

Ventura Monachi

Sonetti

edizione critica e commento a cura di

Selene Maria Vatteroni



Edizioni ETS



www.edizioniets.com

Volume pubblicato nell'ambito del Progetto di Ricerca di Interesse Nazionale
finanziato dal MIUR - PRIN 2011 "Canone letterario e lessico delle emozioni
nel Medioevo europeo: un network di risorse on line
(bibliografia, manoscritti, strumenti multimediali)"

Coordinatore Roberto Antonelli
Unità di Ricerca della Scuola Normale Superiore, Classe di Scienze Umane,
Responsabile Claudio Ciociola

This series is peer reviewed

Volume pubblicato con il contributo del Ministero dell'Università e della Ricerca
e della Scuola Normale Superiore

© Copyright 2017

Edizioni ETS

Piazza Carrara, 16-19, I-56126 Pisa

info@edizioniets.com

www.edizioniets.com

Distribuzione

Messaggerie Libri SPA

Sede legale: via G. Verdi 8 - 20090 Assago (MI)

Promozione

PDE PROMOZIONE SRL

via Zago 2/2 - 40128 Bologna

ISBN 978-884674695-5

alla nonna Amalia

Questo libro nasce dalla revisione della mia tesi di perfezionamento, discussa alla Scuola Normale Superiore il 3 novembre 2015. Nel licenziarlo desidero ringraziare in primo luogo Claudio Ciociola, che mi ha proposto l'argomento e ha seguito il lavoro passo dopo passo, fonte preziosa di consigli e osservazioni. La mia gratitudine va inoltre ai relatori Giuseppe Frasso, Bernhard Huss e Aldo Menichetti per i loro ricchissimi suggerimenti, e a tutti coloro che mi sono stati d'aiuto: Roberta Cella, Luca D'Onghia, Cristiano Lorenzi Biondi, Luca Serianni, Alfredo Stussi, Mirko Tavoni. Ringrazio Armando Antonelli, Bruce Barker-Benfield e Valentina Sagaria Rossi per il loro gentile aiuto nelle descrizioni rispettivamente del registro bolognese dei *Libri inquisitionum et testium*, del codice Canoniciano it. 111, e del Corsianiano 43.B.30; Giuseppe Marrani per la segnalazione del codice Conventi Soppressi B.III.268.

Introduzione

1. *Ser Ventura Monachi rimatore*

Ser Ventura (Bonaventura) Monachi nasce a Firenze intorno al 1290. La sua carriera al servizio del comune fiorentino comincia almeno nel 1312 con l'ufficio di notaio della gabella dei contratti e culmina nel settembre del 1340 con la prestigiosa carica di cancelliere, ricoperta ininterrottamente, tranne che per la breve parentesi della signoria del Duca d'Atene (1342-1343), fino alla morte, nella peste del 1348.¹

Dell'intensa attività pubblica del Monachi informano non solo le testimonianze documentarie ma anche le sue lettere ufficiali (all'incirca cinquecento quelle latine, solo trentotto quelle volgari)² e non da ultimo alcune delle sue rime.³ Dell'ambasceria a Venezia nell'estate del 1328 fanno fede le due tenzoni parallele con Giovanni di Lambertuccio Frescobaldi (II-IIIc) e con Cecco (IIbis-IIabis); di uno dei sog-

¹ Il più recente profilo biografico del Monachi è quello offerto da ZACCARIA 2011 (con bibliografia progressa); un più generale inquadramento offrono CORSI 1969: 63-66 e DORNETTI 1984: 152-154; una succinta scheda in *DBB*: II, 1797. Mette conto di segnalare che all'ufficio di cancelliere partecipa come coadiutore uno dei figli del Monachi, Niccolò, poi suo successore fino al 1375 e autore di un libro di *Ricordanze* (ASFi, *Carte Strozziiane*, Serie II, 2) di cui sta curando l'edizione la dott.ssa Leah Faibisoff della University of Toronto; e che un altro dei suoi figli, Francesco, abate del monastero vallobrosano di Santa Cecilia della Croara, è stato identificato come il destinatario della petrarchesca *Fam.* XIII 12 (cfr. PIANA 1977).

² Tutte degli anni 1340-1344, essendo andate perdute le lettere del periodo 1345-1348. Delle trentotto lettere volgari, già pubblicate da MARZI 1910 [1987]: 630-653 (sei erano già in MONACI 1879: 27-34; altre sette, insieme al regesto completo, in MARZI 1894: 21-24; questo materiale riproponeva infine MABELLINI 1903: 115-128), ho allestito una nuova edizione (VATTERONI c.d.s.). Ancora quasi del tutto inedite sono invece le lettere latine (una ventina si leggono tra i documenti pubblicati da PAOLI 1862).

³ Tra i numerosissimi incarichi del Monachi mette conto di ricordare l'ambasceria presso papa Giovanni XXII ad Avignone all'incirca da aprile a giugno del 1333, almeno in quanto "occasione mancata", se si pensa che in quel periodo Petrarca era in viaggio nell'Europa settentrionale.

giorni pisani, probabilmente nel 1332, testimonia l'altra tenzone con Giovanni (IIIa-III); all'incarico a Ferrara nell'estate dello stesso anno per la stipula dell'alleanza anti-boema con i signori dell'Italia settentrionale e Roberto I d'Angiò si riferisce il sonetto IV e verosimilmente anche il V; a celebrare la rinuncia del Duca d'Atene alla signoria di Firenze nell'agosto del 1343 (l'atto è stato rogato dal Monachi stesso e da Folco di Antonio Bonsignori)⁴ e a scongiurare il ripetersi di reggenze altrettanto dispotiche, infine, sta il sonetto "per rettori" VII, che infatti si trovava dipinto nell'antica Sala dei Priori di Palazzo Vecchio, cuore della vita politica fiorentina.

Volendo dare una panoramica del *corpus* di Ventura Monachi si può dire che i suoi sonetti si lasciano quasi tutti raggruppare intorno a due principali nuclei tematici, quello politico o politico-moraleggiante e quello amoroso, ai quali si aggiunge (o si sovrappone) la più particolare esperienza dei testi a carattere dialogico, siano essi parte di tenzoni che ci sono giunte nella loro interezza, o sonetti missivi ad oggi privi di risposta (I e XI), o ancora sonetti rivolti a personaggi storici (IV e V) o a categorie professionali (VII).

Nell'ambito dei sonetti di ispirazione politica, alle celebrative movente da *plazer* del sonetto IV *Ben à Giove con voi partito 'l regno* a Mastino II della Scala si affianca l'appello diretto a Roberto I d'Angiò nel sonetto V *Re di Ierusalem e di Sicilia*, accomunato dall'uso della rima sdrucchiola sia al caustico attacco alla famiglia genovese dei Salva-ghi (in difesa del re di Napoli) in VI *Voluto à riparar la ca' Selvatica*, sia alla requisitoria morale e civile di VIII *Egli è sì spenta la virtù d'Ipolito* e IX *Ben son di pietra s'io non mi ramarico*. Soprattutto in questi due ultimi sonetti è evidente la ricerca dell'equilibrio e della sinergia tra l'eccezionale peso ritmico della rima sdrucchiola da un lato e, dall'altro, una calibrata struttura metrico-sintattica in cui gli snodi del discorso si appoggiano alle pause tra le partizioni (fronte, sirma, ritornello) e la coesione è garantita dal ricorso alle figure della ripetizione. Se poi è vero che il potenziale semantico ed espressivo dei testi in versi culmina nelle parole-rima, la necessità di manipolare a vario titolo i rimanti per adattarli alla rima sdrucchiola (si pensi a *tredova* in VIII 12 e a *privarico* in IX 8) si rivela un punto di forza, perché sollecitando le capacità di

⁴ Lo si può leggere in PAOLI 1862: 125-135 (documento n° 316).

decriptazione del lettore (come dell'interprete odierno) riverbera sui contenuti quel tanto di «manieristico» e di «esibita eccezionalità» (MENICETTI 1993: 559) che la rima sdrucchiola in quanto tale porta con sé.

