Cardiff, University of Wales Press, pp. 133-144.

CAPOVILLA 2009
Guido Capovilla, *Dante e i «predanteschi». Alcuni sondaggi*, Padova, Unipress.

CAPRIOLI 1969
Bonaventura da Savignano (*s. v.*), a cura di severino Caprioli, in *DBI*, vol. 11, pp. 638-640.

CAROCCI 2010
Sandro Carocci, *Lontano da casa: una costellazione di letterati in esilio*, in *ALI* I, pp. 69-73.

CARPI 2004
Umberto Carpi, *La nobiltà di Dante*, Firenze, Polistampa, 2 voll.

CARRAI 1981
Stefano Carrai, *I sonetti di maestro Rinuccino da Firenze*, a cura di Stefano Carrai, Accademia della Crusca, Firenze.

CARRAI 1992

Stefano Carrai, *Il dittico della Compiuta Donzella*, in «Medioevo Romanzo» XVII/2 , pp. 207-13.

CARRAI 1997
Stefano Carrai, *La lirica toscana del Duecento. Cortesi, guittoniani, stilnovisti*, Bari, Laterza.

CARRAI-MARRANI 2009
Il canzoniere Escorialense e il frammento Marciano dello Stilnovo. Real Biblioteca de El Escorial, e.III.23-Biblioteca Nazionale Marciana, it. IX 529, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, Tavernuzze (Firenze).

CASINI 1881
Rime dei poeti bolognesi del secolo XIII, raccolte e ordinate da Tommaso Casini, Bologna, presso l'editore Gaetano Romagnoli.

CASINI 1888
Tommaso Casini, *Guglielmo Beroardi*, in «Il propugnatore», n. s. I, pp. 118-20.

CASINI 1900
Il canzoniere Laurenziano Rediano 9, a cura di Tommaso Casini, Romagnoli Dall'Acqua, Bologna.

CASTELLANI 1952
Arrigo Castelani, *Nuovi testi fiorentini del Dugento*, con introduzione, trattazione linguistica e glossario a cura di Arrigo Castellani, Sansoni, Firenze, 2 voll.

CASTELLANI 1980
Arrigo Castellani, *Saggi di linguistica e filologia italiana e romanza (1946-1976)*, Salerno editrice, Roma, 3 voll.

CASTELLANI 1982
Arrigo Castellani, *La prosa italiana delle origini*. I *Testi toscani di carattere pratico*, Pàtron, Bologna.

CATENAZZI 1977
Flavio Catenazzi, *L'influsso dei Provenzali sui temi e immagini della poesia siculo-toscana*, Morcelliana, Brescia.

CATENAZZI 1980
Flavio Catenazzi, *Contributo alla conoscenza di Maestro Rinuccino, poeta fiorentino del secolo XIII*, in «Studi e problemi di critica testuale», XX, pp. 97-118.

CATENAZZI 1988
Flavio Catenazzi, *Per Maestro Torrigiano da Firenze*, in «Rivista di Letteratura Italiana» VI/2, pp. 265-274.

CATENAZZI 1994
Flavio Catenazzi, *Rilettura di testi fiorentini del Duecento (con una nota dantesca,* Inferno *XV)* in «Aevum», 2 (1994), pp. 67-77.

CATENAZZI 2003
Flavio Catenazzi, *Il 'trovar' di Terino da Castelfiorentino e gli echi di un dibattito duecentesco sul "ben d'Amore", V 190-191*, in «*Parlar l'idioma soave». Studi di filologia, letteratura e storia dela ligua offerti a Gianni A. Papini*, Novara, Interlinea, pp. 49-59.

CECCHERINI 2010
Irene Ceccherini, *Le scritture dei notai e dei mercanti a Firenze tra Duecento e Trecento. Unità, varietà, stile*, in «Medioevo e Rinascimento. Annuario del Dipartimento di Studi sul Medioevo e Rinascimento dell'Università di Firenze», XXIV/n.s. 21, pp. 29-68.

CECCHERINI 2014
Irene Ceccherini, *La cultura grafica dei copisti del canzoniere Vaticano latino 3793* in *Storia della scrittura e altre storie*, a cura di D. Bianconi, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei (Bollettino dei Classici. Supplemento, 29), pp. 265-284.

CELLA 2003a
Roberta Cella, *I gallicismi nei testi dell'italiano antico. Dalle origini alla fine del secolo XIV*, Accademia della Crusca, Firenze.

CELLA 2003b
Roberta Cella, *Gli atti rogati da Brunetto Latini in Francia (tra politica e mercatura con qualche implicazione letteraria)*, in «Nuova Rivista di letteratura italiana», VI, pp. 367-408.

CERRONI 2003
Guittone d'Arezzo (*s. v.*), a cura di Monica Cerroni, in *DBI*, vol. 61, pp. 545-551.

CHARTULARIUM V
Chartularium Studii Bononiensis. Documenti per la storia dell'Università di Bologna dalle origini fino al secolo XV, Istituto per la storia dell'Università di Bologna, pubblicate per opera della Commissione per la Storia dell'Università di Bologna, 1907-1937, voll. XIII, vol. V.

CHARTULARIUM VII
Chartularium Studii Bononiensis. Documenti per la storia dell'Università di Bologna dalle origini fino al secolo XV, Istituto per la storia dell'Università di Bologna, pubblicate per opera della Commissione per la Storia dell'Università di Bologna, 1907-1937, voll. XIII, vol. VII.

CHARTULARIUM VIII
Chartularium Studii Bononiensis. Documenti per la storia dell'Università di Bologna dalle origini fino al secolo XV, Istituto per la storia dell'Università di Bologna, pubblicate per opera della Commissione per la Storia dell'Università di Bologna, 1907-1937, voll. XIII, vol. VIII.

CHARTULARIUM XI
Chartularium Studii Bononiensis. Documenti per la storia dell'Università di Bologna dalle origini fino al secolo XV, Istituto per la storia dell'Università di Bologna, pubblicate

per opera della Commissione per la Storia dell'Università di Bologna, 1907-1937, voll. XIII, vol. XI.

CHELLINI 2009
Chronica de origine civitatis Florentiae, a cura di Riccardo Chellini, Roma, Istituto Storico italiano per il Medio Evo.

CHERCHI 2012
Paolo Cherchi, *Filologia in pericolo. Considerazioni di un "outsider"*, in «Ecdotica», IX, pp. 125-147.

CHIAVACCI-LEONARDI 2005²
Dante Alighieri, *Commedia*. I. *Inferno*, II. *Purgatorio*, III. *Paradiso*, Milano-Mondadori (Oscar).

CLAVERO 1991
Bartolomé Clavero, *Antidora. Antropología católica de la economía moderna*, Palermo, Giuffré.

COLUCCIA¹ 2013
Paolino Pieri, *Cronica della città di Firenze*, a c. di Chiara Coluccia, Lecce, Pensa-Multimedia («Quaderni di Per Leggere», 13).

COLUCCIA² 2014
Rosario Coluccia, *L'edizione dei "Poeti della Scuola siciliana". Questioni vecchie e nuove*, in «Studi di Filologia Italiana», LXXVII, pp. 11-36.

CONTINI 1935
Gianfranco Contini, *Recensione a* Giorgio Pasquali, *Storia della tradizione e critica del testo*, Firenze, Le Monnier, 1934, in «Archivio Romanzo», XIX (1935), 2, pp. 330-340, poi in CONTINI 2007, pp. 99-112.

CONTINI 1937
Dante Alighieri, *Rime*, a cura di Gianfranco Contini, Torino, Einaudi.

CONTINI 1984
(Attribuibili a) Dante Alighieri, *Il Fiore e il Detto d'Amore*, Edizione Nazionale delle Opere di Dante/VIII, a cura di Gianfranco Contini, Milano, Arnoldo Mondadori.

CONTINI [1952] 2007
Gianfranco Contini, *Questione attributive nell'ambito della lirica sicliana*, in *VII Centenario della morte di Federico II imperatore e re di Sicilia*, Atti del Convegno internazionale di studi federiciani (Università di Palermo, Catania eMessina, 10-18 dicembre 1950), Stabilimento d'Arti Grafiche A. Renna, Palermo, pp. 367-95, ora in CONTINI 2007, I, pp. 205-234 (da cui si cita).

CONTINI 2007
Gianfranco Contini, *Frammenti di filologia romanza*, Sismel-Edizioni del Galluzzo, Tavernuzze (Firenze), 2 tt.

CORTI 2005
Maria Corti, *La lingua poetica avanti lo Stilnovo. Studi sul lessico e sulla sintassi*, a cura di G. Breschi e A. Stella, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, Tavernuzze (Firenze).

CRESPO 1988
Roberto Crespo, *La Compiuta Donzella*, in «Medioevo Romanzo», XII/2, pp. 201-222.

D'ADDARIO 1970
Gualterotti, famiglia, (*s.v.*) in *ED*, vol. 3.

D'ADDARIO 1960
Adimari, Tegghiaio, (*s.v.*) in *DBI*, vol. 1.

D'ANCONA-COMPARETTI 1875-88
Le antiche rime volgari, secondo la lezione del codice Vaticano 3793, pubblicate per cura di Alessandro D'Ancona e Domenico Comparetti, Bologna, Romagnoli e dell'Acqua, 8 voll.

DANIEL 2009
Catherine DANIEL, *L'audience des prophéties de Merlin: entre rumeurs populaires et textes savantes*, in «Médiévale», LVII, automne, pp. 33-51.

DAVIDSOHN 1896-1908
Forschungen zur alteren Geschichte von Florenz, Berlino, S. Mittler und Sohn, 5 voll.

DAVIDSOHN 1956-1968
Robert Davidsohn, *Storia di Firenze*, Firenze, Sansoni, voll. 8.

DEBENEDETTI 1907
Santorre Debenedetti, *Lambertuccio Frescobaldi: poeta e banchiere fiorentino del secolo XIII*, in *Miscellanea di studi critici pubblicati in onore di Guido Mazzoni*, per cura di A. Della Torre e P. L. Rambaldi, Firenze, Galileiana, 2 voll., vol. 1, pp. 19-55.

DEBENEDETTI 1912
Santorre Debenedetti, *Nuovi studi sulla giuntina di rime antiche*, Città di Castello, Lapi.

DEBENEDETTI 1914
Santorre Debenedetti, *Terino da Castelfiorentino*, in «Miscellanea Storica della Valdelsa», XXII, 92-94.

DELCORNO 1974
Giordano da Pisa, *Quaresimale fiorentino (1305-1306)*, edizione critica per cura di Carlo Delcorno, Firenze, Sansoni.

DELLE DONNE 2005
Fulvio Delle Donne, *Il potere e la sua legittimazione. Letteratura encomiastica in onore di Federico II di Svevia*, Arce (FR), Nuovi Segnali (collana 'Testis Temporum. Dotni e Studi sul Medioevo dell'Italia centrale e meridionale', 2).

DEL LUNGO 1879-1887
Isidoro del Lungo, *Dino Compagni e la sua cronica*, Firenze, Le Monnier, 3 voll., 4 tt.

DEL MONTE 1953
Alberto Del Monte, *Studi sulla poesia ermetica medievale*, Napoli, Giantini.

DEL SAL 1989
Nievo Del Sal, *Guittone e i guittoniani nella* Commedia, in «Studi Danteschi», LXI, pp. 109-52.

DEL VECCHIO CASANOVA 1894
Le rappresaglie nei comuni medievali e specialmente in Firenze, a cura di Alberto Del Vecchio ed Enrico Casanova, Bologna, Forni.

DE PROPRIS 1998
Lambertuccio Frescobaldi, (*s.v.*) a cura di Filippo De Propris, in *DBI*, vol. 50, pp. 493-496.

DE ROBERTIS[1] 1951
Domenico De Robertis, *Cino e i poeti bolognesi*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana, LXVIII fasc. 383, pp. 273-384.

DE ROBERTIS[1] 1954
Domenico De Robertis, *Il canzoniere Escorialense e la tradizione 'veneziana' delle rime dello Stil novo*, Torino, Loescher (Supplemento 27 del «Giornale Storico della Letteratura Italiana»).

DE ROBERTIS[1] 1961
Domenico De Robertis, *Cino da Pistoia*, in *Letteratura italiana. I minori*, Milano, Marzorati, pp. 285-306.

DE ROBERTIS[1] 1977
Sonetti e canzoni di diversi e antichi autori toscani. I. Introduzione e indici. II. Testo (ristampa anastatica di Giunt), a c di Domenico De Robertis, Firenze, Le Lettere.

DE ROBERTIS 2001
Domenico De Robertis, *Dal primo all'ultimo Dante*, indici a c. di Roberto Leporatti, Firenze, Casa Editrice Le lettere (collana: «Quaderni degli Studi Danteschi / 13».

DE ROBERTIS[1] 2002
Dante Alighieri, *Rime*, a cura di Domenico De Robertis, Edizione Nazionale delle Opere di Dante/II, 3voll., 5tt., Firenze, Le Lettere.

DE ROBERTIS[1] 2005
Dante Alighieri, *Rime*, a cura di Domenico De Robertis, Firenze, Sismel-Edizioni del Galluzzo.

DE ROBERTIS[2]-REGNICOLI 2014
Teresa De Robertis, Laura Regnicoli, *Lo stato dei lavori sul 'Codice diplomatico dantesco'*, in MILANI-MONTEFUSCO 2014, 13 pp.

DESSÌ 2005
Rosa Maria Dessì, *I nomi dei guelfi e dei ghibellini da Carlo I d'Angiò a Petrarca,* in *Guelfi e Ghibellini nell'Italia del Rinascimento*, a cura di Marco Gentile, Roma, Viella, pp. 3-78.

DIACCIATI 2008
Silvia Diacciati, *Consiglieri e consigli del Comune di Firenze nel Duecento. A proposito di alcune liste inedite*, in «Annali di Storia di Firenze», III, pp. 217-43.

DIACCIATI 2011
Silvia Diacciati, *Popolani e magnati. Società e politica nella Firenze del Duecento*, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, Spoleto.

DOGLIO 1995
Federico Doglio, *Il teatro in Italia*, *I. Medio Evo e Umanesimo*, Studium Edizioni, Roma.

EDLER 1934
Florence Edler, *Glossary of Medieval Terms of Business*, Cambridge, Medieval Academy of America

EGIDI ET ALII 1902-1908
Il libro de varie romanze volgare, cod. vat. 3793, a cura di Francesco Egidi, Salvatore Satta, Giovan Battista Festa e Genuino Ciccone, Società filologica romana, Roma.

ELSHEIKH 1980
Mahmoud Salem Elsheikh, *Il caso Ciuccio*, in «Studi di Filologia Italiana», XXXVIIII, pp. 11-32.

FANTUZZI 1781-1794
Notizie degli scrittori bolognesi raccolte da Giovanni Fantuzzi, 9 voll. (rist. anastatica Bologna, Forni, 1965)

FENZI 2005
Enrico Fenzi, *Il canto XXX dell'*Inferno, in «Quaderns d'Italià», X, pp. 171-193.

FERRARI 1901
Le rime di Terino da Castelfiorentino rimatore del secolo XIII, per Amando Ferrari, Società storica della Valelsa, Castelfiorentino.

