

© 2012  
Vito A. De Simone  
ALL RIGHTS RESERVED

THE TENSO AND DANTE.

THE “EVOLUTION” OF THE TENSO FROM THE MEDIEVAL TIME  
THROUGH DANTE’S *DIVINE COMEDY*, WITH LISTS OF PROVENÇAL TENSOS  
PERTAINING TO ITALIAN HISTORIC EVENTS, AND THE ITALIAN TENSOS

By VITO A. DE SIMONE

A dissertation submitted to the

Graduate School-New Brunswick

Rutgers, The State University of New Jersey

In partial fulfillment of the requirements

for the degree of

Doctor of Philosophy

Graduate Program in Italian

Written under the direction of

Professor Alessandro Vettori

and approved by

---

---

---

---

New Brunswick, New Jersey

May 2012

## ABSTRACT OF THE DISSERTATION

The Tenso and Dante.

The “evolution” of the tenso from the Medieval time through Dante’s *Devine Comedy*, with lists of Provençal tenso pertaining to Italian historic events, and the Italian tenso.

By VITO A. DE SIMONE

Dissertation Director: Professor Alessandro Vettori

Ever since the publication of “*Las Leys D’Amors*” in the 14th Century, which provided the first definitions of Provençal forms of poetry, critics have tried to define the *Tenso* (Tenzzone) as a “*genre*,” and less as an entity of its own. The tenso’s content, its propensity to represent more realistic, personal and historic concerns of medieval life more than any other form of poetry, makes an impelling reason to revisit it, and to define what constitutes a tenso, which is, at best, still confusing. The aim of this study, therefore, is to find out “what constitutes a tenso” by studying what was the poet’s “intention” when writing this sort of poem; and what was the tenso’s historic “evolution” in time and place. It becomes also essential to answer the question: When writing tenso, were the troubadours simply sending missives written in verses, often identified as “Correspondence Sonnets (sonetti di corrispondenza),” or were they interested in “debating,” in verse form, the concerns of the day regarding, for example, the nature of poetry itself, of love, or other cultural or even political events of significance? To

discover the use and the importance of the tenso during this time, we analyze the tenso production, beginning with those written in Provence and those written in Italy in the Provençal dialect. We further analyze the Italian tensos of the Sicilian School of Poetry and those of the Siculo-Tuscan periods, up to the Stilnovisti and Dante. The first two chapters will bring forth themes, ideologies, local settings and events that molded the Tensos. In the third, we will examine the early experience Dante had with the Tenso, and to what extent he made use of this experience in writing his *Divine Comedy*. In the fourth chapter we will attempt a more accurate definition of the Italian tenso. As a conclusion, we will demonstrate that during the 12th and 13th centuries, the tenso form was very much in vogue in Italy, that the Italian tenso underwent important and radical changes to merit a distinctive definition of its own, and that its poetic production was much more extensive than today it is believed to have been.

## **Dedication**

TO CAROLYN GUINAN DE SIMONE

It is one thing for an individual to struggle for however long to achieve his or her dream, but when a person struggles for decades for someone else's dream, then that act takes on a whole different and heroic dimension. It is an act of extreme unselfishness, an act of unsurpassed love. This is what my wife Carolyn did for almost four decades, the time it took me to realize my dream of earning a Ph.D. in Italian Literature. She raised our four kids, and took care of our business for a long period of time by herself while I was in graduate school; and then, she did it again while I was writing this dissertation. For almost four decades she struggled and made due silently but always encouraging me to pursue my dream. With this dissertation, I may have finally fulfilled my dream, but the recognition and my sincerest thanks, and all my love go to her. Without her, my dear reader, you would not have been able to hold this dissertation in your hands today.

Vito De Simone

New York, New York

02/02/2012

## Indice

Abstract	ii
Indice	v
Introduzione	vi
Capitolo 1 (a) I primi studi sulla tenzone, (b) le origini della tenzone, (c) la lirica trobadorica provenzale, (d) i trovatori e i giullari (e) lo spirito della tenzone, (f) le caratteristiche della tenzone provenzale, (g) la tenzone in Italia, (h) la problematica della tenzone italiana, (i) ulteriore problematica della tenzone italiana.	1
Capitolo 2 (a) Le tenzoni poetiche e il loro tempo, (b) la tenzone di Bonagiunta Orbicciani con Chiaro Davanzati, (c) la tenzone di Bonagiunta Orbicciani con Guido Guinizelli, (d) la tenzone di Monte Andrea con Anonimo.	64
Capitolo 3 (a) Dante e la tenzone, (b) le tenzoni a cui Dante risponde, (c) le tenzoni cominciate da Dante, (d) breve analisi delle tenzoni complete cominciate da Dante, (e) analisi della tenzone cominciata da Dante a cui risponde Forese Donati, (f) l'esperienza dantesca della tenzone nella <i>Commedia</i> .	84
Capitolo 4 (a) Le prime definizioni della tenzone, (b) le definizioni moderne della tenzone, (c) proposta di una nuova definizione della tenzone italiana, (d) conclusione.	122
Testi di riferimenti per il recupero delle tenzoni.	136
Elenco di tenzoni francesi che riguardano l'Italia, scritte da provenzali e italiani.	137
Elenco di tenzoni italiane	143
Bibliografia	162
Curriculum Vitae	167

## Introduzione

La “tenzone” può essere definita come un componimento letterario in versi, proprio dell’antica letteratura francese, provenzale e italiana, nel quale due o più interlocutori, con reciproci scambi di carteggio discettano o polemizzano su questioni d’amore, di guerra, o persino si ingiuriano reciprocamente, in forma di dialogo, con strofe di canzoni, o con sonetti alternati in forma di domanda e risposta.