Il fenomeno dell'adattamento e dell'invenzione di parole-rima si riscontra soprattutto nei testi di corrispondenza, per la coercizione della regola della ripresa delle rime del testo missivo nel responsivo unita a quell'istanza ludica e insieme agonistica che fin dalla tradizione mediolatina presiede alla «comunicazione *privata* tra intellettuali» (GIUNTA 2002: 192):⁵ esso occorre infatti in concomitanza tanto con la rima sdrucchiola (si pensi semplicemente a *persevero* in IIa 3, *balbatica* in IIabis 1, *grugno-no* e *cugno-no* rispettivamente in XVIIa 20 e XVII 13) quanto con la rima piana (si pensi allora a *si 'nvelve* in III 9 e *cor-co* in XVa 8).

La proiezione della «retorica del dialogo» (GIUNTA 2002: 203) sulla lingua dei testi si può cogliere nello scarto tra la tenzone con ser Matteo, in cui all'asprezza e audacia di certe parole-rima (si pensi a *spromo* in XV 11, *cor-co* e *schiamo* in XVa 8 e 11) si accompagna una deliberata eterodossia dei contenuti (se per Ventura l'unico rimedio contro il mal d'amore risiede ormai in una metamorfosi disumanizzante), e i sonetti amorosi, non a caso tutti a carattere monologico (con la particolare eccezione di XI *Come Atteon si fè subito servo*, copertamente rivolto a Petrarca).

Nei sonetti amorosi è infatti evidente tanto il debito di lingua e tono che il Monachi contrae con la tradizione stilnovista quanto la sua capacità di rimodularne i motivi più topici: il tema della donna-luce, originalmente declinato in X *Chi vuol vedere una solenne festa* 1-5 in unione al dettaglio dantesco della ghirlanda (vv. 7-8); l'immagine di Amore arciera che dimora presso la donna ma non la ferisce (cfr. X 9-11 e 15-16); l'enunciazione della necessaria corrispondenza tra amore e

⁵ Corsivo nel testo. Si noterà infatti che tutti i sonetti portati ad esempio fanno parte di quelle che si possono definire, con GIUNTA 2001: 82, «tenzoni-carteggio», nelle quali cioè «i poeti parlano di questioni *private*» (corsivo mio). Artifici rimici di questo tipo non occorrono invece nella «tenzone-*quaestio*» con ser Gaudio, relativa alle implicazioni morali dell'uso dei cinque sensi, in cui d'altra parte il tema erudito «innesca una sorta di meccanismo di compensazione» consistente in un «aumento del tasso di figuratività» (GIUNTA 2002b: 78).

valor[e], di matrice guinizzelliana (cfr. x 12-13); e nel sonetto XIV *Poi che Pietate in tutto m'abbandona*, popolato di ipostasi cavalcantiane (prima fra tutte lo *spirital[lo]* vitale del v. 10), il desiderio del sopraggiungere della morte come unica via d'uscita alla sofferenza amorosa. È soprattutto nel sonetto XIII *Di novo gli occhi miei, per accidente* che, svolgendo il tema dell'amore secondario, il Monachi dimostra di aver compreso e assorbito a fondo la lezione tematica oltre che stilistica, le ragioni teoriche oltre che i modi del dire di Cavalcanti, della *Vita nova* e di Cino,⁶ quando intreccia il dettaglio della somiglianza tra madonna e la donna oggetto di un desiderio sgomento (vv. 3 e 7) con l'inconciliabile opposizione tra la volontà dell'amore secondario e un dovere di fedeltà a madonna alimentato della paura della sua impietosità (vv. 10-12 e 18-20).

L'aspetto più rilevante della produzione amorosa del Monachi risiede però negli agganci con Boccaccio, al quale lo legano rapporti anche personali,⁷ e soprattutto con Petrarca, della cui poesia Ventura avrà precocemente conosciuto pezzi "spicciolati" proprio tramite il Certaldese,⁸ non prima dunque del suo ritorno a Firenze all'inizio del 1341 (anno a partire dal quale si datano, almeno in via ipotetica, tutti i sonetti amorosi del cancelliere).⁹

Eclatante è il caso del sonetto XI *Come Atteon si fè subito servo*, dove non solo il Monachi inscena il mito di Atteone e Diana sulla falsariga dell'ultima stanza della canzone "delle metamorfosi" *Rvf* 23 (cioè, in aggiunta alle numerose riprese puntuali, sotto forma di similitudine

⁶ A proposito dell'affiancarsi e del sovrapporsi, nella poesia dei trecentisti, del modello ciniano a quello dantesco cfr. MARRANI 2004: 13-34.

⁷ Cfr. BRANCA 1997: 64, 79, 96.

⁸ Sul ruolo-chiave svolto da Boccaccio nella primissima diffusione di pezzi petrarcheschi – in forma di «sillogi parziali e più o meno autorizzate» quando non di «testi diffusi alla spicciolata» – e nell'additare Petrarca «ai contemporanei come faro e modello» cfr. almeno BALDUINO 1984a: 308-309, 317-318, con l'importante precisazione che almeno fino agli anni Settanta del Trecento echi e spunti verbali petrarcheschi affiorano solo nelle «rime provenienti dalla cerchia degli amici, o di coloro che – nei diversi luoghi in cui Petrarca si trovò a dimorare – ebbero con lui contatti, più o meno diretti, d'una qualche rilevanza» (p. 314). Mette conto di ricordare, sulla scorta di PICCINI 2004: XXV-XXX, che la stessa funzione di «affettuoso propagatore di testi», o meglio di «scartafacci petrarcheschi», ha avuto per Boccaccio l'amico Sennuccio del Bene.

⁹ Sulla più ampia questione dei rapporti con Petrarca mi permetto di rinviare a VATERONI 2015.

con la propria vicenda amorosa), ma nel ritornello si rivolge a un «saggio messer» perché gli insegni come riacquistare le sembianze umane dopo la trasformazione in cervo: difficilmente allora il destinatario sarà altri che il giovane Petrarca di *Rvf* 23, «esperto di trasfigurazioni e susseguenti reincarnazioni» (SANTAGATA 1990: 221).

La già notata capacità del Monachi di innestare efficacemente l'uno sull'altro i propri modelli si rivela anche nel sonetto XII *Veggendo pur che l'arco di Cupido*, dove il tassello mitologico dafneo dei vv. 10-12, squisitamente petrarchesco (modellato ancora una volta su *Rvf* 23, vv. 39-40 e insieme sulla giovanile sestina 22, vv. 34-36), dialoga con l'immagine ciniana di Amore «armato a doppio dardo» all'interno di un "testo di donna" che ripete la nuova struttura proposta da Dante nella ballata *I' mi son pargoletta*. Se poi si pensa che «il nodo simbolico Laura-lauro» legato al mito di Dafne «sembra essere uno degli elementi della poesia petrarchesca che più hanno colpito i contemporanei» (SANTAGATA 1990: 220 n. 16),¹⁰ si capisce perché nel ritornello il poeta intervenga a precisare che colei che ha appena parlato non è la Laura avignonese (ma la donna da lui infelicamente amata).

Se quindi Ventura deve essere considerato uno dei primi imitatori e insieme dei maggiori responsabili della prima fortuna di Petrarca,¹¹

¹⁰ Importa richiamare anche quello che scrive BALDUINO 1984a: 310: «Di fatto, entro la prima metà del Trecento, è Giovanni Boccaccio l'unico a palesare un'embrionale idea del "canzoniere" in fieri, ossia di una nutrita silloge di poesie per Laura [...] per cui, notoriamente, avanza subito un'interpretazione allegorica ("Laurettam illam allegorice pro laurea corona [...] accipiendam existimo"): se proprio vogliamo, dunque, una prima "forma" tutta legata ai miti e ai simboli dafnei, e che ben poteva aprirsi con *Apollo s'ancor vive il bel desio* [ante 1337]»; confermato da SANTAGATA 1992: 94: «Il pubblico contemporaneo, dunque, della mitologia amorosa petrarchesca privilegiava [...] quella componente allegorica che faceva di Laura, identificata col lauro e quindi con la corona di alloro, il simbolo della poesia e della gloria poetica. Ce lo conferma Boccaccio».