FOLENA 2002
Gianfranco Folena, *Textus testis. Lingua e cultura poetica delle origini*, Torino, Bollati Boringhieri.

FRATI 1888
Luigi Frati, *Notizie biografiche di rimatori italiani dei secoli XIII e XIV*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana, XI, pp 125-130.

FRATTA 1996
Aniello Fratta, *Le fonti provenzali dei poeti della scuola poetica siciliana. I postillati del Torraca e altri contributi*, Le Lettere, Firenze.

GAMBINO 1996
Francesca Gambino, *Le rime di Noffo Bonaguide, edizione critica*, «Studi di Filologia Italiana», LIV, pp. 5-95.

GATTO 2000
Luciano Gatto, *Gregorio X, beato*, in *«Enciclopedia dei Papi»,* consultabile on-line all'indirizzo http://www.treccani.it/enciclopedia/beato-gregorio-x_(Enciclopedia-dei-Papi)/.

GIANSANTE-MARCON 1994
Massimo Giansante, Giorgio Marcon, *Giudici e poeti toscani a Bologna. Tracce archivistiche fra tardo stilnovismo e preumanesimo*, Bologna, Tipolitografia Masi.

GIANSANTE 2008
Massimo Giansante, *L'usuraio onorato. Credito e potere a Bologna in età comunale,* Bologna, Il Mulino.

GIGLI 1988
Elisabetta Gigli, *In margine al testamento di messer Tegghiaio Aldobrandi (osservazioni e testo)*, in *Cultura e società nell'Italia medievale. Studi per Paolo Brezzi*, Roma, Istituto Storico per il Medio Evo, 2 voll., vol. 2, pp. 413-27.

GIUNTA 1995
Claudio Giunta, *Un'ipotesi sulla morfologia del canzoniere Vaticano Lat. 3793*, in «Studi di Filologia Italiana», LIII, pp. 23-54.

GIUNTA 1998
Claudio Giunta, *La poesia italiana nell'età di Dante. La linea Bonagiunta-Guinizzelli*, Bologna, Il Mulino.

GIUNTA 2002a
Claudio Giunta, *Versi a un destinatario. Saggio sulla poesia italiana del Medioevo*, Bologna, Il Mulino.

GIUNTA 2002b
Claudio Giunta, *Due saggi sulla tenzone*, Padova, Antenore.

GIUNTA 2005
Claudio Giunta, *Codici. Saggi sulla poesia del medioevo*, Bologna, Il Mulino.

GIUNTA 2011
Dante Alighieri, *Rime*, a cura di Claudio Giunta, in Id., *Opere,* ed. diretta da Marco Santagata, vol. I. *Rime*, a c. di C. Giunta, *Vita Nova*, a c. G. Gorni, *De Vulgari Eloquentia*, a c. di M. Tavoni, Milano, Mondadori (I Meridiani), pp. 5-744.

GORNI 1981
Guglielmo Gorni, *Lippo contro Lapo: sul canone del Dolce Stil Novo*, in Id., *Il nodo della lingua e il verbo d'Amore*, Firenze, Olschki, pp. 99-124.

GRECI 2007
Roberto Greci, *Bologna nel Duecento*, in *Bologna nel medioevo*, a cura di Ovidio Capitani, con Indice dei personaggi e degli autori a cura di Giuseppe Mazzanti, Bologna, Bologna University Press, (*Storia di Bologna*: II), pp. 499-579.

GRESTI 1989
Paolo Gresti, *Una micro-corona nel Canzoniere Vaticano Latino 3793 (V 373-377)*, in «Aevum», LXIII (1989), pp. 248-51.

GRESTI 1992
Paolo Gresti, *Sonetti anonimi del Vaticano Lat. 3793*, Accademia della Crusca, Firenze, 1992.

GRIMALDI 2009
Marco Grimaldi, *Politica in versi. Manfredi dai trovatori alla* Commedia, in «Annali dell'Istituto Italiano per gli Studi Storici», XXIV, pp. 79-167.

GRIMALDI 2011
Marco Grimaldi, *Svevi e Angioini nel canzoniere di Bernart Amoros*, in «Medioevo Romanzo», anno/2, pp. 315-343.

GRIMALDI 2013a
Orlandi, Guido (*s. v.*), a cura di Marco Grimaldi, in *DBI*, vol. 79, pp. 516-518.

GRIMALDI 2013b
Marco Grimaldi, *L'incredulità di Cavalcanti*, in «Filologia e Critica», XXXVIII, pp. 3-32.

GRIMALDI 2014b
Marco Grimaldi, *Sul* Bonagiunta *di Aldo Menichetti e sull'edizione dei testi in volgare*, in «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», XVII/1, pp. 183-195.

GRIMALDI 2015a
Marco Grimaldi, *Per lo studio della poesia italiana del Due e del Trecento.* Versi a un destinatario *di Claudio Giunta*, in «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», 18/1, pp. 11-22.

GRIMALDI 2015b
Dante Alighieri, *Vita nuova. Rime*, a cura di Donato Pirovano e Marco Grimaldi, NECOD/I, Roma, Salerno Editrice, pp. 291-800.

GUALDO 2001
Riccardo Gualdo, *La poesia siciliana e toscana delle origini. Appunti da un'edizione in corso*, in «Per Leggere», I, pp. 135-157.

GUALTIERI-ZORZI 2009
Pietro Gualtieri, Andrea Zorzi, *Pratiche politiche, scritture documentarie e costruzione identitaria della comunità cittadina. L'esempio di Firenze in età comunale (sec. XII-XIV)*, in «Scrineum. Rivista» 6 (rivista on-line), in http://scrineum.unipv.it/rivista/6-2009/gualtieri-zorzi-firenze.pdf.

IANNELLA 1997
Giordano da Pisa, Prediche inedite: dal ms. laurenziano Acquisti e doni 290. A cura di Cecilia Iannella, Pisa, ETS.

INGLESE 2005
Latini, Brunetto (s.v.), a cura di Giorgio Inglese, in *DBI*, vol. 64.

HOLMES 2000
Olivia Holmes, *Assembling the lyric Self: Authorship from Trobaudour Song to Italian Poetry Book*, Minneapolis, University of Minnesota Press.

HUOT 1987
Sylvia Huot, *From Song to Book: The Poetics of Writing in Old French Lyric and Lyrical Narrative, Ithaca-London, Cornell University Press.*

JAUSS 1989
Hans Robert Jauss, *Alterità e modernità della letteratura medievale*, Torino, Bollati Boringhieri.

KAMP 1993
Enrico di Castglia, (*s. v.*), a cura di Norbert Kamp, in *DBI*, vol. 42, pp. 727-736.

LACHIN 1994
Giosuè Lachin, *Partizioni e struttura di alcuni libri medievali di poesia provenzale*, in *Strategie del testo: Preliminari Partizioni Pauese: atti del XVI e del XVII Convegno Interuniversitario* (Bressanone 1988 e 1989), a c. di Gianfelice Peron, Padova, Esdra, pp. 267-297.

LAGOMARSINI 2013
Claudio Lagomarsini, *Paganino da Serzana, un rimatore 'siciliano' nella Lunigiana del XIII sec.*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CXC/4, fasc. 632, pp. 538-551.

LAMI 1758
Giovanni Lami, *Sanctae Ecclesiae florentina monumenta* (…), Florencie, ex typographie Deiparae ab Angelo Salutatae, IV voll.

LANSING 1991
Carol Lansing, *The Florentine magnates. Lineage and faction in a medieval commune*, Princeton Univeristy Press, Princeton, New Jersey.

LARSON 1995
Pär Larson, *Glossario diplomatico toscano avanti il 1200*, Accademia della Crusca, Firenze.

LARSON 2001
Pär Larson, *Appunti sulla lingua del canzoniere vaticano*, in LEONARDI 2001, vol IV, pp. 57-103.

LARSON 2007
Primordi della ballata politica italiana, in *Comunicazione e propaganda nei secoli XII e XIII*, Atti del Convegno internazionale (Messina, 24-26 maggio 2007), a cura di R. Castano, F. Latella e T. Sorrenti, Viella, Roma, pp. 413-29.

LA SORSA 1902
Saverio La Sorsa, *La compagnia di Or San Michele ovvero Una pagina della beneficenza in Toscana nel secolo 14*, Trani, Tipografia Del Vecchi.

LAZZERI 1940
Francesco De Sanctis, *Storia della Letteratura Italiana: Prima edizione illustrata con duemila incisioni e cinquecento tavole fuori testo; accresciuta di notizie integrative e complementari sino a tutto il secolo XIX*, a cura di Gerolamo Lazzeri, vol. I, Milano, Hoepli.

LE GOFF 1978
Jacques Le Goff, s.v. *Documento, monumento*, in *Enciclopedia Einaudi*, diretta da Ruggiero Romano, 15 voll., vol. 5, pp. 38-47.

LE GOFF 1987
Jacques Le Goff, *La borsa o la vita. Dall'usuraio al banchiere*, Bari, Laterza.

LE GOFF 2012
Jacques Le Goff, *Lo sterco del diavolo. Il denaro nel medioevo*, Bari, Laterza.

LE LAY 2010
Cécile Le Lay, *La consolation par la citation. La lettre de Guittone d'Arezzo à un ami ruiné (Lettre III)*, in «Arzanà. Cahiers de littérature médiévale italienne» 13. *Écritures et pratiques de l'amitié dans l'Italie médiévale*, pp. 109-136 (citata dalla versione on-line: http://arzana.revues.org/543).

LE LAY 2013
Cécile Le Lay, *«Di questo tempestoso mare stella». La* Stella maris *dans la poésie italienne, religeuse et profane, des XIIIe et XIVe siècles*, in «Arzanà. Cahiers de littérature médiévale italienne » 16-17. *Exil(s) et exilés*, ppp. 115-139.

LEONARDI 1988
Guittone cortese?, in «Medioevo romanzo», XIII, pp. 421-55.

LEONARDI 1994
Guittone d'Arezzo, *Canzoniere. I sonetti d'amore del codice Laurenziano*, a c. di Lino Leonardi, Torino, Einaudi.

LEONARDI 1996
Lino Leonardi, *Jacopone poeta francescano: mistica e povertà contro Monte Andrea (e con Dante)*, in *Francescanesimo in volagre: secoli XIII-XIV*. Atti del XXIV Convegno internazionale: Assisi 17-19 ottobre 1996 (Spoleto: Centro Italiani di Studi sull'alto Medioevo), pp. 97-141.

LEONARDI 2001a
I canzonieri della Lirica italiana delle origini, I. *Il canzoniere Vaticano. Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 3793. Riproduzione fotografica*; II. *Il canzoniere Laurenziano. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Redi 9. Riproduzione fotografica*; III. *Il canzoniere Palatino. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze*, *Banco Rari 217*, *ex palatino 418*. *Riproduzione fotografica*; IV. *Studi critici*, a c. di Lino Leonardi, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, Tavernuzze (Firenze), 2001.

LEONARDI 2001b
Lino Leonardi, *Il canzoniere Laurenziano. Struttura, contenuto e fonti di una raccolta d'autore*, in LEONARDI 2001a, vol. IV; pp. 155-214.

LEONARDI 2005
Lino Leonardi, *Guittone e dintorni. Arezzo, lo Studium, e la prima rivoluzione della poesia italiana*, in *750 anni degli statuti universitari aretini,* Atti del Convegno Internazionali su origini, maestri, disciplini, e ruolo culturale dello Studium di Arezzo (Arezzo, 16-18 febbraio 2005), a cura di Francesco Stella, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, pp. 205-224.

LEONARDI 2010
Il canzoniere Riccardiano di Guittone. Biblioteca Riccardiana, Ricc. 2533, a c. di Lino Leonardi, Tavernuzze (Firenze), SISMEL-Edizioni del Galluzzo.

LEONARDI 2011
Lino Leonardi, *Filologia dei canzonieri e filologia testuale. Questione di metodo e prassi ecdotica per la tradizione della lirica nel medioevo romanzo*, in *La tradizione della lirica nel Medioevo romanzo. Problemi di filologia formale*, Atti del Convegno internazionale (Firenze-Siena, 12-14 novembre 2009), Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, pp. 3-22.

LEONARDI 2014
Lino Leonardi, *Filologia della ricezione: i copisti come attori della tradizione*, in «Medioevo Romanzo» XXXVIII/1, pp. 5-27.

LEONARDI 2015
Lino Leonardi, *L'evoluzione del lessico medievale: il filtro italiano*, in *«Ragionar d'amore». Il lessico delle emozioni nella lirica Medievale*, a cura di Alessio Decaria e Lino Leonardi, Firenze, Edizioni del Galluzzo, pp. 121-144.

LEVI 1906
Ezio Levi, *Guido Orlandi: appunti sulla sua biografia e sul suo Canzoniere*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», XLVIII, pp. 1-35.

LUCCHINI 1990

Guido Lucchini, *Le origini della Scuola Storica. Storia letteraria e filologia in Italia (1866-1883)*, Bologna, Il Mulino.

MAFFIA SCARIATI 2002
La corona di casistica amorosa e le canzoni del cosiddetto "Amico di Dante", a c. di Irene Maffia Scariati, Antenore, Roma-Padova.

MAFFIA SCARIATI 2010
Irene Maffia Scariati, *Dal «Tresor» al «Tesoretto». Saggi su Brunetto Latini e i suoi fiancheggiatori*, Roma, Aracne.

MAIRE VIGUEUR 2004
Jean-Claude Maire Vigueur, *Cavalieri e cittadini. Guerra, conflitti e società nell'Italia comunale*, Bologna, Il Mulino.

MARCHESANI 2010
Andrea Marchesani, rec. a CAPOVILLA 2009, in «La Rassegna della Letteratura Italiana», 1, pp. 112-113.

MARCENARO 2010
Simone Marcenaro, *Polemiche letterarie nella lirica italiana del Duecento*, in «Revista de filología románica» 27, pp. 77-99.

MARGUERON 1966
Claude Margueron, *Recherches sur Guittone d'Arezzo. Sa vie, son époque, sa culture*, Paris, Presses Universitaires de France.

MARGUERON 1990
Guittone d'Arezzo, *Lettere*, edizione critica a cura di Claude Margueron, Bologna, Commissione per i testi di lingua (Collezione di opere inedite o rare vol. 145).

MARRANI 2009
Giuseppe Marrani, *Identità del frammento marciano dello Stilnovo (It. IX 529)*, in CARRAI-MARRANI 2009, pp. 153-198.

MARRANI 2011
Giuseppe Marrani, *Macrosequenze d'autore (o presunte tali) alla vrifica della tradizione: Dante, Cavalcanti, Cino da Pistoia*, in *La tradizione della lirica nel Medioevo romanzo. Probelmi di filologia formale*, Atti del convegno internazionale (Firenze-Siena 12-14 novembre 2009), a cura di Lino Leonardi, Firenze, Edizioni del Galluzzo, pp. 241-266.

MARROCCO 2013
Onesti, Onesto degli (*s.v.*), a cura di Marco Marrocco, in *DBI*, vol. 79, pp. 329-330.

MARTELLI 2004
Mario Martelli, *Proposta per le "Rime" di Dante,* in «Studi Danteschi», LXIX, pp. 247-288.