Un esempio si può desumere dall’inizio di una delle tenzoni considerate “classiche”: quella che si svolge, in forma embrionale, fra i trovatori provenzali Marcabruno e Uc Catola:

### Inizio della prima stanza: la proposta di Uc

UC Catola:      *marcabrun, car digam  
un vers d’amor, ....*

### Traduzione

Amico Marcabruno, orsu’ intoniamo  
una composizione (canto) d’amore<sup>1</sup>

### Seconda stanza, la risposta di Marcabruno

Marcabrun:      *Ugo Catola, er fazam;*      Ugo Catola, facciamola pure.

Si tratta di una poesia in forma di discorso diretto che include persino i nomi dei trovatori all’interno di essa: Il poeta chiede all’altro di comporre una canzone; l’altro accetta l’invito e risponde. Una definizione chiara e conclusiva della tenzone, perlomeno in Italia, purtroppo non è stata ancora formulata. Per nascondere la difficoltà di definire questo tipo di poesia, i critici quasi sempre preferiscono evitare una definizione. Ad

esempio, le tenzoni italiane vengono denominate sia *litigi giullareschi* che “*sonetti di corrispondenza*,” anche accomunando sottogeneri molto diversi gli uni dagli altri. Ma anche in Francia non è ancora chiaro se il *Partimen* sia da inscrivere in contesto della “tenzone” oppure no.

In tempi recenti, in un convegno internazionale tenutosi nel 1997 appositamente per studiare la tenzone, organizzato dalla Sezione di Italiano all’Università di Losanna,<sup>2</sup> i convegnisti si sono occupati più che altro della “tenzone come genere.” Ecco la loro conclusione: Dopo “animate discussioni,” i relatori del convegno “hanno suscitato....[un] dibattito sulla definizione e sui limiti del concetto stesso di *tenzone*, all’interno del quale si articolano categorie diverse, anche se affini.”<sup>3</sup>

Da ciò si può dedurre che la ricerca contemporanea sulla tenzone medievale si occupi maggiormente della tenzone come genere e meno della sua definizione.

I provenzali, all’inizio del secolo dodicesimo, chiamarono tutti i loro componimenti poetici semplicemente “*vers*,” senza dare importanza alle differenti forme poetiche che essi venivano creando. Più tardi, con l’aumentare della produzione poetica, si venne a creare una tale varietà di “*vers*,” che essi cominciarono ad essere chiamati diversamente secondo la funzione del loro contenuto. Ad esempio, fra i tanti componimenti poetici del tempo, se un componimento trattava dell’amore cortese, si chiamò “*canso*” (*canzone*); se dedicato agli addii mattutini degli amanti, il *vers* si denominò “*Aub*” (*Alba*) e così via.

Un secondo fattore da tener presente è che questi primi poeti spiegano tutto in maniera obbiettiva, inclusiva e globale, e non sentono l’urgenza, o la necessità di stabilire definizioni precise per quello che compongono. Carlotta Roederer nel suo saggio *The Middle Ages* dice in proposito:

The highly integrative tendency in the medieval thinking may be difficult for us to appreciate, for we have a tendency to prefer apparently clear-cut definitions. A mode is either this or that, we say. If one theorist describes it one way and another theorist another, our tendency is to accept one and reject the other .... The medieval drive, however, was always to harmonize and interrelate, to approach a problem from all sides. A medieval person's instinctive reactions, when presented with two different definitions or two treatments of a concept, would have been to say something like "Well, it must be both."<sup>4</sup>

Pare a noi superfluo che la critica odierna dedichi tanti sforzi al raggruppamento di componimenti poetici del "genere" che, benché affini, non ci aiutano a distinguere meglio la vera natura di una tenzone. Dobbiamo, sí, rispettare la realtà della visione medievale del mondo, ma allo stesso tempo sentiamo la necessità di raggiungere una certa chiarezza. Una definizione della tenzone sarà possibile trovarla prima delineando la materia, avvicinandosi al nucleo di quella che fu la tenzone iniziale, pur tenendo conto della sua evoluzione attraverso il tempo e i luoghi. Con questo approccio, si potrà raggiungere una ragionevole definizione della tenzone, e realizzare l'idea del Professor Antonio Stäuble il quale, in un saggio sulla tenzone di Dante con Forese, si augurava che:

venisse condotta una sistematica ricerca su tutte le tenzoni italiane, classificandole e identificandone tipologia e tecnica.<sup>5</sup>

Lo scopo di questo studio, dopo aver presentato l'indole e l'importanza della tenzone nel medioevo, è pure quello di sviluppare una definizione chiara di questo genere poetico; e ciò si effettuerà attraverso l'identificazione e la classificazione della produzione tenzonistica in Italia. Il primo capitolo analizza un campione sufficiente di tenzoni per individuare le caratteristiche che distinguono le tenzoni da altri componimenti poetici provenzali e italiani. Il secondo capitolo farà un'analisi dei temi e delle preoccupazioni del tempo che si possono scoprire con la lettura di alcune tenzoni.