¹¹ Sembra insomma che quanto GIUNTA 2007: 364 afferma a proposito del più tardo Alberto degli Albizi si attagli piuttosto al Monachi: «L'impressione, leggendo queste poesie, è di avere di fronte uno dei primi imitatori di Petrarca, e anzi – se guardiamo alla cronologia e alla qualità dell'imitazione – il primo in assoluto». Resta comunque valida la rettifica di BALDUINO 1984a: 309: «naturalmente non è solo questione di quantità e di completezza [di riscontri], bensì anche e soprattutto di prospettiva, di reale capacità d'intendere (in parte sì, ma correttamente) gli intenti e la coerenza interna, i presupposti e la sostanziale identità di un' "ars poetica" e di una nuova poesia»; sulla stessa linea PICCINI 2004: LI a proposito di Sennuccio, per il quale (infatti) il modello dantesco è ancora di gran lunga preponderante rispetto a quello petrarchesco.

il fatto notevole è che in un paio di casi si possa legittimamente ipotizzare che la direzione dell'influsso o del prelievo testuale sia quella opposta, immaginando insomma un Petrarca che si accosta alle rime del Monachi e in qualche modo ne ricambia il tempestivo omaggio.

Molto suggestiva è l'ipotesi che il sonetto-omaggio a Petrarca XI *Come Atteon si fé subito servo* venga a sua volta fatto oggetto di una ripresa, precisa anche sul piano ritmico-sintattico, in due luoghi del canzoniere sicuramente posteriori al 1348: può darsi infatti che il secondo emistichio del v. 10: «ond'io son fatto fera» echeggi nel sonetto in morte di Sennuccio del Bene, *Rvf* 287 12-13: «in quante / lagrime io vivo; et *son fatt'una fera*» (datato al novembre 1349), e in un sonetto in morte di Laura, *Rvf* 306 5: «*ond'io son fatto un animal silvestro*» (databile forse al 1351).

L'incertezza dei dati cronologici non diminuisce l'interesse del riscontro tra IV *Ben à Giove con voi partito 'l regno* 6: «ne l'emisperio *ch'Appenin comparte*» e il non databile *Rvf* 146 13-14: «udrallo il bel paese / *ch'Appennin parte*, e 'l mar circonda et l'Alpe»,¹² tanto più che semmai, in Petrarca, il prelievo dal sonetto del Monachi si innesterebbe su un tessuto ritmico di ispirazione dantesca (SANTAGATA 2004: 709 segnala opportunamente *If* IX 113-114: «presso del Carnaro / *ch'Italia chiude e suoi termini bagna*»).

È invece del tutto probabile che dietro *Rvf* 248 *Chi vuol veder quantunque pò Natura*, verosimilmente posteriore al 1348, stia (anche) il sonetto X *Chi vuol vedere una solenne festa*, non tanto e non solo per l'incipit, molto diffuso nella lirica due e trecentesca, quanto soprattutto per l'impianto generale: l'attacco copulativo del secondo verso (cfr. X 1-2: «*Chi vuol vedere una solenne festa / e di chiaro valor ricco tesoro*» e *Rvf* 248 1-2: «*Chi vuol veder quantunque pò Natura / e 'l Ciel tra noi*»), l'invito a guardare la donna amata dal poeta subito seguito da una relativa che la descrive come donna-luce (cfr. X 3-4: «*al cui rispetto pietre, argento ed oro / son lucciole appo 'l sol ne l'ora sesta*» più 5-6: «*guardi la donna, 'n cui si manifesta / d'ogni bellezza grazioso coro*» e *Rvf* 248 2-3: «*venga a mirar costei, / ch'è sola un sol*»), la

¹² Si noterà inoltre che alla figura della ripetizione tra *partito* 1, *parte* (sost.) 2 e *comparte* 6 nel sonetto del Monachi corrisponde l'«intenso gioco fonico» (BETTARINI 2005: 708) tra *parti* (sost.) 13 e *parte* 14 in *Rvf* 146.

sirma aperta dallo stesso *vedrà* di promessa. Su questo sfondo anche l'idea dell'assommarsi nella donna amata di tutte le migliori qualità (*Rvf* 248 9-11: «Vedrà, s'arriva a tempo, ogni vertute, / ogni bellezza, ogni real costume / giunti in un corpo con mirabil' tempore») rimanderà, per il tramite del sintagma «ogni bellezza» in posizione iniziale nel verso, a *x* 5-6: «guardi la donna, 'n cui si manifesta / d'ogni bellezza grazioso coro» oltre che al giovanile sonetto sennucciano II *O salute d'ogni occhio che ti mira* 12-14: «In te perfetta fa la gentilezza, / in te riluce valore e sapere, / in te è asempiata ogni bellezza» (che del resto è forse il minimo comune denominatore).¹³

Altrettanto plausibile è il ricordo di XIV *Poi che Pietate in tutto m'abbandona* 3: «quanto di ciò mia vita si contenta» in *Rvf* 251 (appartenente alla stessa serie di sonetti *post mortem* in cui rientra il 248), vv. 3-4: «l'alma luce che suol far contenta / mia vita», garantito infatti dall'identità di altre due parole-rima B (*sentà e spenta*);¹⁴ e si può forse pensare che dietro l'incipit di *Rvf* 130 *Poi che 'l camin m'è chiuso di Mercede*, sonetto “di lontananza” assegnabile al 1341-1342 o al 1344-1345 (data per la quale propende BETTARINI 2005: 634), stiano congiuntamente l'incipit del sonetto XIV e il cavalcantiano XIV *Se m'ha del tutto obliato Merzede* (che resta comunque il riferimento comune).

Parimenti delicata si rivela la valutazione dei rapporti tra il Monachi e Boccaccio, ai fini della quale mi sembra ancora una volta impossibile prescindere dalla data del 1341, quando il Certaldese torna a Firenze e i due stringono un legame di amicizia che senz'altro li porta ad avere accesso alle rispettive prove poetiche:¹⁵ è verosimilmente così che Ventura ha potuto conoscere le opere della giovinezza napoletana di Boccaccio (*Caccia di Diana*, *Filocolo*, *Filostrato* e *Teseida*)¹⁶ oltre na-

¹³ Non segnalato però da SANTAGATA 2004 né da BETTARINI 2005.

¹⁴ I due sonetti hanno in comune anche il tema, canonico, del desiderio della morte come rimedio alla sofferenza amorosa (causata in Ventura dal rifiuto di madonna, in Petrarca dalla morte di Laura), e in particolare una movenza di gusto cavalcantiano-ciniano: cfr. XIV 10: «quello spiritel ch'ancor mi porta» e *Rvf* 251 9-11: «A me pur giova di sperare anchora / la dolce vista del bel viso adorno, / che me mantene».

¹⁵ Vale la pena di ricordare che proprio al soggiorno napoletano del 1341 SANTAGATA 1990 fa risalire anche i primi contatti di Petrarca con la poesia di Boccaccio, all'epoca già rientrato a Firenze.

¹⁶ Sulla scorta di SANTAGATA 1990: 248 «non entro nella spinosa questione della loro cronologia relativa; le assumo come un insieme omogeneo nella presunzione che il

turalmente alla sua prima produzione fiorentina (*Comedia e Amoro-
sa visione*),¹⁷ e a maggior ragione che Boccaccio ha potuto avere per le
mani le rime spicciolate del cancelliere.

Sono certo meno sorprendenti i casi in cui è il Monachi (e preci-
samente il Monachi *post* 1341) ad attingere a Boccaccio, il cui ruolo
di «autentica figura-chiave», di «vero personaggio emblematico della
poesia trecentesca» (BALDUINO 1984a: 303) risulta dunque ancora
una volta ribadito.