MASCHERPA 2013

Giuseppe Mascherpa, *Reliquie lombarde duecentesche della Scuola Siciliana. Prime indagini su un recente ritrovamento*, in «Critica del Testo», XVI/2, pp. 9-37.

MASSÈRA 1904
Aldo Francesco Mssera, *Un contrasto amoroso di messer Ubertino di Giovanni del Bianco d'Arezzo*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», XLIV, pp. 382-391.

MASSÈRA 1940
Sonetti burleschi e realistici dei primi due secoli, a cura di Aldo Francesco Massèra, riveduta e aggiornata da Luigi Russo, Bari, Laterza (1ª ed. 1920).

MAZZONI 2000
Vieri Mazzoni, *Note sulla confisca dei beni dei ghibellini a Firenze nel 1267 e sul ruolo della Parte Guelfa*, in «Archivio Storico Italiano», 158, pp. 3-28.

MENICHETTI 1999
Aldo Menichetti, *Le tenzoni fittizie di Chiaro Davanzati*, in PEDRONI-STÄUBLE 1999, pp. 33-46.

MENICHETTI 1993
Aldo Menichetti, *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Antenore, Padova.

MILANI 2003
Giuliano Milani, *L'esclusione dal Comune. Conflitti e bandi politici a Bologna e in altre città italiane tra XII e XIV secolo*, Roma, Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, nella sede dell'istituto.

MILANI 2013a
Giuliano Milani, *Sulle relazioni politiche tra Carlo I d'Angiò e i comuni italiani. Una nota*, in *Circulation des idées et des pratiques politiques: France et Italie (XIIIe-XVIe siècle)*, études réunies par Anne Lemonde et Ilaria Taddei, Roma, Ecole française de Rome, pp. 115-127.

MILANI 2013b
Giuliano Milani, *La guerra e la giustizia: Brunetto Latini e l'esclusione politica*, in «Arzanà. Chaiers de littératre médiévale italienne», 16-17: *Écritures de l'exil dans l'Italie médiévale*, pp. 37-51.

MILANI-MONTEFUSCO 2014
Dante attraverso i documenti. I. Famiglia e patrimonio (secolo XII-1300 circa), a cura di Giuliano Milani e Antonio Montefusco, in «Reti Medievali», 15/2, pp. 158-343, consultabile e scaricabile on-line all'indirizzo http://www.rmojs.unina.it/index.php/rm/issue/view/28.

MINETTI 1974
Francesco Filippo Minetti, *Sondaggi guittoniani. Rifacimenti della vulgata laterziana con l'aggiunta della missiva di Finfo*, Giappichelli, Torino 1974.

MINETTI 1975

Francesco Filippo Minetti, *La "canzon-rosta" di Finfo (V 192, in persona di Monte)*, in «Studi di Filologia Italiana», XXXIII, pp. 6-14.

MINETTI 1979
Monte Andrea da Fiorenza, *Rime*, a cura di Francesco Filippo Minetti, Accademia della Crusca, Firenze.

MINETTI 1982
Francesco Filippo Minetti, *Una frottola, di non poi così "alto misterio", d'un contemporaneo e concittadino del primo Guido*, in *Scritti offerti a Gino Raya dalla facoltà di magistero dell'Università di Messina*, a cura di Antonio Mazzarino, Roma, Herder, pp. 363-380.

MINETTI 1995
Francesco Filippo Minetti, *Chiaro («Invito / Amor che… / …di sé …m'incarni», V 231, 82-84) tragicamente esaudito in Guittone («Amor m'à… incarnato... / … di sé», L 125 e V 457, 12)?,* in ATTI AREZZO 1995, pp. 221-250.

MOLETA 1976
Vincent Moleta, *The Early Poetry of Guittone d'Arezzo*, London, Modern Humanities Research Association.

MONACI-ARESE 1955
Crestomazia italiana dei primi secoli, *con prospetto gramamticale e glossario per* Ernesto Monaci. Nuova edizione riveduta e aumentata per cura di Felice Arese. Presentazione di Aldo Schiaffini, Dante Alighieri, Roma-Napoli-Città di Castello, Società Editrice Dante Alighieri [1ª ed. Lapi, Città di Castello 1889].

MONTEFUSCO-ZANNI 2014
Antonio Montefusco, Raffaella Zanni, *Pallamides di Bellindote*, in *DBI*, vol. 80.

MORENO 1998
Paola Moreno, *Antiche poesie italiane nel ms. Stockholm Kungliga Biblioteket, Vu 14*, «Medioevo romanzo», XXII, fasc. III, 1998, pp. 373-87.

MORI 2011
Silvano Mori, *Per un repertorio dei giudici e notai di Castelfiorentino nei secoli XIII-XIV*, in «Memorie Valdarnesi», anno 177, serie IX, fasc. I, t. I, pp. 145-254. Cito dall'edizione digitale, on-line all'indirizzo:
http://www.storicavaldelsa.it/pubblicazioni/un-repertorio-dei-giudici-e-notai-di-castelfiorentino-nei-secoli-xiii-xiv.

MUCCIARELLI 2008
Roberta Mucciarelli, *Il traghettamento dei* mercatores*: dal fronte imperiale alla* Pars Ecclesiae, in *Fedeltà ghibellina affari guelfi*, a cura di Gabriella Piccinni, Pisa, Pacini, pp. 63-104.

NEDERMAN 2003
Cary J.Nederman, *Commerical Society and Republican Government in the Latin Middle Ages: The Economic Dimensions of Brunetto Latini's Republicanism*, in «Political Theory» XXXI/5, pp. 644-63.

NOVATI 1885
Francesco Novati, *Notizie biografiche di rimatori italiani dei sec. XIII e XIV* in «Giornale Storico della Letteratura Italiana, V, pp. 403-07.

ORLANDO 1974
Onesto da Bologna, *Rime*, a cura di Sandro Rolando, Sansoni, Firenze.

ORLANDO 1997
Sandro Orlando, *Dall'ossequio nei confronti di Guittone all'"intenerimento stilnovista": i casi di Onesto da Bologna e Guido Orlandi*, in ATTI AREZZO 1995, pp. 295-306.

PAGANO 1981
Cione di Baglione (*s.v.*), a c. di Mario Pagano, in *DBI*, 25, pp. 676-677.

PALMA 2001
Marco Palma, *Osservazioni sull'aspetto materiale del canzoniere Vaticano*, in LEONARDI 2001a, vol. IV, pp. 43-55.

PALMIERI 1913
Ruggero Palmieri, *La poesia politica di Chiaro Davanzati*, Ravenna, Lavagna.

PALMIERI 1915
Ruggero Palmieri, *Pallamidesse di Bellindote, poeta fiorentino del secolo XIII*, in «Giornale Dantesco», XXIII, pp. 132-40.

PANIZZA 2013
Nicola Panizza, *I poeti della Meloria. Edizione critica con commento delle rime carcerarie del Laurenziano Redi 9*, in «Filologia Italiana» 10, pp. 9-55.

PANVINI 1953
Bruno Panvini, *Studio sui manoscritti dell'antica lirica italiana*, «Studi di Filologia Italiana», XI, pp. 5-135.

PANZERA 1995
Maria Cristina Panzera, *Recensione a* STOREY 1993, in «Studi Mediolatini e Volgari», XLI, pp. 243-252.

PARODI 1889
Ernesto Giacomo Parodi, *Le storie di Cesare nella letteratura italiana dei primi secoli*, in «Studi di Filologia Romanza», vol. IV, pp. 237-503.

PASERO 1990
Nicolò Pasero, *Metamorfosi di Dan Denier e altri saggi di sociologia del testo medievale*, Parma, Pratiche.

PASQUALI 1934
Giorgio Pasquali, *Storia della tradizione e critica del testo*, Firenze, Le Monnier.

PASQUINI 1995

Emilio Pasquini, *Intersezioni fra prosa e poesia nelle* Lettere *di Guittone* in ATTI AREZZO 1995, pp. 177-204.

PATON 1926
Les prophecies de Merlin, a. cura di Lucy Allen Paton, New York and London, Heath, 2 voll.

PEDRONI-STÄUBLE 1999
Il genere 'tenzone' nelle letterature romanze delle Origini, a c. di Matteo Pedroni, Antonio Stäuble, Ravenna, Longo Editore.

PELLEGRINI 1914
Flaminio Pellegrini, *Recensione a* PALMIERI 1913, in «Rassegna bibliografica della letteratura italiana» XXIII [1915], pp. -1-7.

PETRUCCI 1983
Armando Petrucci, *Il libro manoscritto*, in *LIE*, vol. 2. *Produzione e consumo*, pp. 499-524.

PETRUCCI 1985
Armando Petrucci, *Scrivere il testo*, in *La critica del testo. Problemi di metodo ed esperienze di lavoro*, Atti del convegno (Lecce, 22-26 ottobre 1984), Roma, Salerno Editrice, pp. 209-227.

PETRUCCI 2001
Armando Petrucci, *Le mani e le scritture del canzoniere Vaticano*, in LEONARDI 2001a, vol. IV, pp. 27-41.

PIATTOLI 1970
Donati, Manetto (*s.v.*), a cura di Donato Piattoli, in *DBI*, vol. 70.

PIAZZA 2005
Andrea Piazza, *Anticristo/Messia*, in *EF*, vol. 1.

PICIOCCO 2013
Michele Piciocco, *Due canzoni di Monte Andrea*, in «Studi di Filologia Italiana», LXXI (ma 2014), pp. 79-122.

PICONE 1971
Michelangelo Picone, *Generalità ecdotiche sui toscani prestilnovisti*, in *Actes du XIII^e^ Congrès International de Linquistique et Philologie romanes,* Québec, 1971, 727-34.

PINI 2001
Antonio Ivan Pini, *Nazioni mercantili, "societates" regionali e "nationes" studentesche a Bologna nel Duecento*, in *Comunità forestiere e "nationes" nell'Europa dei secoli XIII-XVI*, a c. di Giovanna Petti Balbi, Napoli, pp. 23-40. Distribuito in formato originale da Itinerari Medievali (http://www.itinerarimedievali.unipr.it/v2/pdf/P_pini_nationes_studentesche.pdf).

PINI-GRECI 1976
Antonio Ivan Pini, Roberto Greci, *Una fonte per la demografia storica medievale: le "venticinquine" bolognesi (1247-1404)*, in «Rassegna degli Archivi di Stato», XXXVI, pp. 337-417.

PINTO 1988
Giuliano Pinto, *Forestieri e stranieri nell'Italia comunale*, in *Forestieri e stranieri nelle città basso-medievali*, Atti del Seminario Internazionale di Studio Bagno a Ripoli (Firenze, 4-8 giugno 1984), Firenze, Salimbeni, pp. 93-105.

PISCHEDDA 1963
Giovanni Pischedda, *Tecnica della lirica civile duecentesca*, in «Studi Mediolatini e Volgari», XI, pp.

PIROVANO 2012
Poeti del Dolce stil novo, a cura di Fernando Pirovano, Roma, Salerno Editrice.

POLLIDORI 1995
Valentina Pollidori, *Le rime di Guido Orlandi (edizione critica)*, «Studi di Filologia Italiana», LIII, pp. 55-202.

PULSONI 2001
Repertorio delle attribuzioni discordanti nella lirica trovadorica, a cura di Carlo Pulsoni, Modena, Mucchi.

PULSONI 2004
Carlo Pulsoni, *Appunti per una descrizione storico-geografica della tradizione manoscritta trobadorica*, in «Critica del Testo», VII/1, pp. 357-389.

RAGNI 1965
Bellondi, Iacopo, detto Puccio (*s.v.*), a cura di Eugenio Ragni, in *DBI*, vol. 7.

RAGNI 1967
Beroardi, Guglielmo (*s.v.*), a cura di Eugenio Ragni, in *DBI*, vol. 9.

RAVEGGI 1978
Sergio Raveggi, *Il regime ghibellino*, in RAVEGGI ET ALII 1978, pp. 3-72.

RAVEGGI ET ALII 1978
Sergio Raveggi, Massimo Tarassi, Daniela Medici, Patrizia Parenti, *Ghibellini, guelfi e popolo grasso. I detentori del potere politico a Firenze nella seconda metà del Dugento*, Firenze, La Nuova Italia.

ROBIN 2005
Anne Robin, *Espoirs gibelins au lendemain de Bénévent. Les tensons politiques florentines (1267-1275 environs)*, in «Arzanà. Cahiers de littérature médiévale italienne», 11: *La poésie politique dans l'Italie médiévale*, ed. a cura di M. Marietti, C. Perrus, A. Fontes Baratto, pp. 47-85.

ROLHFS 1966-1969

Gherard Rolhfs, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, ed. riveduta e aggiornata dall'autore, Einatudi, Torino, 3 voll. (1ª ed. 1949).

ROSSI 1999
Luciano Rossi, *I sonetti di Jacopo da Leona*, in PEDRONI STÄUBLE 1999, pp. 111-132.

ROSSI 2002
Luciano Rossi, *La posizione storica del giudice-poeta*, in *Intorno a Guido Guinizzelli. Atti della giornata di studi* (Università di Zurigo, 16 giugno 2000), a c. di Luciano Rossi e Sara Alloatti Boller, Alessandria, Edizioni dall'Orso, pp. 9-20.

ROSSI 2004
Luciano Rossi, *Ripartiamo da Guinizzelli*, in ATTI MONSELICE, pp. 25-58.

ROSTAGNO 1895
Enrico Rostagno, *Frammenti di un codice di rime volgari affine al Vat. 3793*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana, XXVI, pp. 141-150.

RUGGIERO 2016
Federico Ruggiero, *Per la paternità di 'Naturalmente chere ogni amatore': questioni antiche e nuovi rilievi* in «Carte Romanze», IV/1, pp. 181-208.

RUSCONI 1981
Roberto Rusconi, *Predicazione e vita religiosa nella società italiana da Carlo Magno alla Controriforma*, Torino, Loescher.

RUSCONI 1994
Roberto Rusconi, *Parole in chiesa, parole in piazza*, in **Lo spazio letterario del Medioevo*, I. *Il medioevo latino*, vol. 2 *La circolazione del testo*, a c. di G. Cavallo, C. Leonardi, E. Menestò, Roma, Salerno, 1994, pp. 571-603.

SALINARI 1974³
Carlo Salinari, *La poesia lirica del Duecento*, Torino, Utet (1ª ed. 1951).

SALVI-RENZI 2009
Grammatica dell'italiano antico, a cura di Giampaolo Salvi e Lorenzo Renzi, Bologna, Il Mulino, 2 voll.

SANFILIPPO 1980
Mario Sanfilippo, *Guelfi e ghibellini a Firenze: la pace del cardinal Latino (1280)*, in «Nuova Rivista Storica», LXIV, pp. 1-25.

SANGIOVANNI 2011
Fabio Sangiovanni, *Per Tommaso da Faenza spalleggiatore di Cino*, in «Medioevo Letteario d'Italia», VIII, pp .57-68.

SANTAGATA 2012
Marco Santagata, *Dante. Il romanzo della sua vita*, Milano, Mondadori.

SANTANGELO 1928

Salvatore Santangelo, *Le tenzoni poetiche nella letteratura italiana delle origini*, Olschki, Genève.