Nel terzo capitolo si legge l'esperienza tenzonistica che Dante acquisisce durante il suo iter poetico, che va dalle prime esperienze tenzonistiche con Dante da Maiano fino a Forese Donati e si darà un'analisi della tenzone di Dante con Forese Donati. Si considera brevemente l'uso della tecnica e dei temi tenzonistici presenti nella *Divina Commedia*. Nel quarto e ultimo capitolo si presentano alcune definizioni della tenzone dai francesi agli italiani, dal *Leys d'amors* allo studioso francese David Jones; da Vincenzo Galvani all'enciclopedia Italiana, alla nostra proposta di una nuova definizione della tenzone italiana. Si aggiunge poi, in appendice, un elenco delle tenzoni provenzali e un altro delle tenzoni scritte in italiano dai siciliani a Dante.

## Note all'introduzione

<sup>1</sup>Roncaglia, Aurelio, "La tenzone tra Ugo Catola e Marcabruno, in *Linguistica filosofica*, omaggio a Benvenuto Terracini, Milano: Montadori, 1968, p. 220.

<sup>2</sup>Pedroni, Matteo e Antonio Stauble, ed. *Il Genere "Tenzone" nelle letterature romanze delle Origini*, Atti del convegno internazionale di Losanna, 1997, Ravenna: Longo Editore, 1999.

<sup>3</sup>Ibidem, "Premessa," p. viii.

<sup>4</sup>Roederer, Charlotte, *The Middle Ages*, in *Schirmaer History of Music*, edited by Leonie Roenstiel, New York, Schirmaer Books, 1982, p.21-22.

<sup>5</sup>Stäuble Antonio, "La Tanzone di Dante con Forese Donati," in *Lecture Classensi*, Vol. 24: "Le 'Rime' di Dante", a cura di M. Picone, Ravenna, Longo, 1995, pp. 154.

---

## Capitolo I

### (a) I primi studi sulla *tenzone*.

Nel diciottesimo secolo, con l'avvento della critica letteraria, cominciano i primi studi sulla poesia provenzale e, di conseguenza, anche sulla *tenzone*. Lo studioso francese David J. Jones, ad esempio, nella sua tesi di dottorato, *La tenzon Provençale*<sup>1</sup> (dalla quale noi estrarremo alcuni accenni storico-letterari riguardo la *tenzone*) ci indica che già L'Abbé Claude François Xavier Millot, nella sua *Histoire littéraire des troubadours* del 1774, aveva parlato di *tenson o Jeux-partis*.<sup>2</sup> Lo studioso ci indica pure che a riprendere la questione della *tenzone* fu François-Just-Marie Raynourd nel 1818, il quale volle indicare come in essa esistesse una "jurisprudence amoureuse," delle regole e comportamenti d'amore secondo cui gli amanti venivano giudicati. A Reynourd seguirono gli studi di Diez e di Gaston Paris, in cui si scopre che questa 'jurisprudence amoureuse' non fosse altro che un "Cours d'amour." Per Raynourd, la *tenzone* era solo una poesia satirica. Per Diez, invece, "la *tenson* ne soulève pas toujours un dilemme, elle adopte parfois la forme du dialogue ordinaire; s'engage-t-elle sur le terrain des personalités, elle dégénère fort aisément en altercation pleine d'animosité";<sup>3</sup> e quando più tardi Paul Meyer concorda con Diez, la critica francese comincia a credere che esistesse una distinzione netta tra *tenzone* e *partimen*. Meyer, partendo dalle definizioni fornite da Guillem Molinier in *Las Leys d'Amors*, conclude che "La *tenson* est un simple débat dans lequel deux adversaires soutiennent librement leur propre avis. Dans le 'partimen' le troubadour qui propose la question à débattre laisse à son adversaire le choix entre deux solutions et prend pour lui celle des deux

qui reste libre.”<sup>4</sup> Il Jones, a questo punto, ci riferisce pure degli studi importanti condotti in Germania: in particolare, egli menziona tre studiosi: H. Knobloch, L. Selbach, e R. Zenker. Il primo di questi, come il Meyer, dopo aver studiato la poesia provenzale e quella del Nord della Francia, pone una separazione ben distinta tra le *tenzoni* e i *partimen*. Per lui, la tenzone è un dialogo vero o fittizio fra due poeti o fra un poeta e un oggetto personificato o persona fittizia: si svolge in versi ed è di carattere piú o meno ostile.<sup>5</sup> Inoltre, per Knobloch, ci sono tre tipi di *tenzoni*: quelle che trattano di circostanze amoroze, politiche, o cose personali. Il Knobloch afferma pure che le “coblas” non sono altro che delle piccole *tenzoni*.<sup>6</sup> Selbach, propone che la parola “tenson” sia usata solamente per denominare il “genere” di tale poesia, mentre quelle personali le suddivide in *tenzoni* soavi/ dolci; satiriche, e simili ai *partimen*, e *tenzoni* storiche. Inoltre il *partimen* si denomina: *Partimen* tra due poeti, e *Torneyjamen* (o *torneyamen*) fra tre o piú poeti.

Secondo lo Zenker, i *partimen* sono delle *tenzoni* con il *Joc-partit*, cioè contengono una richiesta con un'alternativa nella risposta; esistono *tenzoni* con o senza *Joc-partit*. Quest'ultima ha due possibilità: i contendenti si oppongono veramente o in apparenza, e si attaccano e si fanno ingiurie oppure discutono amichelvolmente su questioni varie, soprattutto personali. Inoltre le *tenzoni* sarebbero improvvisate.