Nel sonetto-*titulus* VII *Se la Fortuna t' à fatto signore* i vv. 7-8: «*chi
dello stato più si rassicura / talor pruova cadendo più dolore*» risenti-
ranno del seguente passo del *Teseida*: «Ma così d'esto mondo va lo *sta-
to*, / ch'allor è l'uom *più* vicino al *cadere* / e vie *più* grieva *cade*, quanto
ad alto / è *più* montato sopra il verde smalto» (IX 1 5-8); e soprattutto
la (tradizionale) raffigurazione della Fortuna al v. 10: «sempre come le
par volge la rota» risulterà dall'innesto di *Amorosa visione* XXXI 28-
29: «*volvendo sempre* ora 'n dietro ora avanti / *la rota sua*»¹⁸ su *If* XV
95-96: «però giri Fortuna *la sua rota / come le piace*» (senza dimenti-
care nemmeno *Teseida* VI 1 1-6: «L'alta ministra del mondo Fortuna
/ [...] / or mostrandosi chiara e ora bruna / secondo *le pareva* e *come* e
quando»), secondo quella tecnica «dell'incastro» cui abbiamo visto es-
sere spesso improntato il riuso, da parte di Ventura, dei propri modelli.

Qualcosa di analogo si verifica infatti anche al v. 15 del sonetto XI
Come Atteon si fé subito servo: «Di ritornar in uom modo non veg-
gio», verso per il quale il ricordo di *Caccia di Diana* XVIII 23-24: «do-
nandomi a lei, *uom ritornai / di brutta belva*» appare quasi predomi-
nante rispetto al riferimento a *Rvf* 23 145: «et *ritornai ne* le terrene
membra».¹⁹

Il sonetto X *Chi vuol vedere una solenne festa* presenta ben due ri-
scontri rimici, entrambi esclusivi, con opere boccacciane: la clausola

limite temporale più basso sia quello del *Teseida*», collocabile, secondo la consuetudine
della critica «ma senza l'appoggio di alcun dato certo» (MAZZETTI 2015: 115), tra 1339
e 1341.

¹⁷ Con le quali siamo tra 1341 e 1342 o primissimi del 1343.

¹⁸ Qui e in seguito il riferimento è sempre, naturalmente, alla cosiddetta «redazione
A» dell'*Amorosa visione* (sulla questione della doppia redazione del testo cfr. almeno CO-
LUSSI 1998).

¹⁹ In ogni caso, *Caccia di Diana* XVIII 23-24 si potrà addurre come plausibile riscon-
tro per *Rvf* 23 145 (non segnalato da SANTAGATA 2004 né da BETTARINI 2005).

del v. 1 si ritrova infatti solo in *Filostrato* I 26 8: «tra l'altre donne in sì *solenne festa*», quella del v. 6: «d'ogni *bellezza grazioso coro*» (: «verde *alloro*» 7) solo in *Comedia* II 79 (: «fiorito *alloro*»)²⁰ e *Amorosa visione* XI 40-41: «Infra quel *bello e grazioso coro* / di tante donne, vidi una *bellezza*». A naso (e nell'ipotesi più economica)²¹ siamo di fronte a un piccolo centone boccacciano, interessante soprattutto perché tematicamente orientato, se tanto nel *Filostrato* quanto nell'*Amorosa visione* e poi in x 7-8 la donna amata viene celebrata come bella tra le belle. L'ipotesi appare confermata da quanto segue. I vv. 6-7 di x *Chi vuol vedere* intrattengono rapporti rimico-lessicali anche con un altro passo dell'*Amorosa visione*, XIX 49-51, in cui si racconta la metamorfosi di Dafne: «Là ritornata in *grazioso alloro* / sopr'essa il *sol* la sua luce fermava, / faccendole col raggio *chiaro coro*» (cfr. inoltre x 2: «di *chiaro valor*» e 4: «son lucciole appo 'l *sol*»); un passo la cui presenza è riscontrabile anche dietro un altro sonetto di Ventura, il dafneo XII *Veggendo pur che l'arco di Cupido* 10-11: «come davanti a *Febo* fece Danne / *fuggo per tema* di non esser giunta», da confrontare con *Amorosa visione* XIX 40-44: «Tutto focoso vidi *seguire* / quivi *Febo* Pennea graziosa / [...] / *Temendo fuggiva* ella impetuosa / quivi da lui» (tenendo presente anche XII 3: «mi *segue* e *guata*»)²².

A maggior ragione notevoli sono i casi in cui sembra di poter affermare che la direzione del legame testuale sia quella opposta, dunque dal Monachi al Boccaccio delle opere fiorentine. Se è ben ipotizzabile che la descrizione di Orfeo in *Amorosa visione* XXIII 5-13: «vidi *colui che* il dolente regno / *sonando* visitò sì dolcemente: / Orfeo dico, che col suo *ingegno* / *fece* le misere ombre riposare, / con la dolcezza del *cavato legno*. / *Sonando* ancora quivi il vidi stare / con Erudice sua, e mi pareo / che il vedessi *sonando* cantare, / sollazzandosi, *versi*, e sì dicea...» dipenda dal sonetto I *Colui ch'andò inn inferno per la moglie*

²⁰ Si segnala anche l'occorrenza di *Comedia* XLI 16 e quella, non però in clausola ma in *enjambement*, di *Comedia* XVII 70-71.

²¹ Quale non sarebbe quella secondo cui al v. 1 è Ventura a dipendere da Boccaccio ma al v. 6 è Boccaccio, per giunta in due opere diverse, a dipendere da Ventura.

²² Con importanti risvolti, semmai, sulla collocazione cronologica dei sonetti x *Chi vuol vedere* e XII *Veggendo pur*, che a norma dei prelievi da *Amorosa visione* risulterebbero da spostare dopo il 1342 (cfr. *Ordinamento*, p. 150).

(ante 1337),²³ vv. 1-4: «*Colui ch'andò inn inferno per la moglie / versificando col cavato legno / non ebbe, al creder mio, maggiore ingegno, / quando ballar faceva pedali e foglie*» (e si tenga presente anche l'eco fonica del gerundio *febricitando* al v. 6); tutto sommato la datazione bassa comunemente accettata per il *Ninfale fiesolano* (1344-1346) persuade altresì della precedenza del sonetto XII 1-3: «*Veggendo pur che l'arco di Cupido / molti ne fiere di saetta orata / per me, sì che ciascun mi segue e guata*» rispetto a *Ninfale* 267 8: «*veggendo pur che e' mi seguitava*»; del sonetto XIV 3-4: «*quanto di ciò mia vita si contenta / Amor lo sa via men ch'altra persona*» rispetto a *Ninfale* 287 4-7: «*Essendo teco, non so già mai quanto / più ben mi possa aver, né più disire; / ma sallo ben Amor, in quanto pianto / istà la vita mia*»; così come del missivo di Giovanni di Lambertuccio Frescobaldi IIIa *Due foresette, ser Ventura, bionde* 13: «*Così in questa vita mi dimoro*» rispetto a *Ninfale* 169 1: «*Adunque, in cotal vita dimorando*».²⁴

Il valore della poesia del Monachi si misura però non solo sulla sua prontezza nel rifarsi alla lezione di Petrarca e Boccaccio, anzi nell'ingaggiare con entrambi un vero e proprio interscambio poetico, ma anche sulla sua originalità nel rapportarsi all'imponente modello del Dante comico e lirico.

Le presenze dantesche, che non sorprende di riscontrare pressoché in ogni singolo testo del *corpus*, si dispongono infatti lungo una linea che va dalle citazioni letterali – spiccano quella di *Rime* 54 15: «*la pelâr sì, ch'ella rimase ignuda*» (: *suda*) in XI 13: «*arde costei sì che rimansi nuda*» (: *suda*) per la ricercatezza del riferimento, quella di

²³ Data della morte del presunto destinatario Giovanni di Lambertuccio Frescobaldi (cfr. *Ordinamento*, p. 149).