SANTINI[1] 2005
Giovanna Santini, *Rime care e lessico economico in Monte Andrea*, in *Lessico, parole-chiave, strutture letterarie del Medioevo romanzo.* Atti del Convegno internazionale di Studi (Università degli Studi della Calabria, 24-25 novembre 2000), Roma, Il Bagatto, pp. 375-397.

SAVINO 1993
Giancarlo Savino, *Un corrispondente pistoiese di Cino*, in *La tradizione del testo Studi di Letteratura Italiana offerti a Domenico De Robertis*, a cura di F. Gavazzeni e G. Gorni, Milano-Napoli, Ricciardi 1993, pp. 15-33.

SEGRE-MARTI 1959
La prosa del Duecento, a cura di Cesare Segre e Mario Marti, Milano-Napoli, Ricciardi.

SEGRE 1984
Cesare Segre, *Teatro e romanzo*, Torino, Einaudi.

SEGRE 2014
Cesare Segre, *Opera critica*, a cura di Alberto Conte e Andrea Mirabile, Milano, Mondadori, Meridiani.

SIGNORINI 2012
Maddalena Signorini, *Minima postilla sul canzoniere marciano it. IX. 529,* in «Critica del Testo», XV/1, pp. 239-243.

SOLVI 2004
Daniele Solvi, *L'imperatore degli ultimi tempi nell'immaginario profetico tra Federico II ed Enrico IV*, in *Attese escatologiche dei secoli XI-XIV dall'età dello Spirito al 'Pastor Angelicus'.* Atti del Convegno (L'Aquila, 11-12 settembre 2003), a cura di Edith Pástzor, L'Aquila, Libreria Colacchi, pp. 93-125.

SPITZER 1946
Leo Spitzer, *Note on the Poetic and Empirical 'I'*, in «Traditio», IV, pp. 414-22.

STEFANINI 1995
Ruggero Stefanini, *Guittone poeta politico*, in ATTI AREZZO 1995, pp. 165-176.

STEINBERG 2006
Justin Steimberg, *La compiuta donzella e la voce femminile nel manoscritto Vat. Lat. 3793*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CLXXXIII, pp. 1-31.

STEINBERG 2007
Justin Steimberg, *Accounting for Dante. Urban Readers and Writers in Late Medieval Italy*, Notre Dame (Indiana), University of Notre Dame Press.

STOPPELLI 1987

Davanzati, Chiaro, (*s.v.*) a cura di Pasquale Stoppelli, in *DBI*, vol.33, pp. 103-105.

STOPPELLI 2012
Pasquale Stoppelli, *Dante e la paternità del 'Fiore'*, Roma, Salerno Editrice.

STOREY 1983a
Herry Wayne Storey, *The Poetry and Literary Culture of Monte Andrea da Firenze*, Ph. D. dissertation in the Graduate School of Art and Science, Columbia University.

STOREY 1983b
Herry Wayne Storey, recensione a MINETTI 1979, in «Italica» 60, pp. 162-64.

STOREY 1993
Herry Wayne Storey, *Transcription and Visual Poetics in the Early Italian Lyric*, New York & London, Garland Publishing.

STOREY 2004
Herry Wayne Storey, *Di libello in libro: problemi materiali nella poetica di Monte Andrea e di Dante*, in ATTI MONSELICE 2004, pp. 271-90.

STROPPA 2011
Francesco Petrarca, *Canzoniere*, a cura di Sabrina Stroppa, Torino, Einaudi.

STUSSI 2011[4]
Alfredo Stussi, *Introduzione agli studi di filologia italiana*, Bologna, Il Mulino.

SUITNER 1983a
Franco Suitner, *La poesia satirica e giocosa nell'età dei Comuni*, Padova, Antenore.

SUITNER 1983b
Franco Suitner, *Sul sonetto dialogato nella poesia italiana delle origini*, in *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*. tomo 1. *Dal Medioevo a Petrarca*, Firenze, Olschki, 5 tt., pp. 93-109.

TABACCO 1976
Giovanni Tabacco, *Nobili e cavalieri a Bologna e a Firenze fra il XII e il XIII secolo*, in «Studi Medievali», s. III, XVII/1, pp. 41-79.

TAMBA 1998
Giorgio Tamba, *Una corporazione al potere. Il notariato a Bologna in età comunale*, Bologna, Clueb.

TARASSI 1978
Massimo Tarassi, *Il regime guelfo*, in RAVEGGI ET ALII 1978, pp. 75-164.

TARTARO 1965
Achille Tartaro, *Guittone e i rimatori siculo-toscani*, in *Storia della letteratura italiana*, a cura di Emilio Cecchi e Natalino Sapegno, vol. I. *Le Origini e il Duecento*, Milano, Garzanti, pp. 375-452.

TARTARO 1974

Achille Tartaro, *Il manifesto di Guittone e altri studi fra Due e Quattrocento*, Roma, Bulzoni.

TAVONI 2011
Dante Alighieri, *De Vulgari Eloquentia*, a cura di Mirko Tavoni, in Id.*Opere,* ed. diretta da Marco Santagata, vol. I. *Rime*, a c. di C. Giunta, *Vita Nova*, a c. G. Gorni, *De Vulgari Eloquentia*, a c. di M. Tavoni, Milano, Mondadori (I Meridiani), pp. 1125-1548.

TONELLI 2015
Natascia Tonelli, *Fisiologia della passione. Poesia d'amore e medicina da Cavalcanti a Boccacio*, Firenze, Edizioni del Galluzzo.

TORRACA 1902
Francesco Torraca, *Studi su la lirica italiana del Duecento*, Bologna, Zanichelli.

TORRACA 1905
Francesco Torraca, *Per la storia letteraria del sec. XIII*, in «Rassegna critica della letteratura italiana», X, 1905, pp. 107-133.

TORRACA 1912
Francesco Torraca, *Studi danteschi*, Napoli, Perrella.

TORRACA 1923
Francesco Torraca, *Studi di Storia letteraria*, Firenze, Sansoni.

TRAINA 2015
Maria Rita Traina, '*Due donne in cima della mente mia*': *precedenti e sviluppi di una struttura*, in *Alma Dante, Seminario Dantesco* (Bologna, 28-29 maggio 2013), a cura di Giuseppe Ledda e Filippo Zanini, Bologna, Aspasia Edizioni, 2015, pp. 33-51.

TRAINA *i.c.s.*[a]
Maria Rita Traina, *In termini di guadagno: misure lessicali nella 'lezione' della Vecchia*, in *Sulle tracce del 'Fiore'*, a cura di Natascia Tonelli, Firenze, Le Lettere *in c. d. s.*

TRAINA *i.c.s.*[b]
Maria Rita Traina, *Per sentieri periferici. Cino da Pistoia comico*, in *Cino nella storia delle poesia italiana.* Atti del Convegno (Barcellona, 2-3 ottobre 2014), a c. di Rossend Arqués Coromines e Silvia Tranfaglia, *in c. d. s.*

TROCCHI 2013, *Canzone e sonetti di Polo Zoppo da Bologna*, a cura di Paolo Trocchi, edizione unicamente disponibile on-line all'indirizzo: https://www.academia.edu/8847287/Canzone_e_sonetti_di_Polo_Zoppo._Revisione_2014_con_parafrasi_dei_testi).

VALERIANI-LAMPREDI 1816
Lodovico Valeriani e Umberto Lampredi, *Poeti del primo secolo della lingua italiana, in due volumi raccolti*, Firenze, 2 voll.

VASINA 1972
Caccianemici, Alberto (s.v.), a cura di Augusto Vasina, in *DBI*, vol. 15.

VITALE 1956
Rimatori comico-realistici del Due e Trecento, a cura di Maurizio Vitale, Torino, UTET, 2 voll.

VOLPI 1962
Giuliana Volpi, *Appunti sul lessico di Monte Andrea*, in «Archivio glottologico italiano», XLVII, pp. 143-62.

VUOLO 1962
Emilio Vuolo, *Il mare amoroso*, Università di Roma, Istituto di Filologia Moderna, Roma.

WERDER 1918
Ernestine Werder, *Studien zur Geschichte der lyrischen Dichtung in alten Florenz*, Zürich, Leeman, 1918.

WELLEK-WARREN 1979
René Wellek, Austin Warren, *Teoria della letteratura*, Bologna, Il Mulino, 1979.

WIERUSZOWSKI 1971
Helene Wieruszowski, *Politics and Cultures in Medieval Spain and Italy*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura.

WOLF 2001
Armin Wolf, *El proyecto imperial de Alfonso X*, in *Alfonso X y su época. El siglo del rey sabio*, a c. di Miguel Rodríguez LLopiz e José Ángel García de Cortázar, Barcelona, Carroggio, pp. 153-173.

ZACCAGNINI 1907
Guido Zaccagnini, *Rimatori pistoiesi dei secoli XIII e XIV*, Pistoia, Tipografia Sinibuldiana (ristampa anastatica: Forni, Sala Bolognese, 1979).

ZACCAGNINI 1912
Guido Zaccagnini, *Per la storia letteraria del Duecento* in «Il libro e la stampa. Bullettino Ufficiale della "Società Bibliografica italiana"», anno VI (n. s.), fasc. IV-VI, Luglio-Dicembre, pp. 113-160.

ZACCAGNINI 1918
Guido Zaccagnini, *Cino da Pistoia. Studio biografico*, Pistoia, Paganini, 1918.

ZACCAGNINI 1935
Guido Zaccagnini, *Due rimatori faentini del sec. XIII*, in «Archivum Romanicum», XIX, pp. 79-106.

ZACCAGNINI 1940
Guido Zaccagnini, *Rime di Tommaso da Faenza, di Onesto da Bologna, di Cino da Pistoia e di altri costruiti sopra un nuovo canzoniere del secolo XIV*, in «l'Archiginnasio» XXXV(1940), pp. 226-243.

ZACCARELLO 2008
Michelangelo Zaccarello, *Reperta: indagini, recuperi, ritrovamenti di letteratura italiana antica*, Verona, Fiorini.

ZACCARELLO 2009
Michelangelo Zaccarello, *Metodo stemmatico ed ecdotica volgare italiana. Brevi considerazioni su alcuni recenti contributi metodologici*, in «Textual Cultures», IV/1, pp. 55-71.

ZACCARELLO 2011
Michelangelo Zaccarello, *Filologia materiale e culture testuali per la letteratura italiana antica*, in *Testo e metodo. Prospettive teoriche sulla letteratura*, a cura di Daniele Monticelli e Licia Taverna, Tallin, TLU Press, pp. 35-48.

ZACCARELLO 2012
Dante Alighieri, *Le Quindici canzoni lette da diversi. II 8-15 (con appendice di 16 e 18)*, Lecce, Pensa Multipedia, («I quaderni di 'Per Leggere' 9»), pp. 121-51.

ZAMPONI 2001
Stefano Zamponi, *Il canzoniere Laurenziano: il codice, le mani, i tempi di confezione*, in LEONARDI 2001a, vol. IV, pp. 215-244.

ZANNI 2013
Raffaella Zanni, *Dalla lontananza all'esilio nella lirica italiana del XIII secolo*, in «Arzanà. Chaiers de littératre médiévale italienne». 16-17: *Écritures de l'exil dans l'Italie médiévale*, pp. 325-363.

ZINELLI 2006
Fabio Zinelli, *L'édition des textes médiévaux italiens en Italie*, in *Pratiques philologiques en Europe*, a cura di Frédéric Duval, Paris, Ecole des chartres, pp. 77-113.

ZINELLI 2015
Fabio Zinelli, *Personificazioni di emozioni nella poesia comica di età comunale («Malinconia», «Tristezza» e le altre in Cecco Angiolieri, Bindo Bonichi, Buccio di Aldobrandino e in un anonimo serventese 'De claustro animae*, in *«Ragionar d'amore». Il lessico delle emozioni nella lirica Medievale*, a cura di Alessio Decaria e Lino Leonardi, Firenze, Edizioni del Galluzzo, pp. 201-257.

ZORZI 2008
Andrea Zorzi, *La trasformazione di un quadro politico. Ricerche su politica e giustizia a Firenze dal comune allo stato territoriale*, Firenze, Firenze University Press.

ZORZI 2009
Conflitti, paci e vendette nell'Italia comunale, a cura di Andrea Zorzi, Firenze, «Reti Medievali E-Book», XIV.

ZUFFEREY 1987
François Zufferey, *Recherches linguistiques sur les chansonniers provençaux*, Gèneve, Droz.

ZUMTHOR 1943
Paul Zumthor, *Merlin le Prophète*, Lausanne, Payot.

ZUMTHOR 2000
Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*. *Avec une préface de Michel Zink et un texte inédit de Paul Zumthor*, Paris, Éditions de Seuil [1ª edizione1972].

VIII. Edizioni di riferimento per le cronache e i testi a carattere pratico

Annales Placentini Gibellini
Annales Placentini Gibellini, in *MGH, SS,* XVIII, pp. 457-581.

Breve di Montieri
CASTELLANI 1982, pp. 41-51.

Ricordanze di Guido Filippi dell'Antella
CASTELLANI 1952 II: 804-812.

Chronica de orgine civitatis florentiae
CHELLINI 2009

Dino Compagni, *Cronica*
Dino Compagni, *Cronica*, a cura di Davide Cappi, Roma, Istituto Storico Italiano per il Medioevo, 2000.

Giovanni Villani, *Cronica*
Giovanni Villani, *Nuova Cronica*, ed. critica a cura di Giuseppe Porta, Parma, Fondazione Pietro Bembo-Guanda, 1995, 2 voll.

Jacopo da Varagine, *Chronica civitatis ianuensis*
Giovanni Monleone, *Jacopo da Varagine e la sua Cronaca di Genova dalle origini al 1297,* I. *Studio introduttivo*, II. *Cronaca*, III. *Indici*, a cura di Giovanni Monleone, Fonti per la Storia d'Italia, Roma, Istituto Storico Italiano, vol. II, pp. 3-414.

Salimbene da Adam, *Cronica*
Salimbene da Adam, *Cronica*, a c. di Giuseppe Scalia, 2 voll, Bari, 1966.

Saba Malaspina, *Rerum Sicularum Historiae*
Saba Malaspina, *Rerum Sicularum libri VI ab anno Christi MCCL usque ad annum MCCLVII*, in *R. I. S.*, VII (1726), pp. 786-874.

IX. Edizioni di riferimento per le opere letterarie

Abate di Tivoli
PSS I: 353-358 (R. Antonelli)

Aimeric de Belenoi
Aimeric de Belenoi, *Le poesie*, edizione cririca a cura di Andrea Poli, Positiviamail, Firenze, 1997.

Aimeric de Peguilhan
The poems of Aimeric de Peguilhan, edited by W. P. Shepard and F. M. Chambers, Northwestern University Press, Evanston, 1950.

Al cor tanta alegranza
PSS II: 837-46 (M. Spampinato Beretta).

A·cquei ch'è sommo dicitore altero
PSS III: 992-994.

Amico di Dante
La corona di casistica amorosa e le canzoni del cosiddetto 'Amico di Dante', a cura di Irene Maffia Scariati, Roma-Padova, Antenore, 2002.