Jones precisa che un'opera capitale sulla *tenzone* è il lavoro di Alfred Jeanroy<sup>7</sup> che, in effetti, riprende e approfondisce i risultati ottenuti dagli studi tedeschi appena citati. Jeanroy distingue 3 specie di *tenzoni*: la “*tenzon*,” il “*partimen*” e la “*cobla*.” La *Tenson* sarebbe la piú antica, Il *partimen*, invece, sarebbe apparso piú tardi, verso la fine del dodicesimo secolo (1180-1188); la *cobla* all'inizio del tredicesimo secolo. Di conseguenza, conclude Jeanroy, la *tenzone* non poteva essere derivata dalla *cobla*, come

aveva suggerito lo Zenker: potrebbe essere stata originata spontaneamente negli anni dell'alto Medio Evo, tanto che le medesime si trovavano spesso, ad esempio, “ dans les parades des jongleurs qui se provoquaient, en feignant l'hostilité ou la rivalité, pour attirer le public devant leurs treteaux.”<sup>8</sup>

La critica francese odierna aggiunge poco a questo proposito. Nel convegno sopracitato, tenutosi all'università di Losanna nel 1997, la professoressa Michèle Gally, nel suo intervento, “Entre sens et non sens: approches comparatives de la tenso d'oc et du Jeu-parti arrageois,”<sup>9</sup> riafferma la tesi secondo cui esiste una distinzione storico-sociale solamente tra questi due componimenti e non altro. In quanto:

le *jeu-parti* contrôle ce que la *tenso* laisse se débrider, l'injure franche, l'insulte directe. C'est un trait du discours polémique que d'être injurieux. L'injure anime et met en péril le discours polémique, elle est une de ses formes élémentaires et la forme extrême qui peut le détruire.<sup>10</sup>

E la Gally conclude che per lei “la tenso apparaîtrait comme un patron que le *partimen* aurait formalisé et infléchi.”<sup>11</sup>

Si può notare che in questi primi studi si cominciano ad intravedere le prime caratteristiche, anche se ancora confuse, della *tenzone*, e le difficoltà di formulare una qualificata ed accettabile definizione di *tenzone* provenzale.

## (B) Le origini della *tenzone*.

Durante gli ultimi due secoli, si è detto molto riguardo gli inizi della *tenzone*:

Nel 1824 si pubblica in Italia: *Osservazione sulla poesia de' trovatori e sulle principali maniere e forme di essa confrontate colle antiche italiane.*<sup>12</sup> In questo libro Giovanni

Galvani presenta uno studio abbastanza approfondito sulle varie forme poetiche della poesia provenzale, dedicando un capitolo alla *tenzone* sia provenzale che italiana. Il Galvani asserisce che l'origine della forma dialogata delle *tenzoni* si rifà alle egloghe greche e latine, in forma dialogica fra aratori, cacciatori, ma specialmente fra pastori, i quali spinti da odio o da amore, si mettevano a cantare fra di loro, spesso in modo antagonistico. Lo studioso menziona pure la possibilità che le *tenzoni* provenzali potessero essere di estrazione virgilina, con particolare riferimento alla egloga III, in cui Virgilio “fa nascere propriamente ... una tenzone poetica fra i due pastori.”<sup>13</sup> Tali pastori cantano in alternanza con strofe uguali e alla fine viene reso un giudizio, come accade in alcune delle tenzoni. Si deve ammettere che la tesi del Galvani sulle origini della tenzone viene superata da quella di Jeanroy, il quale sostiene che essa deriva molto probabilmente dalla pratica medievale dei giullari che nelle feste religiose o sfilate attiravano spettatori ai loro teatri di piazza con gesti di falsa ostilità. Ma ci sono altri aspetti importanti che influirono sullo sviluppo della poesia trobadorica, specialmente sulla “canso” (*canzone*) e di conseguenza anche sulla *tenzone*: soffermiamoci su due punti: la chiesa, fin dai suoi inizi, aveva adottato il canto dei salmi biblici per l'Ufficio Liturgico, evitando però gli strumenti musicali, perché essi erano troppo associati alla vita libertina e pagana dei greci e dei romani.<sup>14</sup> Si usò, dunque, solo voce umana per il canto salmodico e liturgico. (L'organo venne introdotto dopo il 1200, quindi non era presente alle origini della poesia trobadorica<sup>15</sup>). Il canto liturgico acquistò maggior peso alla fine del primo millennio con i primissimi impulsi innovativi di Papa Gregorio I (590-604), il quale istituì “la Schola Cantorum” da cui scaturirono nuovi e più estesi canti liturgici per la Santa Messa, come *il Responsorio* (i devoti rispondevano al solista del coro), *L'antifona* (l'alternarsi di due

cori), e il *Corale in directum* (partecipazione dei devoti al coro).<sup>16</sup> Col passar del tempo altre scuole di canto liturgico sorsero in tutta Europa, come, ad esempio, la scuola della cattedrale di Notre Dame a Parigi, che più tardi si costituì come Università di Parigi, la scuola di Chartres, quella di St. Martial, ecc. È il periodo dei “drammi liturgici,” essenziali per la formazione del teatro liturgico e successivamente di quello drammatico, a carattere laico, dei secoli seguenti. In queste scuole ecclesiastiche di canto, i maestri corredano di melodia il testo liturgico; ma in seguito cominciano anche ad aggiungervi delle tecniche di annotazioni grafiche per delineare le varie tonalità armoniche che i salmi stessi suggerivano.