²⁴ L'incertezza dei dati cronologici non sottrae interesse nemmeno al riscontro tra il missivo IIIa di Giovanni di Lambertuccio Frescobaldi e il sonetto boccacciano LXXXIV per l'amata incanutita, solo indicativamente assegnato al periodo napoletano e dunque esso stesso di collocazione incerta rispetto a *Ruf* 12 (cfr. SANTAGATA 1990: 165-166 n. 16; BETTARINI 2005: 54-55). Notevolissimo infatti il parallelismo tra GIOVANNI DI LAMBERTUCCIO FRESCOBALDI, IIIa 14-15: «*né altro argento od oro / non chero, finché lor viso non crespa*» (: «*ricco tesoro*» 18) più v. 20: «*ch'ogni femmina v'è per lo ber cispa*» e BOCCACCIO, *Rime* LXXXIV 2-5: «*che le chiome d'oro / vegga d'argento, ond'io hor m'innamoro, / et crespo farsi il viso di costei, / et cispi gli occhi bei*» (: «*caro thesoro*» 6); nonché tra GIOVANNI DI LAMBERTUCCIO FRESCOBALDI, IIIa 6: «*dolce canto*» e BOCCACCIO, *Rime* LXXXIV 12: «*soave canto*» (e «*canto sonoro*» 7), se si tiene presente che il motivo del canto non compare nel dittico petrarchesco.

Pd I 13-15: «O buono Apollo, a l'ultimo lavoro / *fammi* del tuo valor sì fatto vaso, / come dimandi a dar l'amato *alloro*» in XII 12: «Oh buono Apollo, di me lauro *fanne*», e *converso*, per la sua notorietà – fino a operazioni di tutt'altra raffinatezza quali l'adozione dell'inedita struttura retorica della ballata *I' mi son pargoletta* nel sonetto XII, la riproposizione del ciclo vitanovistico della donna gentile con il massiccio apporto di Cavalcanti e Cino nel sonetto XIII, e l'assunzione del motivo della ghirlanda «come motivo di poesia, e non di folclore» (GIUNTA 2011: 174) in X 7-8: «che le fanno tener di verde alloro / sopra le belle *una ghirlanda in testa*» – altra citazione letterale da *Rime* 41 13: «Quand'ell'ha *in testa una ghirlanda* d'erba».

Alcuni esempi in particolare si distinguono per la finezza della modulazione del materiale dantesco: la comparazione di II 2: «e vivo parte in acqua come bevero» perché compendia la similitudine di *If* XVII 19-22: «Come talvolta stanno a riva i burchi, / che *parte* sono *in acqua* e parte in terra, / e *come* là tra li Tedeschi lurchi / lo *bivero* s'assetta a far sua guerra»; l'autodescrizione della donna ritrosa all'amore in XII 8: «sì che poco *mi scaldo* e poco *rido*» perché rovescia l'immagine di Matelda in *Pg* XXVIII 43-44: «Deh, bella donna, che a' raggi d'amore / *ti scaldi*» e 76: «Voi siete nuovi, e forse perch'io *rido*» (per giunta facendo rimare *rido* con la coppia *Dido* : *grido*, consacrata da DANTE, *Rime* 43 36 : 37 e *If* V 85 : 87 come *senhal* dell'amore infelice); e la metafora di XVI [7] 1-3: «Io vedo ben che 'l domandare spesso / è di sapienza virtuosa *chiave*, / la qual *diserra* e fa intrar *soave*» (: *grave*) perché si rifà all'autopresentazione di Pier delle Vigne in *If* XIII 58-60: «Io son colui che tenni ambo le *chiavi* / del cor di Federigo, e che le volsi, / serrando e *diserrando*, sì *soavi*» (: *gravi*) replicandone perfino l'uso avverbiale dell'aggettivo.

Com'è prevedibile, mentre il modello della *Commedia* agisce indipendentemente dai generi tematici, quello delle *Rime* dantesche tende piuttosto a restringersi alla produzione amorosa di Ventura: tanto più rilevante sarà allora il caso del sonetto IX *Ben son di pietra s'io non mi ramarico*, in cui l'invettiva contro la corruzione morale si conclude (circolarmente) con un condensato di lessico petroso: «Al consiglio di Dio talor s'*impetra* / che 'l *colpo* senta chi gitta la *petra*» (cfr. GIUNTA 2011: 482).

Particolarmente fecondo di immagini e spunti nei sonetti del Mo-

nachi risulta essere poi il canto di Ugolino. Non stupisce troppo di ritrovarlo dietro il sonetto III *S'tu ssè gioioso, e me doglia confonde*, di *vituperium* contro Pisa, ma ancora una volta colpisce la raffinatezza della ricezione e della resa del modello sia nell'immagine iniziale delle lacrime raccolte in un recipiente: «S'tu ssè gioioso, e me doglia confonde, / ch'agli occhi mi rifonde / si cch'empierei di lagrime una pelve» (vv. 1-3), ispirata congiuntamente a *If* XXXIII 97-99: «ché le lagrime prime fanno groppo, / e si come visiere di cristallo, / riempion sotto 'l ciglio tutto il coppo» e *Pg* XX 7-8: «ché la gente che fonde a goccia a goccia / per li occhi il mal che tutto 'l mondo occupa»; sia nella descrizione delle *Sismonde* (v. 7) come prostitute, in linea con la condanna dantesca della famiglia dei Sismondi (*If* XXXIII 32) tra i responsabili della tragedia della Muda.

Precise tessere del canto di Ugolino ricompaiono però anche nel sonetto I *Colui ch'andò inn inferno per la moglie*, dove alla scoperta eco di *If* XXXIII 23: «la qual per me ha 'l titol de la fame» al v. 10: «a quel spedal ch'è 'l titol di San Pagolo» si accompagna la ripresa sinonimica della clausola del v. 28: «Questi pareva a me maestro e donno» nell'espressione del v. 13: «ch'è lassù † maestro e sire»; e perfino ai vv. 11-12 del sonetto XIV *Poi che Pietate in tutto m'abbandona*: «assai mi partirei con minor doglia / quanto sarà la mia vita più corta» (: *spogliata* : *vogliata*) l'idea stilnovistica della morte come unico rimedio alla sofferenza amorosa si sostanzia del lessico, del ritmo e delle rime di *If* XXXIII 61-62: «Padre, assai ci fia men doglia / se tu mangi di noi» (: *vogliata* : *spogliata*).

Non da ultimo si può dire che la tendenza del Monachi ad attrarre i nomi propri nella sede esposta della rima consuoni con la «volontà di privilegiare il nome di persona o di luogo per quello che ha in sé di riferimento assoluto» ed emblematico manifestata da Dante nella *Commedia* (BALDELLI 1973: 942): basti pensare infatti al sonetto VI *Voluto à riparar la ca' Selvatica*, in cui ben cinque rimanti sono nomi propri e per giunta proparossitoni, cioè capaci di «irradiare r[ima] difficile» (*ivi*),²⁵ o al caso di IV *Ben à Giove con voi partito 'l regno* 15:

²⁵ Ma anche capaci di rispondere alle necessità di una rima difficile come la sdrucchiole: non sarà un caso infatti che la stragrande maggioranza delle occorrenze di nomi propri in rima si riscontri proprio nei sonetti con rime sdrucchiole.

«e poi la bella Rocca di Peschiera», citazione letterale di *If* xx 70: «Siede Peschiera, bello e forte arnese» ma con lo spostamento del toponimo dall'originaria posizione interna a quella clausolare – mossa tanto più vistosa perché avviene nello spazio extra-metro del ritor-nello.²⁶

2. *La lingua*

Poiché le rime del Monachi sono trasmesse da manoscritti non autografi, spesso anche molto posteriori alla sua morte e di area linguistica non fiorentina, informazioni sicure sui principali tratti fonomorfolo-gici della sua lingua possono venire solo dall'analisi delle parole-rima. Essa ci rimanda l'immagine attesa, quella di una lingua corrispondente al ben noto quadro del fiorentino trecentesco,²⁷ soprattutto nei sonetti amorosi allineata al modello semiorimico della tradi-zione lirica toscana²⁸ – si noteranno ad esempio i latinismi poetici *ale* (x 14), *simiglia* (xiii 3), *mercede* (xiii 20) –, altrove invece più incline a singoli prelievi dialettali o popolareggianti, meglio se avallati da quella stessa tradizione – si segnalano il guittoniano *arne* (ix 14), l'occiden-talismo *fersa* (xvii 14), già in rima nella *Commedia*, e la forma *proro* (iii 13) con rotacizzazione di *l* postconsonantica,²⁹ che trova riscontro in Chiaro Davanzati.