Andrea Cappellano
Andree Capellani regii Francorum De amore libri tres, recensuit Emil Trojel, altera editio, Eidos, Müchen, 1972.

Balduccio d'Arezzo
PD I: 363.

Bernart de Ventadorn
Bernart von Ventadorn, *Seine Lieder mit Einleitung und Glossar*, herausgegeben von Carl Appel, Niemeyer, Halle, 1915.

Betto Mettefuoco
PSS III: 155-173.

Bonagiunta Orbicciani
MENICHETTI 2011

Bondie Dietaiuti
PSS III: 315-60 (S. Lubello)

Brunetto Latini
Brunetto Latini, *Poesie*, a cura di Stefano Carrai, Torino, Einaudi, 2016.

Brunetto Latini, *Tresor*
Brunetto Latini, *Tresor*, a cura di Pietro G. Beltrami, traduzione di Paolo Squillacioti, Plinio Torri, Sergio Vatteroni, Torino, Einaudi, 2007.

Carino Ghiberti
PSS III: 217-254 (S. Lubello)

Cecco Angiolieri

Cecco Angiolieri, *Le rime*, a cura di Antonio Lanza, Roma, Archivio Guido Izzi, 1990.

Cesario di Arles, *Sermoni*
SANCTI CAESARII ARELANTENSIS, *Sermones*, a cura di Germain Morin, *Corpus Cristianorum*, *Serie Latina*, vol. civ, Turnhout, Brepols, 1956.

Chiaro Davanzati
MENICHETTI 1965

Cione Baglioni
BERARDI 2014.
CLPIO.

Cione de la Barba da Pisa
PSS III: 175-186 (M. Berisso)

Considerando che divino amore
PSS III: 1092-1095 (R. Gualdo)

Dante Alighieri, *Commedia*
Dante Alighieri, *La "Commedia" secondo l'antica vulgata*, a c. di Giorgio Petrocchi, Milano, Mondadori, 1966-67, 4 voll (Edizione Nazionale delle Opere di Dante/ VII) [le singole cantiche sono citate come *Inf.*, *Purg.*, *Par.*].

Dante Alighieri, *Convivio, Epistole, Monarchia*
Dante Alighieri, *Opere*, edizione diretta da Marco Santagata, vol. 2, I. *Convivio* (a cura di Gianfranco Fioravanti e Claudio Giunta), pp. 5-803 [qui *Conv.*] II. *Monarchia* (a cura di Diego Quaglioni), pp. 807-1415 [qui *Mon.*], III. *Epistole*, a cura di Claudia Villa, pp.1417-1592 [qui *Ep.*], IV. *Egloge*, a cura di Gabriella Albanese 1635-1783.

Dante Alighieri, *De vulgari eloquentia*
Dante Alighieri, *De vulgari eloquentia*, a cura di Enrico Fenzi, Roma, Salerno Editrice, 2012 (*Dve*).

Dante Alighieri, *Rime*
DE ROBERTIS 2005.

Dante Alighieri, *Vita nova*
Dante Alighieri, *Vita nova*, a cura di Guglielmo Gorni, in Id. *Opere* ed. diretta da Marco Santagata, vol. I. *Rime*, a c. di C. Giunta, *Vita Nova*, a c. G. Gorni, *De Vulgari Eloquentia*, a c. di M. Tavoni, Milano, Mondadori (I Meridiani), pp. 745-1063.

Dante da Maiano
BETTARINI 1969.

Don Arrigo, *Allegramente e con grande baldanza*
PSS III: 1146-1156

Federico II

PSS II: 437-94 (S. Rapisarda).

Fiore e Detto d'Amore
CONTINI 1984.

Fresca cera ed amorosa
PSS II: 952-59 (M. Pagano).

Galletto Pisano
PSS III: 3-26 (M. Berisso)

Giacomino Pugliese
PSS II: 557-642 (G. Brunetti).

Giacomo da Lentini
PSS I

Giordano da Pisa, *Quaresimale fiorentino*
DELCORNO 1974.

Giovanni Quirini
Giovanni Quirini, *Rime*, edizione critica con commento a cura di Elena Maria Duso, Roma-Padva, Antenore, 2002.

Guglielmo Beroardi
PSS III: 279-303 (M. Berisso).

Guido Cavalcanti
Guido Cavalcanti, *Rime. Con le rime di Jacopo Cavalcanti*, a cura di Domenico De Roberts, Torino, Einaudi, 1986.

Guido Guinizzelli
PD II

Guido Orlandi
POLLIDORI 1995.

Guiraut Riquier
Guiraut Riquier, *Las Cansos*, kritischer Text und Kommentar von Ulrich Mölk, Winter, Heidelbeg, 1962; Monica Longobardi, *I "vers" del trovatore Guiraut Riquier*, in «Studi Mediolatini e Volgari», XXIX (1982-82), pp. 17-163.

Guittone d'Arezzo, *Rime*
CAPELLI 2007 (C)
LEONARDI 1994 per i sonetti del *Canzoniere laurenziano* (L)
Il resto del *corpus* si cita da *Le rime di Guittone d'Arezzo*, a cura di Francesco Egidi, Bari, Laterza, 1940 (E.), quando non presente in *PD* I.

Iacopo
PSS II: 785-94 (A. Fratta).

Iacopone da Todi
Iacopone da Todi, *Laude*, a c. di Franco Mancini, Roma-Bari, Laterza, 1974.

Inghilfredi
PSS III: 493-572 (M. Berisso).

In prima or m'è noveltà bona giunta
MENICHETTI 2012: 284-87.

Intelligenza
L'Intelligenza. Poemetto anonimo del secolo XIII, a c. di Marco Berisso, Parma, Fondazione Pietro Bembo-Guanda, 2000.

Io son stato lungiamente
PSS III: 749-56 (A. Fratta).

Jacopo da Leona
VITALE 1956: 205-215.

Jacopo Mostacci
PSS II: 377-434 (A. Fratta).

La divina potente maiestate
PSS III: 1056-59 (R. Gualdo)

Lapo Gianni
PIROVANO 2012: 228-294.

Lunardo del Guallacca
PSS III: 137-152 (M. Berisso)

Maestro Francesco
PSS III: 361-96 (S. Lubello)

Maestro Rinuccino
CARRAI 1981

Mare amoroso
VUOLO 1962.

Mazzeo di Ricco da Messina
PSS II: 657-714 (F. Latella).

Megliore degli Abati
PSS III: 409-414 (M. Berisso).

Meo Abbracciavacca

Rimatori siculo-toscani del Dugento. Serie prima (pistoiesi, lucchesi, pisani), a cura di G. Zaccagnini e A. Parducci, Bari, Laterza, pp. 3-17 (Z-P); *PD* I (C.); AGENO 1977 (A)

Monte Andrea
Monte Andrea da Fiorenza, *Rime*, a cura di Francesco Filippo Minetti, Firenze, Accademia della Crusca, 1979.

Neri de' Visdomini
PSS III: 45-95 (S. Lubello).

Noffo Bonaguide
GAMBINO 1996.

Non aven d'allegranza
PSS II: 820-27 (M. Spampinato Beretta).

Non cura nave la roca d'Amore
PSS III: 977-979 (A. Fratta)

Nonn-è fallo, ma grande caonoscenza
PSS III: 851-851 (R. Gualdo)

Non me ne maraviglio donna fina
PSS III: 870-73 (R. Gualdo)

Onesto da Bologna
ORLANDO 1974.

Paganino da Serzana
PSS II: 247-262 (A. Fratta)

Panuccio del Bagno
Panuccio del Bagno, *Rime*, a cura di Franca Brambilla Ageno, Firenze, Accademia della Crusca, 1977.

Per ciò non dico ciò ch'ò in voglienza
PSS III: 898-900 (R. Gualdo)

Perdigon
Les Chansons de Perdigon, éditées par Henry J. Chaytor, Champion, Paris, 1926.

Piero Asino, *Per un cammino pensando gia d'Amore*
PSS III: 1126-1128 (P. Larson)

Pier Della Vigna
PSS II: 263-322 (G. Macciocca)

Pucciadone Martelli
PSS III: 439-92 (M. Berisso).

Qual omo vede molte gioe piacente
PSS III: 956-957 (A. Fratta)

Raimbaut de Vaqueiras
The poems of the Trobadour Raimbaut de Vaqueiras, edited by Joseph Linskilll, Mouton, The Hague 1964.

Rinaldo D'Aquino
PSS II: 137-232 (A. Comes)

Roca forzosa, ben aggio guardato
PSS III: 974-976 (Aniello Fratta)

Rosa fresca aulentissima
PSS II: 513-556 (Margherita Spampinato Beretta).

Rustico Filippi
MARRANI 1999.

Se ciascun altro passa il mio dolore
PSS III: 901-03.

Sordello
Sordello, *Le poesie*, a cura di Marco Boni, Palmaverde, Bologna, 1954.

Talano da Firenze
CLPIO: 248.

Tapin'ammè, ch'amava uno sparvero
PSS III: 980-983 (A. Fratta)

Tristiano Riccardiano
Tristano Riccardiano, edito e illustrato da Enesto Giacomo Parodi, Bologna, Romagnoli-Dall'Acqua, 1896.

Vedut'aggio una stella mattutina
PSS III: 1104-1107 (R. Gualdo).

Vis'amoros', angelico e clero
PSS III: 983-985 (R. Gualdo)

Volgarizzamento da Andrea Cappellano, *De amore*
Andrea Cappellano, *Trattato d'Amore. Testo latino del sec. XI con due traduzioni toscane inedite del sec. XIV*, a c. di Salvatore Battaglia, Perrella, Roma, 1947.

Volgarizzamento da Ovidio, *Ars amandi*
I volgarizzamenti trecenteschi dell'"ars amandi" e dei "Remedia amoris", a c. di Vanna Lupi Bigazzi, Accademia della Crusca, Firenze 1987, 2 voll.

INDICE DEI NOMI[1]

Abate di Tivoli, 316, 456
Accursino di Accursio, 77, 83, 174, 268, 277
Adimari, famiglia, 142, 174, 268
- Buonaccorso di Bellincione, 174, 274
- Forese di Bonaccorso di Bellincione, 174, 279
- Lapo Rosso di Duccio, 189
- Ruggero di Rosso di Bellincione, 174, 276
- Tegghiaio di Aldobrandesco, 177-178, 267, 268, 275
- Umberto di Ruggero di Rosso, 197, 282

Aicart del Fossat, 199
Aimeric de Belenoi, 385
Albari, Paolo di Raniero di Sighicello da Castello, ovvero *Paolo Zoppo poeta* 95, 184n, 195, 248-258, 266, 268, 270, 276-278, 349, 359-360, 403, 418, 422, 440
Albari, Guido di Bonaparte (da Castello), 257
Alberganti, famiglia
- Bencivenni di Giunta, 189
- Cione di Giunta, 189
- Giano di Giunta, 189
- Lapo di Giunta, 189

Alberico di Ugolino Buzzola, 261
Albertano da Brescia, 112n, 213
Alberto Arode, canonico di Verona, 77
Alberto Mandello, 175n
Albrizio di Zaldino, 78
Aldeberga, 77
Aldobrandino de' Mezzabati, 197
Alessandro IV, papa (Rinaldo de' Signori di Jenne), 19n
Alfie, Fabian, 97n, 141n
Alfonso X di Castiglia, 19n, 23-26, 30, 31n, 34, 41, 54, 68, 438, 440, 452
Aliberti, Domenico B., 167n
Alighieri, Bellincione, 171
Amiccioli, Fazio di Guido, 194
Amieri, Guido, 225
Ammannati, società, 246, 247, 284
Ammannati, Bartolomeo, 191
'Amico di Dante', 154n, 366
Andrea Cappellano, 453
Andrea di Ugo Medici, 72-73, 273
Angiulieri, Pacino di Filippo, 22n, 160, 166, 280, 322, 323
Antonelli, Armando, 76, 78, 81, 82, 83-84, 86, 95, 146n, 179n, 239n, 240, 244, 259n
Antonelli, Roberto, 14n, 139n, 200, 201n, 264, 266-270, 288n, 290-291, 297n, 300n, 303n, 309n, 310n, 311-316, 318-320, 322, 345n, 350-351, 369, 379, 384, 412, 413
Antonio da Ferrara, 108n
Applauso, Nicolino, 88n
Ardiminga di Orlandino di Spinelli Ruffoli, 194, 278
Arduini, Beatrice, 104n, 301, 368-370, 375, 377
Arese, Felice, 36, 190, 198n, 329n, 437, 448
Armannini, Armannino di Tommaso, 195
Armannini, Tommaso (o Tommasino) di Petricciolo, 195, 257-258, 268, 276-278
Armannini, Riccardo di Petricciolo, 195, 257, 276-278
Arnaut Daniel, 109n
Arrigo (o Enrico) di Castiglia, 19n, 21n, 45, 50
Arrigo Rapetta, 149
Arrigo VII di Lussemburgo, 57n, 71n, 228, 247, 271, 284
Artifoni, Enrico, 143n
Aruch, Aldo, 230n
Arveda, Antonella, 239n, 313n, 410, 412, 426, 433
Avalle, d'Arco Silvio, 250, 289-290, 292, 293n, 366, 417, 418, 420, 421, 423, 454, 457
Avenanti, famiglia, 195
Avocato Casciabate, 151

Bacciarone di messer Bacone da Pisa, 255
Baglioni, famiglia
- Baglione di Baglione, 188, 275
- Ciai di Ristoro, 188n
- Cione (Uguiccione) di Baglione, 21, 40-42, 154, 160, 177, 180, 181-189, 199, 218, 227, 229, 237, 249n, 256, 263, 265-266, 270, 275, 280, 281-283, 302, 317, 334-335, 337, 341, 343, 351, 377, 391, 398, 400, 409, 417-426, 446-453
- Pietro di Cione di Baglione, 187, 283
- Ristoro di Baglione, 188, 275

Baldo da Passignano, 338-339
Baldovini, Cione, notaio, 183n, 185-186, 206n
Balduccio d'Arezzo, 406
Balduzzi, Luigi, 261
Bandino, maestro, 162n, 374
Barbero, Alessandro, 12n, 19n, 27n, 47n
Barbi, Michele, 88n, 170n, 171, 229n, 288n
Bardi, Bartolo di Iacopo, 173

[1] In corsivo appaiono i nomi degli studiosi tranne nei casi, non equivoci, in cui costituisce richiamo a una diversa voce dentro lo stesso indice. Ringrazio Biagio Peccerillo per l'aiuto nella confezione dell'Indice, degli alberi genealogici e di molto altro che *qui non si contiene*.