Con questi segni grafici, essi indicarono soste o allungamenti melodici, senza alterare in alcun modo la scrittura liturgica. Siamo agli inizi del nuovo millennio; questi piccoli segni grafici, o annotazioni melodiche, daranno luogo a due grandi rivoluzioni culturali della civiltà europea; in primo luogo, esse rendono possibile la novità creativa dei *Tropi* e delle *Sequenze*. Un tropo non è altro che un inserimento melodico, un allungamento di una sillaba finale di un testo liturgico, senza alterarne le parole. La *sequenza* è una varietà del tropo. Secondo lo storico di musica Richard H. Hoppin, ci sono tre tipi di tropi:<sup>17</sup> 1) l’inserimento del *neuma* (melodia) al testo liturgico già esistente; 2) l’inserimento di parole alla melodia già esistente; questo secondo tipo di tropo sembra indicare che lo spazio melodico del *neuma* fosse già più lungo del testo, e che quindi, si poteva tropare, “allungare,” il testo originale con nuove parole, 3) l’inserimento di nuove parole (ad un testo) e nuova melodia (voce umana) ad un canto già esistente: questo tropo si chiamò *Sequenza*, oppure “*sequela*,” che voleva dire “*sequenza di note*,” oppure “*sequenza di note e testo liturgico*.” I tropi si usarono in principio, molto

probabilmente, nei monasteri di St. Gallo in Svizzera, e in quello di St. Marcal nel limosino francese; intanto i tropi divennero, presto, molto popolari anche in Italia e in Inghilterra. Il secondo tipo di tropo diede il nome a coloro che si specializzarono nel reperire parole per le melodie, (*tropatores*, e poi *troubadours*). Per la sua capacità di divenire creazione poetica e musicale, si può dedurre che il terzo tropo sia divenuto quello piú attraente, tanto per i tropatori della liturgia ecclesiastica quanto per i devoti e per i monaci *vagantes*, i quali ora potevano esplorare la loro ispirazione religiosa e profana, cominciando a *tropare* sia la melodia che le parole, o ambedue insieme, indipendentemente dal testo liturgico. Presto l'uso della Sequenza fu evitato dalla Chiesa, perché lontano dal testo biblico e dal canto liturgico; di conseguenza, il fervore religioso di quei tempi, come ad esempio, quello dei frati flagellanti e di altri monaci aiutò la diffusione di tropi, quali le laude, fuori dall'ambito ecclesiale. Con la nuova libertà laica, i monaci poterono comporre i primi tratti melodici e “vers” (canzoni) che divennero cantari di gesta per un pubblico che, nelle feste religiose, mostrava pieno entusiasmo e piacere nell'ascoltarli (XI-XII sec.). I nuovi *tropatores*, *sequentisti*, e *giullari*, man mano modificarono i canti liturgici, adattandoli alle loro necessità e così si giunge fino alla lirica cortese di Provenza.

Il nuovo testo, il “tropato,” che si aggiungeva al neuma o melodia del canto liturgico, in principio, specialmente in Inghilterra e in Francia, si denominò *Prosa* se era un tratto lungo, e *prosula* se era corto. In un secondo momento, siccome la strofa musicale si poteva “piegare,” “*voltare*” alla prosa di sotto della prima, queste *prosaes*, si cominciarono a chiamare “*rim*” oppure “*bordo*,” anche se ancora in forma prosaica. In seguito a tali “rim,” specialmente dopo il lavoro del monaco Notker del monastero di San

Gallo in Svizzera, ma molto probabilmente già prima di lui, si coordinò, o meglio, si accoppiò una nota musicale con una sillaba di ogni parola. Questo procedimento diede non solo più importanza alla parola, in quanto si scrissero più componimenti poetici per la musica, ma determinò, per la prima volta, una grande svolta nel contesto musicale fino ad allora mai messo per iscritto.<sup>18</sup> Nei due secoli successivi, dal Quattrocento al Cinquecento, la produzione musicale avrà una vera esplosione: dalla monofonia si passa alla polifonia di suoni vocali e di strumenti musicali, sintesi fra liturgia ecclesiastica e musica strumentale dei giullari di piazza (Lindsay, 1976, p. 83).

Si ampliò, quindi, nelle mani di questi primi *tropatori* monastici e giullari, sia la produzione poetica che quella musicale: la lirica provenzale ereditò la parola dalla liturgia ecclesiastica e la musica strumentale dai giullari di piazza. Con il tempo, questi *tropatori* monastici e i giullari svilupparono con grande abilità nuovi componimenti poetici e musicali. Tali raggruppamenti di rime presero poi forma di componimento di sette, otto, o più rime che si denominò “*Cobla*,” più tardi “*stanza*” (pausa musicale, fermata del canto), e anche “*strofa*”. Le *cobbole*, a loro volta, formavano un “*vers*,” poi denominato *canso* (canzone). I primi *tropatores* usarono questa forma per qualsiasi componimento di canto, per la melodia o per la musica. Col tempo questi canti acquisirono termini più specifici secondo la loro funzione, come la *canso*, il *sirventes*, l'*aub*, la *pastorella*, la *tenso* etc. La *tenzone* di conseguenza, secondo David Jones (1934), ebbe in Francia sempre un accompagnamento musicale, usualmente una melodia e ritmo di qualche melodia di una canzone pre-esistente e ben conosciuta.

### (c) La lirica trobadorica provenzale

Il primo indizio della produzione poetica trobadrica si manifesta nel sud della Francia, in quella zona che pur oggi si chiama Provençe, nell'area del *Limosino*. La nuova poesia sorge alla fine del secolo XI alla corte del conte Guglielmo IX di Poitiers e continua per piú di tre generazioni di trovatori fino al secolo XIII, quando a causa degli eventi storici, come la crociata contro i catari della Provenza, a poco a poco viene abbandonata, e con la diaspora dei trovatori, si estingue.<sup>19</sup> Le caratteristiche piú salienti di questa poesia sono l'esaltazione mistica dell'amore, considerato come fonte delle virtù cavalleresche, l'amore concepito come *servizio*, con tutti i suoi doveri e con il suo *guiderdone*, la donna celebrata, che è o castellana oppure è sposa di un altro uomo. La poesia provenzale è innanzitutto un omaggio amoroso alla donna, e l'uomo è visto come un *vassallo*, umile servitore e fedele alla castellana.