Di séguito i tratti e le forme del fiorentino trecentesco che emergono dall'analisi:

²⁶ Un analogo aggiustamento esegue anche ser Gaudio in xvii [8] 12: «Non so s'io forsi sogno nel Parnaso», citazione di *Pg* xxviii 141: «forse in Parnaso esto loco sognaro».

²⁷ Un'ulteriore, non sorprendente, conferma può venire dal riscontro delle trentotto lettere volgari dettate dal Monachi cancelliere e conservate nei registri 5-8 del fondo ASFi, *Signori*, *Missive Prima Cancelleria*, anch'esse corrispondenti alla *facies* del fiorentino della prima metà del Trecento (come illustra il commento linguistico da me procurato in VATTERONI c.d.s.). L'importanza di questi documenti ai nostri fini è purtroppo limitata dal fatto che, ad eccezione forse di un ristrettissimo gruppo, nessuna di queste lettere è autografa di Ventura, il quale nell'allestimento dei registri fu affiancato da notai coadiutori, tra cui anche il figlio Niccolò (su tutto ciò cfr. ancora VATTERONI c.d.s.).

²⁸ Di «ambiente semiorimico di riferimento» parla ANTONELLI 2007: 20.

²⁹ Cfr. MANNI 2003: 280.

- esito spontaneo -B- > -v- in sede intervocalica in *dilivero* (II 7);
- metaplasmo di declinazione in *Tevero* (II 3), *Codico* (II 11), *sorco* (XV 4), già in rima con *porco* nella *Commedia*, e *vesta* (XVI [3] 8);
- 3^a pers. pl. del cong. pres. con morfema di origine perfettiva *dicaro* (VI 7) – questa forma del verbo *dire*, di cui non si rintracciano altri esempi, è a rigore un hapax, certamente analogico a forme di altri verbi attestate in fiorentino, quali *vegnaro* o *pongaro*;³⁰
- epentesi in *Pagolo* (I 10), forma di larga diffusione in fiorentino;
- rientrano nella normale alternanza tra forme con e senza dittongamento spontaneo *fera* (XI 10), *prova* (XIII 14), *nova* (XIII 15), *omo* (XV 9 e XVI [5] 9), *bono* (XVI [3] 14); «coerente con la natura implicata della sillaba»³¹ è invece la vocale semplice in *richeggio* (XI 16).

Per quanto riguarda la veste formale, dal momento che le rime del Monachi e corrispondenti sono trasmesse alla spicciolata, la scelta del testimone base si orienta di volta in volta su quello più corrispondente ai requisiti di fiorentinità, antichità e correttezza testuale, insieme cercando di privilegiare un criterio di omogeneità. Per tutti i sonetti trasmessi dal gruppo f (I *Colui ch'andò inn inferno per la moglie*, II *Giovanni, i' son condotto in terra acquatica*, IIa *Poi che Fortuna v'è tanto lunatica*, IIb *I' veggio, ser Ventura, la matricola*, VII *Se la Fortuna t'è fatto signore*, VIII *Egli è sì spenta la virtù d'Ipolito*, IX *Ben son di pietra s'io non mi ramarico*) al più antico Fl⁴ (Fn⁶ per il sonetto VII) si preferisce dunque il più corretto e autorevole Fn¹², esemplato in ambiente salutatiano sullo scorcio del Trecento. Accanto a tratti caratterizzanti del fiorentino fin dalle origini – come il passaggio *en* > *an* in *sanza*,³² la chiusura di *e* protonica in *dilivero* (II 7) e *privarico* (IX 8), forma accorciata di *prevaricatore* di conio del Monachi, e il dileguo di *l* preconsonantica in *sostizio* (VIII 7) per dissimilazione rispetto alla precedente prep. art. *nel* (tipo *l'atro/un altro*)³³ – Fn¹² presenta infatti tratti che si affermano nell'uso solo nella seconda metà del Trecento, come il mor-

³⁰ Cfr. *GLA*: 1448.

³¹ MANNI 2003: 364.

³² Cfr. CASTELLANI 1952: 53-57; MANNI 2003: 37. Questa forma è costante nel *corpus*, salvo che per i testi fondati su Rc e V², come pure nelle lettere volgari (cfr. n. 27).

³³ Cfr. CASTELLANI 1950 [1980]; CASTELLANI 2000: 300-301.

fema di 1^a pers. pl. *-no* nei futuri *vorren* (I 15) e *'cquisteren* (IIB 12)³⁴ e il possessivo invariabile *suo* (IIB 4).³⁵

Per la tenzone “pisana” (IIIA *Due foresette, ser Ventura, bionde* e III *S'tu ssè gioioso, e me doglia confonde*) si segue il tardo-trecentesco o primo-quattrocentesco Fl², la cui fiorentinità è assicurata da una forma come *ritonde* (IIIA 8), con chiusura di *e* protonica (in questo caso derivante da dissimilazione *rotondo* > *retondo*); dall'uso di *avere* per *essere* «in senso intransitivo e impersonale», tipico dell'uso medio colto del fiorentino trecentesco, in *ci à* (III 7);³⁶ ma anche dalla forma sonorizzata *lagrime* (III 3), d'uso poetico.

Per il sonetto XIII *Di novo gli occhi miei, per accidente* è opportuno seguire Rc (l'unico rappresentante della tradizione ad assegnarlo a Ventura anziché a Cino) per ragioni di uniformità rispetto agli altri sonetti amorosi, di cui esso è testimone unico. Di Rc si rispetta sempre la forma della prep. art. masch. sing. *dil*,³⁷ che si può ritenere di provenienza settentrionale anche alla luce di una forma come *girlande* (non accolta a testo in IIIa 7);³⁸ vincolati dalla rima sono invece lo scempiamento in *vègola* (IIC 15) e la sonorizzazione di tipo settentrionale in *tègo là* (IIC 16).

Per la tenzone con l'anonimo (XVIIa *Quando vi state, ser Ventura Monachi* e XVII *Amico, ben mi duol se tu t'intronachi*), affetta da una situazione testuale spesso incerta, è preferibile seguire V² anziché Fn⁹, più antico ma lacunoso. D'altra parte, se Fn⁹ mostra una spessa patina linguistica toscano orientale, V² presenta una serie di tratti che rimandano alle varietà settentrionali: oltre ai numerosi scempiamenti consonantici, la prep. art. masch. pl. *dî* (XVIa [8] 11);³⁹ il passaggio *i* > *e* in postonia in *màrteri* (XVII 2); la 2^a pers. sing. del perfetto *festimi* (XVI [1] 9), forma d'uso letterario; il morfema *-e* della 3^a pers. sing.

³⁴ Cfr. MANNI 1979: 161-162; MANNI 2003: 57. Dati i contesti «vorren tòr» e «'cquisteren navilio», la *-n* si potrebbe spiegare anche per assimilazione in fonosintassi davanti a *t/n*.

³⁵ Cfr. MANNI 1979: 133-134. Questa forma si ritrova in V² (in XVIa [2] 14).

³⁶ Cfr. CASTELLANI POLLIDORI 1985 [2004]: 99.

³⁷ Cfr. BRESCHI 2011.

³⁸ Forma per la quale rimane in dubbio se *g* rappresenti una mera grafia per l'occlusiva velare (cfr. BERTOLETTI 2005: 18 e n. 18) o un vero e proprio sviluppo fonetico in affricata palatale (cfr. VERLATO 2009: 373).