Bardi di Vernio, 192
Bardi, Ricco di Iacopo, 173
Bartoli, Adolfo, 291n
Bartolino Palmieri, 182
Bartolomea di Corvalino, 95
Bartolomeo di Alberto da San Giovanni, 78, 83, 268, 277, 278
Bartolomeo di Arpinello, notaio 80
Bartolomeo di Egidio Dargellara, notaio, 77
Becchina, 12n
Bédier, Joseph 288n
Beggiato, Fabrizio, 259n
Beldondi, Albertuccio, 258
Beldondini, Bartolomeo, 258
Bellindoti, famiglia, 19n, 210, 267, 270, 276
- Bellindote di Perfetto, 207, 208, 210, 266, 267, 274, 275, 276
- Bonaventura di Scolaio, 208, 209, 210, 284
- Grigia di Pallamidesse, 206, 207, 210, 280, 282
- Lucia di Bellindote, 207, 210
- Pallamidesse di Bellindote, 19n, 22, 29n, 42-45, 51, 53-54, 113, 140, 141, 148, 149, 160, 178, 180, 181n, 188, 198-210, 229, 266-269, 274-275, 278, 281, 282, 447, 452
- Perfetto di Bellindote, 206-207, 210, 282
- Ranieri di Bellindote, 206-207, 208, 210, 266-267, 273, 274, 276, 282
- Ranieri di Perfetto di Bellindote, 206, 208, 210
- Selvaggio di Bellindote, 206, 208, 210, 267, 276, 281, 282
- Scolaio di Pallamidesse, 206, 208-209, 210, 229, 280, 282, 284, 285
- Siminetto, 207n
- Tura di Bellindote, 207, 208, 210, 266, 275, 276

Bellondi, famiglia, 36, 171, 172, 173, 174, 175n, 179, 267, 270
- Accurso di Odarrigo, 274
- Accurro / Accurso di Aldovrandesco, 175, 268, 277
- Aldovrandesco di Odarrigo, 83, 172-174, 176-179, 266, 267, 273, 274-276
- Bandecco di Actorre/Accurro, 175, 179, 279, 282
- *Coppi*, 189
- Iacopo di Odarrigo, 171, 176, 274, 275
- Odarrigo, 176n, 273
- Puccio (Iacopo) di Aldovrandesco, 16, 21, 35-40, 66, 69, 83, 115, 118, 155, 170-179, 180-189, 195, 210, 266-269, 274, 276, 277, 279, 281-282, 440
- Ranieri di Odarrigo Bellondi, 175, 179, 274

Beltrami, Pietro, 59n
Berardi, Lucia, 182n, 183n, 184n, 334n, 351n, 418, 421-422, 448-449, 451-452
Beretta, Andrea, 240n
Berisso, Marco, 15n, 75n, 86n, 88n, 97, 99n, 100-102, 121n, 129, 130, 133, 140-141, 171n, 180n, 249n, 253, 259n, 372, 376, 379-381, 383, 387, 392, 399
Bernardo Bondi, notaio, 77, 92, 93
Bernardo Gruzolli, 174
Beroardi, Gugliemo, 47, 90, 149, 171, 173, 177, 179-181, 185-187, 269, 274-276, 387
Beroardo notaio, 18-49, 59, 67, 68, 179-181, 266, 271
Bertelli, Sandro, 306, 307
Bertoni, Giulio, 195n, 211, 238
Bettarini Bruni, Anna, 403
Bettarini, Rosanna, 155n, 170
Betto Mettefuoco, 392, 399
Biadene, Leandro, 361, 375, 411
Bianchini, Simonetta, 264, 266, 268-270, 319n
Bilia, moglie di Monaldo da Sofena, 238
Bindo Venanzio, 185
Bloch, Marc, 16n, 233n
Bologna, Corrado, 14n, 197n, 292n, 300n, 304n, 308n, 311n, 328n
Bolognino di Albertino Baciacomari, 79, 278
Bonagiunta (monaco), 227
Bonagiunta Orbicciani, 112, 181, 298n, 312, 315, 317n, 321, 348, 365, 385, 389, 401
Bonagrazia di Alberto Macalde, notaio, 80
Bonagrazia di Boninsegne, notaio, 77
Boncompagno da Signa, 204
Boncristiani, Simone, 186
Bondi di Petricciolo Boncurti, notaio, 77
Bondie Dietaiuti, 322, 389, 405, 417
Bonifacio VII di Monferrato, 249
Bonifacio VIII (Benedetto Caetani), papa, 155, 196, 247, 249
Bonodico, 317n
Bono Giamboni, 28n, 112n
Bonovardo di Ruggerino, notaio, 180, 181, 276-278, 280
Bonrecuperus Pasquali, notaio bolognese, 76
Bonsignor di Guezzo da Modena, notaio, 185
Bonzolino di Bonzolo, notaio, 169
Borra, Antonello, 16n
Borriero, Giovanni, 237n, 290n, 294, 335n, 336n
Borsa, Paolo, 19n, 21n, 27n, 36n, 48n, 86n, 199, 213, 436-437, 448, 452
Boschetto, Luca, 90n
Boselli, Stefano, 331, 441
Bragantini, Renzo, 80n
Branca, Vittore, 290n
Brattö, Olaf, 70n, 184n, 230n

Brugnolo, Furio, 361, 362, 370, 380, 389
Brunetti, Giuseppina, 15n, 84n, 189-190, 191n, 192n, 211, 291n, 310n, 313n, 314, 315, 316n, 322n, 344n, 348, 360, 391
Brunetto Latini, 21n, 31n, 48, 87, 90, 106, 109, 143, 149, 157n, 164, 170, 173, 175n, 187, 203-204, 207, 265, 276, 280, 385, 389, 399, 405, 417, 419
Bruni Bettarini, Anna, 403
Buvallelli, famiglia 239n
Buvalelli, Lambertino, 239
Buvalelli, Porcaro, 194
Buzzetti Gallarati, Silvia, 194n, 319, 325n, 339n

Caccia, 237
Cacciaguida, 356
Caccianemici, famiglia, 81, 268
- Alberto, 81
- Guido di Gruamonte, 81
- Lambertino di Tommasino, 81-82, 276
- Parte di Tommasino, 77, 80-83, 276-277
- Petricciolo di Tommasino, 81-82, 276
- Rolando di Caccianemico, 77, 81, 83, 277
- Uberto di Tommasino, 81

Cadioli, Alberto, 289n, 290n, 294n, 297n
Calcagni, famiglia, 208, 268, 276
Calcagni, Calcagno di Buonaccorso, 205, 278
Calcagni, Iacobino di Buonaccorso, 205, 278
Calcidio, 114n
Calenda, Corrado, 332n
Cammarosano, Paolo, 76n
Campanelli, Maurizio, 71n
Canacccini, Federico, 30n, 169n, 438
Canettieri, Paolo 109n
Cantelli, Silvia, 380
Cantinelli, Pietro, 261
Capelli, Roberta, 45n, 367
Capitani, Ovidio, 93n
Cappellari, Alberto Viviani, 191n
Capovilla, Guido, 13n, 62n, 86n, 88n, 118n, 301n, 340, 346, 376, 378, 380, 453, 454
Caprioli, Severino, 82n
Carlo I d'Angiò, 7, 17-68, 87, 88-89, 110, 158-159, 180n, 191, 195, 199-200, 247, 271, 329-330, 334, 433, 435-436, 439-441, 443, 445-449, 451-452
Carlo II d'Angiò, 196
Carlo di Valois, 12n, 195n, 226
Carocci, Sandro, 88n, 89
Carpi, Umberto, 88n, 118n, 142, 143n, 157n, 177n, 192n, 205n, 243n
Carrai, Stefano, 217-223, 225n, 294n, 333n, 352n, 353n, 366, 375-376, 395-396
Caruzzo del Nero/Verre, 194-195, 268, 278, 280
Casamassima, Emanuele, 305n
Casanova, Enrico, 72n
Casini, Tommaso, 158, 162, 248n, 291n
Casino, bambacario, 150
Castellani, Arrigo, 197n, 239n, 445
Castelvetro, Ludovico*,* 171,
Castiglioni, Geffo/Zeppo di Stoldo 169
Castiglioni, Donzello di Stoldo, 169
Catenazzi, Flavio, 229n, 384, 393, 424
Cavalcanti, famiglia
- Conte di Tegghiaio, 151
- Guido (vedi *Guido Cavalcanti*)

Ceccherini, Irene, 305-307
Cecco Angiolieri, 12n, 88n, 97n, 117, 403, 452
Cecco d'Ascoli, 226, 232
Cece Buondelmonti, 168n
Cella, Roberta, 146n, 173n, 198n, 205-207, 208n, 383, 387, 395, 397, 401, 403, 428
Cerroni, Monica, 240, 241n, 243n
Cesario di Arles, 449
Cesco di Terino da Castelfiorentino, 230, 231, 233, 283
Cesco di Tuccio di Terino da Castelfiorentino, 285
Cherchi, Paolo, 8n, 295n, 297n, 298n
Chiavacci Leonardi, Anna Maria, 118n
Chretien de Troyes, 260
Cino da Pistoia, 15n, 65, 83, 225, 226, 229, 232, 234-237, 247, 251, 252n, 259-260, 264, 268, 270, 295n, 320n, 352-354, 387, 392, 405, 440, 450
Ciolo de la Barba, 383
Cione Baglioni, *vedi Baglioni, famiglia*
Cione di Bonaiuto Galgani, 183n
Cione di Ubertino Squarciasacchi, 183n
Ciuccio, 320-321, 354
Clavero, Bartolomé, 92n
Clemente IV, papa (Guy Le Gros Foulcoy), 26, 28, 33-34, 439
Colocci, Angelo, 14, 71, 120n, 211, 328n
Coluccia, Chiara, 30n,
Coluccia, Rosario 258n
Compagno di Pietro, 178n
Comparetti, Domenico, 73, 291n, 327n, 361, 375, 411, 418, 427, 437, 448, 454
Compiuta Donzella, 219, 326, 343, 348, 366, 377, 399, 420, 422, 426
Canaccini, Federico, 30n, 169n, 438
Constable, Giles, 126
Continelli, Pietro, 261
Contini, Gianfranco, 24, 29, 171n, 184n, 288n, 291n, 296n, 386
Corradino di Svevia, Hohenstaufen, 19n, 22n, 27n, 30n, 31, 33-35, 41, 42, 44, 48, 50, 54, 196, 200, 436, 438-439, 443
Corrado IV di Svevia, Hohenstaufen, 24n, 438, 439
Corti, Maria, 377n
Corvalino di Ranieri Paltri, 78-79, 80, 91-96, 278-279
Crespo, Roberto, 219n, 422

Cunegonda di Svevia, Hohenstaufen, 24n

D'Addario, Arnaldo, 36n, 192
Dal Borgo, famiglia, 190, 191
D'Ancona, Alessandro, 73, 291n, 327n, 361, 375, 411, 418, 427, 437, 448, 454
Dano di Guittone del Viva d'Arezzo, 244, 280
Dante Alighieri, 13n, 48, 50, 51, 57n, 62n, 64n, 71n, 97n, 103-104, 109, 112n, 115n, 124, 135, 142, 146n, 147, 153-155, 164, 170, 171n, 175n, 184n, 192, 209, 225, 227, 228, 229, 234, 242, 247, 251, 260, 262, 269, 270, 280, 295n, 303n, 319n, 320n, 332, 337n, 353, 356, 363, 366, 371, 379, 382, 385, 387, 403, 404, 408, 413, 420, 440, 446
Dante da Maiano, 50, 154, 155, 160, 170, 182, 184n, 227, 228n, 390, 449
Danuccio di Terino di Sacchetto, 233, 284
Da Savignano, famiglia, 82, 268
- Adalasia di Guido, 78
- Ardizzione di Albertino, 55, 277
- Bonaventura di Guido, 77, 82-83, 86, 95, 244, 249n, 268, 277-278, 280
- Bonaventura di Tosco, 78, 83, 277
- Bonagrazia di Guido, 76, 78, 83, 277
- Bonagiunta di Guido, 78, 277
- Tosco, 78, 277

Davanzati, Bartolo di Chiaro, 152, 155
Davanzati, Chiaro, 148-150, 279
Davanzati, Chiaro, bambacario, 148, 149, 150-153, 155
Davanzati, Chiaro, poeta, 15, 18, 22n, 37, 50, 51, 53-55, 67-68, 100-102, 115, 119, 123, 128, 133, 139, 140, 141, 143-144, 148-167, 181n, 182, 183, 184, 201, 215-217, 220-224, 227, 245, 260, 266-267, 271, 273, 279, 281, 283, 300, 303n, 308, 316-317, 323-324, 326, 339n, 342-345, 351, 359-360, 363, 365-367, 370, 374, 377, 379-380, 382, 384-385, 389-391, 395, 401, 403, 405, 409, 412, 413, 419, 425-430, 441, 454
Davanzati, Davanzato di Grande, 151, 155, 271, 273
Davanzati, Lapo di Chiaro, 152, 155, 173, 271
Davidshon, Robert, 17n, 24n, 45n, 152n, 158n, 168n, 169, 177n, 178n, 180, 186n, 192n, 200, 206n, 207n, 208-209
Debenedetti, Santorre, 148n, 151-154, 167, 183, 184, 186-188, 194n, 196n, 197n, 207n, 228n, 230n, 231
Degli Abati, Simone, 191
Degli Uberti, famiglia, 274
- Farinata, 168
- Iacopo, 178
- Piero Asino, 168, 193, 342
- Ranieri di Piccolino di Iacopo, 178

Delcorno, Carlo, 93n
Della Bella, Giano, 186, 196, 197
Della Scala, famiglia, 238
Della Scala, Cante, 173, 208
Della Tosa, famiglia, 38, 142, 169, 174
- Baschiera, 169n
- Nicolino di Scolaio, 210, 284
- Odoaldo, 207
- Rossellino di Arrigo, 209-210, 284
- Rosso, 174, 279, 284
- Simone di Rosso, 209, 284

Delle Donne, Fulvio, 45n
Dello da Signa, 253
Del Lungo, Isidoro, 170n
Del Sal, Nievo, 103n, 110n
Del Vecchio, Alberto, 72n
De Propris, Filippo, 194n, 196
De Robertis, Domenico, 155n, 171n, 259n, 292n, 381, 385
De Robertis, Teresa, 13n, 147n, 352n, 353
Dessì, Rosa Maria, 19n
Diacciati, Silvia, 73, 179, 188, 190-193, 211
Dino Compagni, 170, 227, 265, 280
Diomidiede, notaio, 187
Doglio, Federico, 331n
Domenico da Parma, 77
Domenico di Giovanni detto il Burchiello, 90n
Donati, Corso, 196
Donati, Manetto, 175n
Donati, Pietro, 196
Donato Del Papa, 228
Donato di Alberto da Signa, notaio, 191n
Dotto Reali, 67, 211, 212, 245-246, 247n, 393

Eco, Umberto, 16n
Edler, Florence, 395, 445
Edoardo I d'Inghilterra, 196
Egidi, Francesco, 246n, 291n, 312n
Elisabetta (detta Beatrice) di Svevia, Hohenstaufen, 23
Elisabetta di Wittelsbach, 196
Elsheikh, M. Salem, 320n
Enrico III di Lancaster, 23
Enzo, re, Hohenstaufen, 104n, 195, 258, 401
Ermanno Radici, 79, 278
Ezzelino di Nascentino, 79

Faral, Edmond, 239n
Fantuzzi, Giovanni, 257
Favati, Guido, 376
Federico I di Meissen (Federico III), 24-26, 30, 31
Federico II di Svevia Hohestaufen, imperatore, 22-25, 34, 38, 41, 44, 45, 54, 158, 247, 267, 319n, 377, 380, 420, 427, 438
Fenzi, Enrico, 110n
Ferrari, Anna, 294
Ferrari, Armando, 229n, 233, 361
Filippo III di Francia, detto l'Ardito, 24n, 31
Filippo di Guido da Capula, 79