Ma esistono altri motivi come il *gelos*, i *lanzengiers*, il *senhal*, e l'*elogio della primavera*. Questa poesia può essere anche giocosa e burlesca e spesso tratta di motivi ideologici, politici, religiosi e morali, come di liti tra signori feudali, specialmente tra i trovatori nobili e i giullari (musicisti) plebei che difendono i loro interessi. Spesso si è parlato di poesia stereotipa e convenzionale. Vi è però in essa un tono particolare, uno spirito individualistico nella ricerca trobadorica della cortesia, della cultura e del mecenatismo delle ricche corti, come quella di Guglielmo IX, con l'adozione della nuova lingua d'oc, che fu il suo primo importante programma ufficiale. Non è tanto l'uso della nuova lingua parlata da parte dei trovatori di Guglielmo di Poitiers, quanto l'adozione di

essa come lingua ufficiale di corte che determina una novità straordinaria, in quanto essa soppianderà, non solo in Francia, il latino ufficiale in maniera progressiva.

E questo avvenne proprio per l'autorità assoluta che Guglielmo IX ebbe in Provenza. I giullari e i chierici vaganti, giocolieri e menestrelli, che dilettevano il pubblico con i loro canti e le loro musiche alle feste religiose, già da tempo componevano le loro poesie in un latino ormai corrotto, se non addirittura incomprensibile, dal mondo ecclesiastico ed universitario; ma ciò non costituiva un pericolo per la Chiesa, in quanto il nuovo linguaggio non possedeva alcuna autorità. La chiesa li tollerava, anche perché il popolo incolto già da secoli non capiva il latino usato dalla Chiesa. Il fatto che un conte e l'amministrazione governativa di un paese adottassero una lingua nuova, doveva per forza offendere la Chiesa di Roma, ormai da secoli protettrice e garante della lingua latina. Lo stesso succederà in Sicilia poco più tardi, quando Federico II, in deliberata opposizione al Papa Innocenzo III, adotta il vernacolo locale per il suo programma poetico e per l'amministrazione pubblica. Non passerà molto tempo che Papa Innocenzo III, e poi Bonifacio VIII, si scaglieranno contro queste due case regnanti. Infatti, già nel 1232, la Chiesa decise di criminalizzare le attività religiose dei valdesi come "delitto di lesa maestà papale."<sup>20</sup> Le crociate interne d'Europa (1220-1265) si scagliano, non solo contro gli albigesi, che proclamavano nelle loro chiese una nuova autorità religiosa indipendente dalla chiesa romana, ma anche contro le case dei nobili.

Emilio Pasquini<sup>21</sup> e Giuseppe Sansone<sup>22</sup> asseriscono che il conte Guglielmo IX di Aquitania fu "il Primo dei trovatori," ma ciò non è del tutto esatto, per il fatto che di trobadores ce ne furono parecchi (come si dirà in seguito) dal secolo IX all'XI e che furono loro a stabilire i Tropi e le Sequenze liturgiche, come le laudi, e diedero anche

inizio a tradizioni laiche con i loro componimenti poetici e con la nuova metrica sillabica che Guglielmo IX trovò in sito nella cultura scolastica e popolare del tempo dei giullari. La produzione trobadorica dei *tropatores* deve essera stata vasta e presente in tutti gli strati della società quando il conte Guglielmo IX di Aquitania l'assimilò dalla cultura popolare esistente e la elevò al livello di raffinatezza della sua corte reale.

(d) I trovatori e i giullari.

I primissimi *tropatori*, senz'altro, furono i maestri di canto della Schola Cantorum, i quali dovettero innanzitutto affrontare il dilemma dell'estensione melodica di una parola e della vocale finale di una parola dei salmi degli inni liturgici, adattando il canto corale in termini di tempo ristretto o di tempo esteso, secondo le necessità della funzione liturgica di una data occasione. Quando poi, grazie al fervore religioso, questa realtà melodica divenne proprietà di altri, come i *clerici vagantes*, liberi di inserire o “farcire” di “versicoli ante, inter, vel alios ecclesiasticos cantus appositi,” si passò all'età dei *tropisti* e *sequentisti* veri e propri, quali furono Alfano Abelardo, Pier Damiani, Bernardo da Pietravallo, Bernardo e Adamo da San Vittore, che iniziarono una vasta produzione di *lais*, *descots*, *planctus*, *inni*, *sequenze* e *laudari tropati*, la cui costruzione poetica viene, con maggior ricorrenza, basata su di un saldo sistema ritmico fondato sugli accenti e sulle rime.