³⁹ Cfr. ancora BRESCHI 2011.

del cong. imperf. in *fusse* (XVII 17), coincidente con l'esito originario in fiorentino;⁴⁰ vincolato dalla rima è invece l'esito -ARIUM > -aro in *contraro* (XVIA [4] 7). Collimano con la norma toscano-orientale la conservazione di *e* atona nelle prep. *de* e *e-llo* (XVI [7] 4), forma assimilata; nei pronomi clitici e nei prefissi – *responsion* (XVI [3] 1), *denanzi* (XVI [7] 9), *recusa* (XVIA [10] 8), *depinti* (XVIIA 2); e il tipo *como* (XVI [3] 3, XVIA [6] 1 e, in rima, 9).⁴¹ Collimano invece con la norma toscano-occidentale gli articoli masch. sing. *el* e masch. pl. *e* (XVII 6) e il tipo *forsi* (XVIA [8] 12).⁴² Compatibili con la norma toscana non fiorentina le forme non anafonetiche *spénte* (XVIA [8] 3) e *long[o]* (XVI [9] 12) – e si noterà il tipo indistintamente toscano *senza*; d'uso letterario, infine, le forme con sonorizzazione di tipo settentrionale *saver* e *scoverto* (XVIA [8] 6).

Nel caso della tenzone con Cecco (I**i**bis *Cecco, io so congiunto in terr'acquatica* e II**i**bis *Tu vien da longi con rima balbatica*) si è scelto di dare il testo critico del più antico Sg. Rispetto ai tratti francamente settentrionali dell'altro testimone completo Tr, Sg presenta «fenomeni ascrivibili all'Italia settentrionale [...] mescolati a [...] tratti mediani, con particolare riferimento alla zona della Toscana orientale al confine con l'Umbria» (PICCINI 2012: 112): la conservazione di *e* atona latina; l'esito del nesso SC + vocale palatale in sibilante sorda (*severo* 'scervo' I**i**bis 6, *nase* 'nasce' II**i**bis 3); la forma non anafonica *longi* (II**i**bis 1); la congiunzione ipotetica *si* (II**i**bis 3); una serie di scempiamenti consonantici (a fronte però del tipo *comme* in I**i**bis 2 e 3); ma anche la forma *so* della 1^a pers. sing. dell'indicativo pres. di *essere* (I**i**bis 1 e 5), di tipo senese.⁴³

La scelta del manoscritto base è obbligata per i testi a tradizione unica: si seguirà dunque Rc per i sonetti I**i**c *Ventura, i' sento di quella panatica*, IV *Ben à Giove con voi partito 'l regno*, V *Re di Ierusalem e di Sicilia*, VI *Voluto à riparar la ca' Selvatica*, X *Chi vuol vedere una solenne festa*, XI *Come Atteon si fè subito servo*, XII *Veggendo pur che l'arco di*

⁴⁰ Cfr. CASTELLANI 1952: 157-159; MANNI 2003: 36. Il tipo *fusse* per *fosse* si afferma nel fiorentino della seconda metà del Trecento per influsso del toscano occidentale (cfr. MANNI 1979: 143; MANNI 2003: 58).

⁴¹ Cfr. SERIANNI 2009: 187.

⁴² Gli articoli *el*, *e* penetrano in fiorentino in luogo di *il*, *i* dalla seconda metà del Trecento (cfr. MANNI 1979: 128; MANNI 2003: 58).

⁴³ Cfr. MANNI 2003: 49.

Cupido e XIV *Poi che Pietate in tutto m'abbandona*; si seguirà V² per la tenzone con ser Gaudio (xvi [1]-xvIa [10]); e si seguirà U per la tenzone con ser Matteo (xv *Quanto più l'arco de l'ingegno torco* e xva *Piloso assai più che leone od orco*). Di U si rispettano i tratti più specificamente veneti – il dittongamento in *sier* (nelle due rubriche) e l'esito affricato dell'occlusiva velare sorda in posizione interna postconsonantica in *porzi* (xv 14) – e i tratti genericamente settentrionali: la congiunzione ipotetica *si* (xv 6) e la prep. *de* (xv 12) con conservazione di *e* in protonia, comune al toscano orientale; il morfema *-e* della 1^a pers. sing. del cong. imperf. in *volesse* (xv 9), *fusse* (xv 12) e *sapesse* (xva 9), coincidente con l'esito originario in fiorentino; l'esito *-x- > -ss-*, coincidente con quello toscano occidentale e meridionale, in *lassarei'la* (xva 15), forma d'uso poetico;⁴⁴ oltre a una serie di scempiamenti consonantici (ad es. *fugir* xv 3, *spenato* xv 4, *pene* 'penne' xva 6, *el[la]* xva 13).

3. *La metrica*

Il piccolo *corpus* di Ventura Monachi e corrispondenti si compone di soli sonetti, per la maggior parte con lo schema tradizionale ABBA, ABBA, CDC, DCD. Fanno eccezione il sonetto missivo II, che presenta nella sirma il meno usuale schema retrogradato CDE, EDC, e i sonetti doppi – il XIII, sonetto monologico, il III e il XVII, sonetti responsivi e dunque vincolati allo schema della proposta –, regolari nella fronte (AaBAaB, AaBAaB) ma non nella sirma (che, come di consueto nel Trecento, presenta un solo settenario per terzetto):⁴⁵ sono infatti degli *unica* sia lo schema di III (CcDd, CcDD), in cui il quarto e l'ottavo verso non sono della stessa misura,⁴⁶ sia quello di XVII (bCcD, dCcB), in cui in prima posizione in ciascun terzetto si trova un

⁴⁴ Cfr. CASTELLANI 2000: 304; MANNI 2003: 42 e 144. Il passaggio *er > ar* in sede protonica nei futuri e condizionali dei verbi della prima classe si afferma nel fiorentino tardo-trecentesco per influsso del toscano orientale (cfr. MANNI 1979: 154; MANNI 2003: 59).

⁴⁵ Cfr. BIADENE 1889: 45-46.

⁴⁶ Per BIADENE 1889: 54 lo schema del sonetto IIIa (e dunque di III) rappresenta una «forma degenerata» del sonetto doppio, riducibile piuttosto «al tipo della stanza con piedi e sirima», perché l'irregolarità nella misura versale impedisce di individuare due terzetti «ritmicamente uguali».

settenario anziché un endecasillabo, sia anche quello di XIII (BCcD, DBbD), che sottende uno schema di base con la rima C irrelata – si noterà inoltre che XIII e XVII sono sonetti (parzialmente) continui.⁴⁷

A movimentare questa relativa monotonia degli schemi metrico-rimici sta il fatto che – ad eccezione dei sonetti doppi, dei monologici VII e XIV e della tenzone con ser Gaudio, aperta dal XVI [1] – tutti gli altri sonetti sono ritornellati, e tutti con un ritornello di due endecasillabi a rima baciata (come di norma diversa dalle precedenti), salvo IV e XV, che hanno un ritornello di un solo endecasillabo rimante con l'ultimo verso canonico. È un fatto notevole che, a differenza di quanto tenderà ad accadere nella seconda metà del Trecento, Ventura non restringa l'uso del sonetto ritornellato ai veri e propri testi di corrispondenza – non solo dunque i sonetti II e *Ibis*, che aprono tenzoni a tutt'oggi conservate, ma anche I e XI, indirizzati rispettivamente a Giovanni di Lambertuccio Frescobaldi e (copertamente) a Petrarca, e almeno ad oggi privi di risposta –, ma lo estenda tanto ai sonetti rivolti a destinatari storici – Roberto d'Angiò per il sonetto V e, come avverte la rubrica di Rc, Mastino II della Scala per il IV –⁴⁸ quanto ai sonetti propriamente monologici (VI, VIII, IX, X e XII).⁴⁹

I testi dal punto di vista metrico-rimico più interessanti del *corpus* sono senz'altro le tenzoni, specialmente la tenzone “veneziana” (II-IIc, con la parallela *Ibis-IIabis*) e quella con ser Gaudio (XVI [1]-XVIa [10]), in cui è Ventura a ricoprire il ruolo del mittente e quindi a dettare le linee tecniche dello scambio (forma metrica, schema rimico e qualità delle rime). Se nella tenzone “pisana” (IIIa-III) e in quella con l'ano-

⁴⁷ Cfr. BIADENE 1889: 79.