Filippo di Svevia, Hohenstaufen, 23, 24n
Filippo il Bello, 197n
Finfo del Buono di Guido Neri da Firenze, 93, 102, 103n, 132-140, 142-144, 162, 166, 188, 204, 211-215, 251-252, 266, 267, 269, 277, 323, 360, 390
Folco di Calabria, 315, 338
Folena, Gianfranco, 180, 199n, 200, 295n
Formisano, Luciano, 184n
Fornaino, 99, 100, 142, 238
Francesco da Barberino, 420
Francesco da Camerino, 182
Francesco d'Accursio, 83, 173, 174
Francesco di Arditore Corvi, 278
Francesco di Tuccio di Terino da Castelfiorentino, 231
Francesco, maestro, 217, 219, 256, 317, 318, 327, 328, 384, 393
Francesco Petrarca, 270
Franzesi, famiglia, 141, 238, 281
Frati, Ludovico, 84, 249n, 257
Fratta, Aniello, 383
Fredi da Lucca, 21n
Frescobaldi, famiglia, 195, 196, 270
- Berto di Ranieri, 197, 283
- Dino di Lambertuccio, 194
- Ghino, 194, 266, 267-268, 275, 279
- Giovanni di Lambertuccio, 194, 197
- Lambertuccio di Ghino, 18, 21, 36n, 42, 46, 49, 50-52, 55-65, 67-68, 96, 186, 191, 193-198, 253, 258, 266, 268-270, 275, 278-284, 331, 449
- Lippaccio di Lambertuccio, 194
- Matteo di Dino, 194
- Paniccia di Ranieri, 197, 283
- Stoldo di Ranieri, 197, 283
- Taddeo di Labertuccio, 194
- Tommaso di Ghino, 194

Fronte Rinieri, 150

Gaddo, frate, 204, 211, 359
Galletto pisano, 133, 380, 385
Gambino, Francesca, 399
Gardolino, notaio, 173
Garisendi, Gherarduccio, 236
Gatto, Ludovico, 29n
Gaudenzi, Augusto, 73n, 172
Gherardi, Alessandro, 175, 184, 185,186, 228
Gerardino Diomidei, notaio, 173n, 174n
Gerardo di Gerardo, 79
Gerardo Iacobini, 174
Geri, Lorenzo, 181n
Gherardino Diedati, 151
Gherardi, Alessandro, 175n, 184-186, 228n
Gherardo da Castelfiorentino, 232-233, 237
Ghiberti, famiglia, 208
Ghiberti, Carnino, 19, 144, 178, 200, 201, 205, 207, 265, 268, 276, 278, 322, 391
Giacomino Pugliese, 47n, 321, 360, 391, 412, 413
Giacomo da Lentini, 7, 139n, 163, 260, 291n, 303, 316, 321, 343n, 370, 371, 377, 379-380, 382-385, 387, 389, 412, 419, 456
Giandonato di Alberto Malvolti, 79
Gianibello di Alberto, notaio, 78
Giano, 318, 345, 351, 366
Giansante, Massimo, 81n, 82n, 107, 114n, 116n, 232n
Gigli, Elisabetta, 177n
Giordano da Pisa, 111, 136, 142, 428
Giovanni Dandolo, 261
Giovanni Dall'Orto, 259, 263
Giovanni Degli Abati, 151
Giovanni di Calais, arcivescovo, 152
Giovanni di Ancagnano, 78
Giovanni di Cattelano, 79
Giovanni di Enrico, 78, 91-94
Giudino di Chianni, 168
Giunta, Claudio, 12n, 16n, 17n, 21n, 50, 51, 104n, 141, 170n, 199, 204n, 221n, 235, 236n, 237n, 240n, 241, 248n, 253n, 254n, 257n, 263, 295n, 302-303, 312, 315n, 316n, 317n, 319-320, 322, 325, 326, 327n 328, 330, 333n, 336-338, 340, 341n, 343-347, 349, 360-361, 367, 379, 395, 403, 408, 418, 425, 427, 447 450
Giunta di Terino di Sacchetto, 233, 284
Gonella degli Antelminelli, 317n
Gorni, Guglielmo, 380
Graziolo da Firenze, 211
Greci, Roberto, 78n, 83n, 84n, 85n
Gregorio IX, papa (Ugolino d'Ostia), 438
Gregorio X papa (Tebaldo Visconti), 24, 26, 28, 29n, 41, 55, 59, 169n, 195, 279, 334, 436, 438
Gresti, Paolo, 366
Grimaldi, Marco, 17n, 21n, 36n, 155n, 181n, 225n, 226, 227n, 229n, 248n, 298n, 302n
Gualdo, Riccardo, 385
Gualterotti, famiglia, 190, 191-192
- Federico di Manetto, 18, 46, 48-53, 55, 62n, 67, 68, 89, 173, 189-193, 266, 270, 277-279, 445, 455
- Iacopo, 190, 193, 273
- Manetto, 190, 193, 273
- Lapo di Gualterotto, 276

Gualterotti, famiglia, 192
- Francesco Maria di Bonaventura, 192
- Lorenzo di Gualterotto di Filippo, 192

Guasco Bonfiglioli, 81
Guglielmino Funi de *Cultri*, 77
Guglielmino Marchi (o *Guglielmo di Marco*?), 194
Guglielmo II d'Olanda, imperatore, 23
Guglielmo VII di Monferrato, 24n, 25
Guglielmo IX d'Aquitania, 215

Guglielmo, canonico di Volterra, 191n
Guglielmo de' Romitani (frate), 12n, 226, 227
Guglielmo di Marco, 77
Guglielmo Peraldo, 214
Guglielmo, frate minorita, 72
Guicciardini, famiglia, 280
Guida, moglie di un Chiaro Davanzati, 149
Guidaloste, 242
Guidalotti, famiglia, 208, 276
Guidalotti, Gherardo di Tedaldino, 178, 205, 275, 278
Guidalotti, Tedaldo, 268, 273, 278
Guidalotti, Guidalotto, 224
Guidalotti, Rinuccino di Guidalotto (vedi *Rinuccino, maestro*)
Guido Aretula, 78
Guido Cavalcanti, 87, 104, 154, 170, 197, 226, 227, 265, 269-270, 280, 282, 378, 393, 413
Guidi da Bagno
- Guido Novello di Guido Novello, 171, 363
Guido Damigello di Firenze, 195, 278
Guido da Polenta, 249
Guido Dell'Antella, 141, 197, 238, 281, 282
Guido Delle Colonne, 315, 354, 416
Guido di Bonaparte da Castello, 257
Guido di Iacopo, 78
Guidi di Romena
- Guido di Pace, 242
- Ildebrandino di Guido Pace, 242-243
Guido Faba, 126
Guido Guinizzelli, 7, 82n, 104n, 146n, 153, 161n, 179, 193, 201, 229, 239, 248n, 253n, 262, 265, 312, 316, 340, 370, 371, 379-381, 453, 454, 457
Guido Mangiadori, notaio, 149
Guido Orlandi, vedi *Rustichelli, Guido di Orando di Guido*
Guido Orlandi (omonimo), 227-228
Guinizzelli, famiglia, 239n
Guinizzello di Magnano, 82
Guiraut de Bornelh, 440, 443
Guittone d'Arezzo, 15-16, 47, 71, 81, 82n, 97, 99, 102, 107, 112, 124-132, 133, 135, 138-139, 141, 142, 144, 146n, 147, 148, 153, 156n, 160-166, 204, 211-215, 218, 221, 222, 238, 239-245, 246, 248n, 252-253, 255, 266, 270, 274, 280, 282, 295n, 301, 303n, 312, 316, 323-324, 339, 342, 343, 351, 363, 364, 366, 377, 379, 380, 384, 393, 395, 401-403, 405, 410, 412, 415, 419, 425, 429-430, 432, 455
G***** di Gerardo di Lambertesco de' Lamberti, 191n

Henregipto (Enrichetto) di Feliciano, notaio, 79
Holmes, Olivia, 17n, 263n, 361, 411, 425, 427
Huot, Silvia, 292n

Iacobo di Paolino, notaio, 76
Iacobo di Aldebrandino Feratini, notaio, 172
Iacomino Gardini, 95
Iacopo, poeta, 399
Iacopo Artinigi, 230
Iacopo di Benvenuto, notaio, 79
Iacopo di Gerardo da Firenze, 191
Iacopo di Terino, 234n
Iacopo Leca di Cambio, 83
Importuni, famiglia, 192
Iannella, Cecilia 112n
Inglese, Giorgio, 90n
Inghilfredi, 121n
Innocenzo IV, papa (Sinibaldo Fieschi), 22-23, 59, 275
Irene Angelina Paleologa, 24
Isabella di Lancaster, 23

Jacopo da Lèona, 153, 239, 316, 321, 325-327, 342n, 343n, 348, 409-410, 433
Jacopo da Varagine, 33, 439
Jacopo Mostacci, 321, 394, 406
Jacopone da Todi, 389, 420
Jean de Brainselve, 443
Jolanda di Brienne, 439
Jones, Philip, 93

Kamp, Norbert, 19n
Klein, Francesca, 188n

Lachin, Giosuè, 311n, 313
Lachmann Karl, 288, 289
Lagomarsini, Claudio, 146n
Landi, Umberto, 25, 196
Lami, Giovanni, 233
Lansing, Carol, 196n
Lapo Artinigi, 230
Lapo Cinghietti, notaio, 151
Lapo del Rosso, 225, 236, 264, 343, 413
Lapo di Alberto del Giudice, 151
Lapo Gianni, 255, 306n, 407
Larioni, famiglia, 192
Larson, Pär, 310, 311n, 321, 355, 452
La Sorsa, Saverio, 150n, 151n
Lazzeri, Gerolamo, 36n, 45n, 329n, 437
Le Goff, Jacques, 93n, 112n, 299n
Le Lay, Cécile, 125-127, 130, 376
Leonardi, Lino, 14n, 16n, 118n, 162n, 239n, 240n, 242n, 243, 245, 292, 294n, 297n, 298, 301, 304n, 308n, 309n, 321n, 324n, 339, 350, 360, 366-367, 374, 381, 393
Leone de *T…lla*, 79
Levi, Ezio, 227-228, 238
Loderingo degli Andalò, 244, 280
Lotteringo del Cambio, 186, 282
Lorenzo di Giovanni da Saliceto, 79

Lori Sanfilippo, Isa, 72n, 170n, 175n, 185n, 188m, 191n, 196n
Lotto Bozoli de Aglis, 95
Lotto di ser Dato, 403
Lubello, Sergio, 219n, 256, 317
Lucchini, Guido, 292n
Lunardo del Guallacca, 365, 384

Maffia Scariati, Irene, 21n, 24n, 25, 26, 28-29, 31, 36n, 45n, 59, 86n, 88n, 156n, 198n, 199, 201n, 210, 400
Maglio, 343, 348, 351n
Mainardo di Gorizia-Tirolo, duca di Carinzia, 196
Maire Vigueur, Jean-Claude, 85n
Malabranca, Latino, cardinale, 19n, 72, 169, 175, 178, 179, 181, 183, 185, 188n, 191, 196, 208, 247n, 269, 271, 279
Malatesta da Verrucchio, 261
Mancini, Coso, 186, 282
Manfredi Hohenstaufen di Svevia, 19n, 21n, 24n, 27n, 30n, 33n, 44, 54, 158, 173, 243, 436, 438, 439, 441, 452
Mangiadori, Giovanni, vescovo, 38
Manno, 184n, 249, 254-256, 359-360
Mantovani, Dario, 290n, 297n
Manzuolo di Venuto, 206n
Marcabru, 37n
Marcenaro, Simone, 161n, 163n, 251n
Marchesani, Matteo, 88n
Marchi, Guglielmino, 77, 194
Marcon, Giorgio 232n
Margherita di Sicilia, Hohenstaufen, 24
Margueron, Claude, 13n, 15n, 69n, 86n, 99n, 124n, 126n, 127, 131, 147, 161n, 211n, 215, 237n, 238n, 239, 240, 242n, 243, 246, 248n, 255n
Marrani, Giuseppe, 194n, 294n, 352n, 353, 363, 367
Marrocco, Marco, 259n
Martelli, Mario, 155n
Marti, Mario, 211n
Martino di Cesco di Terino da Castelfiorentino, 231, 232, 285
Martino Roselli, notaio, 82
Massèra, Francesco, 36n, 40, 45n, 48n, 87n, 190, 192, 326, 327n, 329, 334, 339n, 433, 437, 441, 443, 448
Matteo di Biliotto, notaio, 206, 209
Matteo di Cambio notaio, 76, 77
Mazzeo di Ricco, 321n, 327n, 380
Mazzinghi, Azzo, 206, 210
Mazzinghi, Lapo di Azzo, 206, 282
Mazzinghi, Pallamidesse di Azzo, 206, 282
Mazzinghi, Selvaggio di Azzo, 206, 282
Mazzinghi, Telda di Azzo, 207, 282
Mazzuolo chierico, 77
Menichetti, Aldo, 100n, 101n, 113n, 135, 148n, 156n, 157n, 161n, 163n, 165n, 181n, 182n, 201n, 216n, 217n, 220, 221, 223, 224, 298n, 317n, 323n, 363, 367, 379, 381, 389, 395, 401, 403, 405, 409, 410, 415, 432, 439, 440, 450, 451, 456
Meo Abbracciavacca de' Raghiatici, 14n, 15, 67, 211, 212, 244-248, 265-267, 273-275, 405
Megliore degli Abati, 413
Meo de' Tolomei, 433, 440
Meier, Franziska, 319n
Mezzovillano di Bonzagno da Bologna, 195, 279
Michele Martini, notaio, 173
Michele Scoto, 45
Mico Fiorentini, 150
Miglio, Luisa, 305n, 307
Milani, Giuliano, 13n, 20n, 71n, 84n, 88n, 257n
Minetti, Francesco Filippo, 8n, 11n, 14, 15, 16n, 22, 25, 33, 34, 36, 38, 40, 41, 43n, 44, 45, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 59, 61, 63, 64, 87, 98n, 100, 102n, 103n, 104n, 106, 107n, 110n, 111, 112n, 113n, 120n, 123n, 124n, 134n, 136, 137n, 163n, 164, 165n, 190, 201, 202, 216n, 217, 220, 221, 223, 224, 248n, 249-251, 263, 303n, 327n, 329, 330, 334n, 343, 346, 360-365, 375, 377, 381, 382, 384, 385, 387, 389, 391, 393-395, 397-401, 402, 405-408, 410, 411, 413, 414, 417-421, 423, 425-427, 429, 431, 437, 439, 441, 443-445, 448-453, 457
Mino da Colle, 57, 237, 239, 316
Mino Marzegoni, 79, 80, 91-96, 258, 268, 277, 279
Minotto di Naldo da Colle, 333n
Moleta, Vincent, 16n, 301
Molteni, Enrico, 335n
Monaci, Ernesto, 36n, 170, 190, 198n, 329n, 335n, 437, 443, 448
Monaldi, famiglia, 190-191
Monaldo da Sofena, 57, 70, 99, 100, 123-125, 140, 141, 204, 237-239, 265, 266, 269, 281, 282, 316, 327, 335, 336, 342, 348, 403, 409, 410, 433
Monte/Montuccio di Tegghiaio dei Buondelmonti, 69, 70, 71
Monte Andrea, 1-149, 152, 160, 162-168, 170, 173, 174, 176, 179, 180-184, 189, 193, 195, 196, 198, 201, 202, 204, 205, 212, 215-224, 225, 226, 227, 229, 235, 236-239, 241, 244, 245, 248, 249, 251, 252, 254-256, 258, 261, 262, 264, 266, 268, 269-272, 276, 277-279, 287, 290, 295n, 297n, 229-3'4, 315n, 316n, 317-318, 320, 322, 328-343, 345-458
Monte Andrea di Ugo Medici, 69, 70, 71-75, 86-87, 143, 168, 271-272, 275, 277, 279
Montefusco, Antonio, 13n, 143n 198n, 206-208
Montfort, Guido, 158
Moreno, Paola, 416
Mori, Silvano, 231n, 232n, 233n, 234n
Mula de' Muli, 251, 260, 352
Mucciarelli, Roberta, 19n