Fu proprio alla corte reale di Guglielmo IX di Poitiers che molti nobili, seguendo l'esempio del loro signore, cominciarono a comporre *tropi* (poesie per musica) di stampo gentile e cortese, divenendo così “troubadours.” Per quanto attiene all'attività dei giullari, già dalla fine del secolo XII, Guiraut Richier nella sua *Supplicatio*, che indirizzò al re

Alfonso X di Castiglia,<sup>23</sup> si lamenta che sotto il nome di giullare si inglobino tutta una serie di attori così diversi da comprendere *istrioni* e *pantomimi*, *giocolieri*, *saltimbanchi*, *prestigiatori*, *acrobati*, *buffoni*, *girovaghi* e *peregrinanti*. Invece, i menestrelli e i giullari colti, che si dedicavano essenzialmente solo al canto e alla musica, costituivano una categoria di alta e raffinata cultura nel mondo dello spettacolo. Essi erano, insomma, quelli che eseguivano e diffondevano i componimenti poetici dei trovatori. Questo tipo di giullare era più in sintonia con i trovatori nobili che con i girovaghi. Ma ciò non vuol dire che trovatori e giullari andassero sempre d'accordo; anzi, spesso, i loro dissidi furono fonte di liti e pettegolezzi che ancora si possono individuare, specialmente nelle loro *tenzoni* personali e nei *sirventes*. Ciò nonostante, sia il *trovatore* che il *giullare* avevano bisogno l'uno dell'altro, perché si dava quasi sempre il caso in cui il nobile trovatore sapesse *tropare* parole, ma non suonare. C'era bisogno del giullare, anche perché costui era necessario alla diffusione del lavoro trobadorico fra la popolazione. Questa loro convivenza si può paragonare all'odierna situazione tra il compositore e il cantante; essi hanno bisogno l'uno dell'altro.

(e) Lo spirito della *tenzone*.

La *tenzone* rappresenta un aspetto dello spirito medievale e anche, se si vuole, umano, del piacere di superare ostacoli, della sfida. La *tenzone* poetica medievale è paragonabile al duello d'onore medievale che non si può definire tale solo dalle armi che quei nobili usavano per riparare un'offesa o un'ingiuria. Il duello rappresentò anche il loro spirito, la loro volontà di difendere l'onore che era stato messo in questione da altri. Il duello, dunque, non avveniva automaticamente solo perché una persona era stata offesa, ma

anche perché l'offeso sfidava l'avversario anche per dimostrare maestria nelle armi da usare. C'erano delle regole su come agire in queste circostanze. La persona sfidata poteva, in ogni caso, scegliere le condizioni in cui la sfida potesse avvenire, cioè il tempo e il luogo e l'arma specifica, anche se la sfida era determinata dallo sfidante: la stessa prassi era seguita per la vicenda poetica. Il trovatore (nobile di ceto sociale), sicuro di avere agilità e perizia con le parole e con la tecnica metrica, sfida un suo simile a rispondere in maniera identica o migliore di quanto stia facendo lui. Tutto contribuisce scenograficamente ad accrescere la sua fama e ottenere il favore delle belle castellane o il favore del suo signore. Possiamo ricordare un altro gioco medievale, che non è affatto diverso: quello dei tornei di cavalieri i quali, sulla groppa del cavallo e con lunghe aste, si sfidavano correndo uno contro l'altro cozzando e spingendo l'avversario, fino a farlo cadere da cavallo per far vedere al grande pubblico e alle donzelle il loro valore. Lo facevano per la gloria e per l'amore. Il valore della sfida nella *tenzone* si trova in tantissime altre attività dell'uomo, come il pugilato, la partita a carte, il calcio. E non solo nello sport, ma anche nel mondo odierno del canto e della poesia, come le sfide poetiche del *Rap* moderno. Nel parlare di *tenzoni*, quindi, bisogna tener conto di tale distinzione. La presente tesi tratta di *tenzoni* che avvenivano esclusivamente tra due o più poeti.

#### (f) Le caratteristiche della *tenzone* provenzale

La *tenzone* inizialmente, specialmente in Provenza, ha la forma della *canzone*; essa è composta da sei a dodici stanze e viene sempre musicata (Hoppin, p.146-201). La differenza principale fra la *canzone* e la *tenzone* è che le strofe di quest'ultima prendono forma di domanda e risposta.<sup>24</sup> Nella *canzone*, se il poeta vuole rivelare la sua

predilezione per qualche ideologia o l'amore per la sua amata, indirizza il canto alla persona voluta in forma di *canzone*. Nella *tenzone*, invece, il poeta rivolge il suo canto, anche in forma di *canzone*, direttamente ad un altro trovatore, e si aspetta una risposta. In altre parole, nella *canzone* prevale il lirismo e nella *tenzone* si crea una tensione drammatica attraverso un discorso, che può essere gentile o aspro. La *tenzone* ha delle qualità distinte che esamineremo subito, leggendo una delle prime *tenzoni* provenzali, quella di Ugo Catola con Marcabruno. Questa *tenzone* divenne modello per gli altri *tenzonanti*:

#### Tenzone iniziata da Ugo Catola e risposta da Marcabruno

Catola: Amics Marcabrun, car digam  
un vers d'amor, que per cor am,  
q'a l' hora que nos partiram  
en sia loing lo chanz auziz.

Marcabrun: Ugo Catola, er fazam;  
mas de faus'amistat me clam,  
q'anc pos la seps bassa lo ram  
no sia loin lo chanz auziz.

Catola: Marcabrun, co no m'es pas bon  
Qe d'amor digaz si ben non;  
per zo.us en move la tenzon,  
qe d'amor fui naz e noiriz.

Marcabrun: Catola, non entenez razon?  
Non saps d'amor cum trai Samson?  
Vos cuidaz e.ill autre bricon  
Qe tot ver quant vos diz.

Catola: Marchabrun, nos trobam auctor  
De Sanso.l fort e de s'uxor  
Q'ela na'avia ostat s'amor

A l'ora que ce fo deliz.