⁴⁸ Per la sostanziale equiparazione tra sonetti che fanno parte di tenzoni effettivamente conservate, sonetti indirizzati ad altri poeti ma almeno ad oggi privi di risposta, e sonetti rivolti a destinatari storici o “fittizi” (dai quali cioè non ci si aspetta una risposta) cfr. GIUNTA 2001: 78.

⁴⁹ Questa precisazione si riallaccia a quanto scrive GIUNTA 2002: 141-158 a proposito della genesi del sonetto ritornellato, che sembrerebbe dovuta alle necessità retoriche ed espressive del genere tenzone – anche perché la connessione tra sonetto ritornellato e genere tenzone «è presente di fatto durante tutta la sua storia nel corso del Trecento e del Quattrocento» (p. 156, corsivo nel testo). Le cose stanno un po' diversamente per il sonetto doppio, che non sembra nascere *per* la tenzone ma, almeno nel Trecento, viene sentito come un metro per lo più «*da* tenzone» (p. 141, corsivo mio): in sonetti doppi sono le due tenzoni cui Ventura partecipa come risponditore (IIIa-III e XVIa-XVII), ma un sonetto doppio è anche il XIII, che è un testo monologico.

nimo (XVIIa-XVII) Ventura, in qualità di risponditore, si attiene alle ben note regole del genere, in uso fin dal Duecento, molto più libero, eppure non eslege, è il comportamento di Giovanni di Lambertuccio Frescobaldi nella tenzone “veneziana” II-IIc. Dei suoi ben tre sonetti responsivi, infatti, solo l’ultimo (IIc) riprende esattamente lo schema e le rime della proposta di Ventura (II); nella prima risposta (IIa), invece, Giovanni rispetta sì lo schema di II ma aggiunge un secondo ritornello, cioè un secondo distico di endecasillabi baciati su una nuova rima, sdrucchiola come le precedenti; e nella seconda (IIb), pur mantenendo il difficile artificio del verso sdrucchiolo, varia non solo le rime ma lo schema della sirma (da CDE, EDC a CDD, DCC). In IIa Giovanni ricorre cioè all’espedito già duecentesco che GIUNTA 2001: 78 definisce del «rincarò quantitativo», grazie al quale il risponditore si aggiudica uno spazio autonomo di commento o saluto finale senza infrangere le regole del genere;⁵⁰ e perfino in IIb, dove invece la variazione dello schema e soprattutto delle rime sovverte le norme del «galateo» delle corrispondenze in versi,⁵¹ Giovanni si legittima segnalando l’eccezione nel ritornello («I’ ò *perdute* vostre *rime* acquatiche, / sì cch’al sonetto i’ ò mutate maniche») con modi che richiamano la dichiarazione esordiale del cavalcantiano *Di vil matera*: «Di vil matera mi conven parlare, / e *perder rime*, silabe e sonetto» (dove *perdere* significa ‘mutare’). Come spiega GIUNTA 2002: 149-152, Cavalcanti non sta rispondendo direttamente ma riaprendo lo scambio con Guido Orlandi – che aveva ribattuto alla sua stanza *Poi che di doglia* con il sonetto *Per troppa sottiglianza* –, ed è proprio questa circostanza a permettergli di variare rispetto alla struttura metrico-rimica del sonetto orlandiano, passando da una fronte di sei versi a una normale di otto, mutando lo schema della sirma e aggiungendo il ritornello finale di due endecasillabi baciati su una rima nuova – che è fra l’altro il più antico esempio noto di questa tipologia. Nel caso del sonetto IIb l’eccezione si giustifica in modo del tutto analogo, col fatto cioè che Giovanni non sta rispondendo direttamente a Ventura (l’ha già fatto con IIa) ma proseguendo per sua scelta nel ruolo di risponditore, offrendo delle variazioni sul tema – il che, insieme alle variazioni sulle rime sdrucchiole, gli serve naturalmente a sfoggiare bra-

⁵⁰ Altri esempi in GIUNTA 2002: 175-177.

⁵¹ GIUNTA 2002: 182 (con esempi dal Due al Quattrocento).

INDICE DEI CAPOVERSI

<i>A poco a poco, mirando me stesso</i>	285
Amico, ben mi duol se tu t' intronachi	298
Ben à Giove con voi partito 'l regno	193
Ben son di pietra s'io non mi ramarico	221
Benché degli altri s' ametta la scusa	288
Cecco, io so congiunto in terr'acquatica	178
Chi vuol vedere una solenne festa	225
Colui ch'andò inn inferno per la moglie	155
Come Atteon si fé subito servo	229
Di novo gli occhi miei, per accidente	240
<i>Due foresette, ser Ventura, bionde</i>	183
Egli è sì spenta la virtù d'Ipólito	217
Giovanni, i' son condotto in terra acquatica	159
<i>I' veggio, ser Ventura, la matricola</i>	170
<i>Io sto como colui che, grande altura</i>	279
Io vedo ben che 'l domandare spesso	282
<i>La bella question che novamente</i>	267
Nel campo spazioso della mente	264
Or sento dipartir la nebbia scura	276
<i>Piloso assai più che leone od orco</i>	257
<i>Poi che Fortuna v'è tanto lunatica</i>	164
Poi che Pietate in tutto m'abbandona	248
<i>Quando vi state, ser Ventura Monachi</i>	294
Quanto più l'arco de l'ingegno torco	252
Re di Ierusalem e di Sicilia	196
S'tu ssè gioioso, e me doglia confonde	189
Se la Fortuna t' à fatto signore	204
<i>Sottilmente se sforza vostra musa</i>	291
<i>Tu vien da longi con rima balbatica</i>	180
<i>Udir vostro sonar si m'è gran festa</i>	273
Veggendo pur che l'arco di Cupido	235
<i>Ventura, i' sento di quella panatica</i>	174
Voluto à riparar la ca' Selvatica	200
Vostra responsion saggia ed onesta	270

Abstract

The Florentine chancellor and poet Ventura Monachi (1290ca.-1348) deserves to emerge from the array of “minor” Trecento poets in which he was relegated by the few critics who dealt with his figure and *oeuvre*. His *corpus* counts 34 sonnets (including those of his correspondents) that basically are divided into two thematic groups: political or political-moralizing sonnets on the one hand, love sonnets on the other, the latter displaying remarkable intertextual relationships with Petrarch’s earliest poems and Boccaccio’s Florentine works, along with an original reading and interpretation of Dante. An additional group, partly overlapping with the other two, is that of the correspondence sonnets, which stand out for the creative use of rhyme-words and especially for the phenomena related to the *rima sdrucchiola* and the assonance.

After Mabellini’s 1903 edition, the present work supplies the first critically established text of the whole *corpus*. The introduction provides a survey of the sonnets and outlines their main thematic as well as linguistic features; the *nota al testo* provides an overview of the manuscript and print tradition, illustrates the *stemmata codicum* suggested for each text – based on an accurate evaluation of its lexis and grammatical structures –, and explains the chronologically-based ordering of the *corpus*. Each text is then supplied with a historical-critical introduction, information on metre and rhymes, a paraphrase and a thorough stylistic and lexical-syntactic commentary that also lists the most important *loci paralleli* within the poetry of the 13th and 14th centuries.

INDICE

Introduzione	1
1. Ser Ventura Monachi rimatore	1
2. La lingua	13
3. La metrica	17
3.1. La rima	20
Nota al testo	29
1. I testimoni	29
1.1. I testimoni manoscritti	29
1.2. I testimoni a stampa	66
1.3. Prospetto dei testimoni manoscritti in ordine di sigla	72
1.4. Prospetto dei testimoni a stampa in ordine di sigla	74
2. <i>Corpus</i> e questioni attributive	77
3. La tradizione	78
3.1. Osservazioni generali sulla tradizione	78
3.2. Discussioni stemmatiche	85
4. Criteri di edizione	145
4.1. Interventi editoriali	145
4.2. Ordinamento del <i>corpus</i>	146
Sonetti	153
Bibliografia	303
Indici	349
Abstract	379

Edizioni ETS
Piazza Carrara, 16-19, I-56126 Pisa
info@edizioniets.com - www.edizioniets.com
Finito di stampare nel mese di gennaio 2017