Neri Ardingheli, 230

Neri del Pavesaio d'Arezzo, 306n
Neri de' Visdomini, 315, 377, 383, 420, 421
Neri di Andrea di Ugo Medici, 72-74, 272, 275
Neri di Iacopo di Andrea, 74n
Neri Moscoli, 403
Nerio Lazzari, 151
Neri Perone, 175, 277
Neri Poponi, 315, 388
Nevaldo di Porcaro da Castelfiorentino, 230, 232, 233, 276
Niccolò da Prato, cardinale, 197
Niccolò III, papa (Giovanni Gaetano Orsini), 19n, 59, 72n, 169, 449
Nicola dei Guglielmini, 191, 279
Nicola di Matteo da Rodaldi, 79
Nicola Muscia, 246n
Nicolò Rodalischi, 175, 277
Noffo Bonaguide, 380, 394, 399, 413
Novati, Francesco, 149

Odo Delle Colonne, 416
Olivero Bondoni da Firenze, 95
Onesto degli Onesti da Bologna, 15n, 146, 229, 234-237, 244, 252n, 253, 257, 259-260, 264, 265, 268, 418, 450
Ordelaffi, famiglia, 19n
Ordelaffi, Guglielmo, 168
Orlandi, Guido, vedi *Rustichelli, Guido di Orlando di Guido di Orlando*
Orlando, Sandro, 161n, 229n, 450
Orlanduccio Orafo, 22, 29n, 66, 182, 198-199, 201, 447, 452
Ottaviano degli Ubaldini, cardinale, 192
Ottokar di Boemia, 24, 26, 30, 59, 75n, 438

Pagani, Maghinardo, 19n
Paganino Orgogliosi, 168
Paganino da Serzana, 146n
Pagano, Mario, 182n, 184n
Pagnotta, Linda, 253n
Pallavillani, Schiatta di Albizzo, 12, 21, 32-35, 40, 42-45, 50, 58, 66, 71n, 72n, 86n, 87, 167-170, 251, 252, 266-269, 271, 277, 279, 280, 302, 324-326, 328-332, 334, 336, 391, 393, 398, 410, 413, 423, 433-445, 451
Palma, Marco, 304,
Palmieri, Ruggero, 48n, 158n, 206n
Panizza, Niccolò, 146n, 298n
Panuccio del Bagno, 14, 112n, 133, 141, 298n, 309, 384, 405
Panvini, Bruno, 312, 327n, 328, 337, 338, 340
Panzera, Maria Cristina, 295n
Paoli, Cesare, 70n, 148n, 150n, 188n, 205n, 207n, 227n
Paolo di Iacopo di Niccolò da Castello, 258
Paolo Zoppo, vedi *Albari, Paolo di Raniero di Sighicello da Castello*
Pasquali, Giorgio, 288n, 291n
Pasquini, Emilio, 242n
Patrizio di Pietro Buche, 95n
Paton, Lucy Allen 45n
Pavanesi, famiglia, 84, 176, 239
- Federico di Uberto, 174, 278
- Uberto, 174, 279
Pegolotti, Francesco, 443
Peire de Chastelnou, 452
Peire d'Alvernhe, 37n
Peire Roger, 239n
Peirol, 260
Pellegrino di Ansaldino da San Felice, 76, 83
Pellegrini, Flaminio, 54n, 433, 437
Pellizzari, Achille, 243
Perdigon 431
Petricciolo di Franceschino da Doccia, 79
Petrucci, Armando, 290n, 304-307, 309, 320, 321, 345n, 354
Piattoli, Renato, 147, 175n
Piazza Andrea, 38n
Picciolo da Bologna, 251
Piciocco, Michele, 8n, 11n, 14n, 16n, 22n, 36, 38-40, 73n, 80, 146n, 174, 177, 178, 195, 254, 256n, 262n, 263, 299n, 401
Piero della Vigna, 114, 380
Pieri, Paolino, 30n
Pietro di Pretio, 33
Pietro di Ugolino *P…*, 79
Pietro, maestro, 249
Pietro Morovelli, 322
Pietro Telli, 152
Pincelli, Maria Agata, 71n, 72n, 74n, 168n, 169n, 190n, 211
Pini, Antonio Ivan, 78n, 84n, 85n
Pinto, Giuliano, 85n
Pizzigotti, famiglia, 195
Pollidori, Valentina, 226n
Prisciano, 365
Pucciadone Martelli, 387
Pucci, Antonio, 363, 440

Quentin, Henri (dom), 288n

Raghiatici, Abbracciavacca, 247, 266, 267, 273-276
Raghiatici, Bartolomeo (Meo) di Abbracciavacca, vedi *Meo Abbracciavacca*
Raghiatici, Forese di Abbracciavacca, 247
Raghiatici, Forese di Meo, 246-247, 284
Raghiatici, Iacopo di Meo, 246, 247n
Ragni, Eugenio, 36, 171n, 173n, 175, 176, 180
Raimon Menudet, 423
Ranieri de' Samaritani, 249, 250, 252-254, 440
Rapisarda, Francesco, 319n
Raveggi, Sergio, 19n, 192n, 207n
Rea, Roberto, 104n
Reali, Dotto, vedi *Dotto Reali*
Reali, Simone, 247
Regale, Raniero, 247

Regnicoli, Laura, 147n
Remigio de' Girolami, 87, 142n
Renzi, Giampaolo, 363, 379, 391, 439, 440
Riccardo di Cornovaglia, 23, 24, 25, 26, 30, 438, 440
Ricciardelli, Fabrizio, 71n, 72n, 86-87
Ricco di Cambio de' Mozzi, 118, 173
Ricco di Cambio di Fitroso, 172-173, 276
Ricco di Pepo di Aglino, 77
Ricco di Varlungo, 154
Richard d'Irlande, 45
Ricovero di Arrigo da Castelfiorentino, 230
Rinaldo d'Aquino, 321, 381, 386, 387
Rinuccino, maestro, 22n, 51, 70, 163, 166, 215-225, 270, 280, 281, 283, 395, 398, 399
Robin, Anne, 21n, 28n, 86n, 199n, 437, 443
Rodolfo da Poggibonsi, *magister*, 24n
Rodolfo d'Asburgo, imperatore, 22, 24, 41, 48, 54, 55, 57, 59, 159, 169, 334, 436, 448-450
Rodolfo de Malçerni, notaio, 80, 92-94
Rohlfs, Gerard, 169n, 363, 396, 444
Rolandino de' Passeggeri, 39n, 114, 115, 143
Rolando Gari, notaio, 80
Roncaglia, Aurelio, 290n
Rondani Arnaldo, 195, 278
Rondani Groviero, 195, 278
Rondone Meglioris, 195
Rosa di Corvalino, 95
Rossi, Luciano, 179n, 239n, 248, 433
Rosso di Ruggero Stroççe, 206
Rostagno, Enrico, 15n
Rotondelli, Petrizolo di Martino, 77
Ruberto Navanzati, notaio, 230
Ruggero di Rosso, 174
Ruggiero, Federico, 229n
Rusconi, Roberto, 93n
Rustichelli, famiglia
- Gherardo di Guido di Orlando, 228
- Giovanni di Orlando di Guido di Orlando, 228
- Guido di Orlando, 227-228, 266, 274, 275
- Guido di Orlando di Guido di Orlando (*Guido Orlandi poeta*), 12n, 154, 167, 193, 225-229, 266, 269, 270, 274, 275, 280-282, 284, 285, 454
- Orlando di Guido di Orlando, 228
- Tedaldo di Orlando, 228, 280
- Torrigiano di Guido di Orlando, 228

Rustico Filippi, 194, 198-199, 203-204, 319, 320, 325, 341-343, 346, 348, 383, 385, 390, 391, 425, 447

Saba Malaspina, 33n, 41
Sacchetti, Franco, 108n
Salimbene de Adam, frate francescano, 45
Salinari, Carlo, 86n, 375, 377, 379, 382, 385, 389, 390, 391, 399, 405
Salvi, Giampaolo, 363, 379, 391, 439, 440
Salvino Doni, 154
Samuello di Grazia de' Trevigiani, 238
Sanfilippo, Mario, 19n, 72n, 169n
Sangiovanni, Fabio, 15n, 254n, 255n, 259-263, 298n
San Luigi, Ildefonso, 150n, 171n, 175n, 180n, 186n, 211n, 227n
Santagata, Marco, 332n
Santangelo, Salvatore, 46n, 217n, 220, 311, 316n, 326, 419
Santini, Giovanna, 104n, 105n, 106, 107n, 108, 109n, 110, 111, 112n
Santini, Pietro, 82n, 171n, 175n, 176n, 178n, 227n
Savino, Giancarlo, 352n
Saviotti, Federico, 290n, 297n
Scornigiani, Marzucco, 242
Scotti, società, 195, 196n, 279
Segna di Bencivenni, 74
Segre, Cesare, 211n, 296n, 297n
Semprebene notaio, 258n
Senzanome notaio 208
Signorini, Maddalena, 352, 354n
Siminetti, famiglia, 191
Simone, decano di Emona, 191n
Sinibaldi, Lapo, 72
Sinibaldo di Caselvecchio, 168
Soffici, Manila 206n, 207n
Soldaneri, Gualterone di Chiarissimo, 169, 191
Solimena, Adriana, 23n
Spampinato Beretta, Margherita, 338n
Spinabello di Petricciolo Spinabelli, 79
Spina di Neri, 72n
Spini, società, 152, 155, 283
Spitzer, Leo, 17n
Spongano, Raffaele, 410, 411
Stefanini, Ruggero, 156n, 157n
Steinberg, Justin, 14n, 15n, 97n, 117, 219n, 303, 309n, 310, 313n, 350, 356, 426, 437
Stoppelli, Pasquale, 149-150, 163, 184n
Storey, Wayne H., 37n, 50n, 64, 70, 71, 99, 100n, 109n, 112n, 117, 141, 143n, 164, 166, 168n, 217, 295n, 301, 341, 361, 362, 364-366, 376, 414, 434
Stroppa, Sabrina, 441
Stussi, Alfredo, 288n
Suitner, Franco, 48n, 105n, 251n, 331, 410, 411
Sznura, Franek, 206n, 207n

Tabacco, Giovanni, 85n, 107n, 115n,
Talano da Firenze, 252-254
Tamba, Giorgio, 92
Tarassi, Massimo, 75n
Tartaro, Achille, 243, 375
Tavoni, Mirko, 260
Terino da Castelfiorentino, poeta, 122, 166, 224, 229-237, 266, 271, 276, 290n, 322, 359-365, 403, 417
Terino di Iacopo da Castelfiorentino 234, 284

Terino di Nevaldo da Castelfiorentino, 230-234, 236, 271, 280, 283
Terino di Ristoro da Castelfiorentino, 234, 284
Terino di Sacchetto da Castelfiorentino, 233, 234, 284
Terramagnino da Pisa, 161n
Toldo Ianiani, 151
Tomaso da Faenza, 15, 254, 258-264, 266-268, 276, 279, 298n, 340, 370, 376, 380, 440, 454
Tommasino Corvari notaio, 79
Tommaso di Sasso, 415
Tommaso di Giacomo da Crevalcore, 80, 93, 94
Tonelli, Natascia, 97n
Tornaquinci, Cardinale, 185
Torraca, Francesco, 71, 73, 75, 152n, 155, 158n, 168, 190, 238n, 259n, 260n, 261n
Torrigiano, Maestro, 217, 219n, 348, 381, 399, 405, 424, 457
Traina, Maria Rita, 93n, 121n, 132n, 251n, 447
Trocchi, Francesco, 248n, 249n
Tuccio di Terino di Nevaldo da Castelfiorentino, 230-231, 233, 283
Turcimanno di Turcimanno, 79

Ubaldino di Stigliatico, notaio, 80
Ubertino, frate, 160, 237, 239, 323, 335, 336
Ubertino, giudice, 162n
Ubertino di Giovanni del Bianco d'Arezzo, 160, 324, 337-340, 344-347, 425, 433, 453
Ubertini-Pazzi, Guglielmo, vescovo d'Arezzo, 243
Uberto Pulci, 206n
Ugo del Cambio, 186
Ugo di Massa, 316n
Ugolino Birbelli, 78
Ugolino Buzzola, 260, 268, 279
Ugolino di Guido Buche, 77
Ugolino di Pallea, notaio, 78
Uguccione della Faggiola, 249
Ulivieri Bondoni, 95
Urbano IV, papa (Jaques Pantaléon), 28

Valeriani, Lodovico, 16, 73n
Vanni di Monaldo da Sofena 238
Vasina, Augusto, 81n
Vatteroni, Maria Selene, 8n
Venceslao di Boemia, 24
Ventura, prevosto di Casole, 77n
Ventura Meglioris, 77, 78, 82, 83, 195, 268, 277, 278
Ventura Monaci, 8n
Vermiglio di Turello, 231
Vinciguerra notaio, 80
Visdomini, Cante di Guido, 228
Visdomini, Tessa, 228, 284
Villani, Giovanni, 27n, 54, 156n, 158n, 192, 403, 443
Vinciguerra, notaio, 93
Viva di Michele d'Arezzo, 274
Volentieri da Sofena, 237, 238
Vollia Delbuono, 211
Volpi, Giuliana, 391

Warren, Austin, 299n
Wellek, René, 299n
Werder Ernestine, 13n, 15n, 42, 75, 149n, 150, 153n, 170, 183n, 198n, 207n, 208n, 254n
Wolf, Armin, 24n

Zaccagnini, Guido, 74-79, 91, 92, 95, 143, 147, 190, 191, 194, 195n, 246, 247, 248n, 249n, 257, 258, 259n
Zaccarello, Michelangelo, 290n, 291n, 420
Zamponi, Stefano, 14n, 310n
Zancherio Franchi, 206
Zanni, Raffaella 88n, 198n, 200n, 206-208
Zinelli, Fabio, 97n. 288n
Zingarelli, Nicola, 154
Zorzi, Andrea, 107n, 157n
Zufferey, François, 292n
Zumthor, Paul, 44n, 296
Zuço Ranieri, 80