Marcabrun:      Catola, l'amors dont parlaz  
camja cubertament los daz;  
aprop lo bon lanz vos gardaz!  
Co dis Saomons e daviz.

Catola:            Marchabrun, amistaz dechai  
car a trobar joven savai;  
eu n'ai al cor ir'et esclai  
qar l'en alevaz tan criz.

Marbeun:         Catola, Ovides mostra chai,  
e l'ambladura o retrai,  
qe non soana brun ni bai,  
anz se trai plus aus achaiz.

Catola:            Marchabrun, anc non cuit t'ames  
l'amors, ves cui es tant engres,  
d'aitals joglars esbaluiz.

Marcabrun:      Catola, anc de ren son fo pres  
un pas, que tost nos'en loignes,  
et enqer s'en loingna ades  
e fera tro seaz feniz.

Catola:            Marchabrun, quant sui las e.m duoill,  
e ma bon'amia m'acuoill,  
ab un baiser, quant me desuoill,  
m'en vau sans e sauz e gariz.

Marcabrun:      Catola, per amor dau truoill  
tressaill l'avens al fol lo suoill,  
e puous mostra la via a l'uoill  
aprop los autres escharniz.

La traduzione di questo componimento è di Aurelio Roncaglia.<sup>25</sup>

I. Amico Marcabruno, orsú intoniamo una composizione d'amore, ch'io sono schiettamente innamorato, di modo che quando ci separeremo se ne diffonda

lontano il canto.

II. Ugo Catola, facciamolo pure; ma io mi querelo contro falso amore, ché, da quando il serpente abbassò il ramo [alla mano di Eva], non vi furono mai tante ingannatrici.

III Marcabruno, non mi piace che d'amore diciate altro che bene, perciò vi provo alla discussione, ché io d'amore sono figlio ed allievo.

IV Catola, non hai razionale discernimento? Non sai, d'amore, come tradí Sansone? Voi pensate, con gli altri sciocchi, che tutto sia verità quanto vi dice?

V Marcabruno, noi troviamo testimonio autorevole, nei riguardi del forte Sansone e di sua moglie, ch'ella gli aveva tolto il suo amore quando egli fu distrutto.

VI Catola, proprio perché ad un peggiore lo conosce, e lo tolse al migliore, perdette ogni virtù in quel punto che il suo fu tradito per l'estraneo.

VII Marcabruno, a quanto voi chiacchierate, che amore così mischiate con inganno, allora carità è peccato: sottosopra cima e radice!

VIII Catola, l'amore di cui parlate voi cambia di nascosto i dadi (= è baro); dopo la giocata fortunata, state attenti! Così ammoniscono Salomone e Davide.

IX Marcabruno, amore decade perché ha trovato gioventú neghittosa; io ne ho al cuore dolore e trafittura del fatto che a lui addossate accuse tanto vergognose.

X Catola, Ovidio ci insegna e punto per punto dimostra che non sdegna bruno né biondo, anzi s'appiglia di preferenza a chi meno vale.

XI Marcabruno, mai credo t'amasse quell'amore verso cui sei così aspro, né mai fu creatura di cui facesse meno conto che di simili giullari allocchiti.

XII Catola, non s'accostò mai a creatura d'un passo, che tosto non se ne allontanasse, e ancora se ne allontana nel caso presente, e così farà finché sarete finito.

XIII Marcabruno, quando sono stanco e malato e la mia cara amica m'accoglie con un bacio, quando mi spoglio, eccomi sano e salvo e guarito.

XIV Catola, per amore sotto il torchio fuoriesce dal secchio ogni sostanza, e poi con l'occhio [amore] indica la strada dietro gli altri scherniti.

La composizione di questa tenzone ha le caratteristiche della canzone, anzi dei “vers,” il termine che a quel tempo si usava per denominare le composizioni poetiche, e che Catola stesso usa: “un vers d'amor,” al secondo verso della prima strofa. Questa tenzone è composta di quattordici *stanze*, o *coblas*, e ognuna comprende quattro ottonari con il seguente schema metrico: aaaz, aaaz, bbbz, bbbz, cccz, cccz, dddz, dddz, e così via fino alla fine, avendo però la sillaba “iz” alla fine di ogni quarto verso tronco.

(1) Discorso diretto tra due trovatori.

Le caratteristiche più importanti e gli elementi, per cui questo tipo di componimento si distacca dalle canzoni d'amore e che faranno parte anche di ulteriori tenzoni, sono il fatto che il componimento prende forma di dialogo diretto e rimane tale dall'inizio fino alla fine. Non c'è un'introduzione o spiegazione. Il discorso comincia senza preamboli.

All'inizio, Catola dice: "Amico Marcabruno, facciamo un vers d'amor," e Marcabruno, sereno, gli risponde: "Ugo Catola, facciamolo." Catola prima chiama il canto "vers" ma poi, nel terzo verso della terza stanza, egli meglio identifica la natura del componimento come "tenzon."

(2) Il luogo dove appare il nome del poeta a cui si richiede risposta diviene importante.

Nel componimento della tenzone provenzale, la citazione del nome avviene all'interno del componimento poetico, e sempre all'inizio della strofa; e chi interloquisce lo manterrà nella stessa posizione per ragioni di tecnica. Ma, con il tempo, specialmente in Italia, il nome non verrà sempre incluso, e come si vedrà, ciò creerà molti problemi. Alcuni esegeti, come Fredi Chiappelli, per diminuire errori di lettura mettono in testa alla tenzone una frase di spiegazione. Per esempio: "Dante Alighieri ai fedeli d'amore," oppure "Dante da Maiano a Dante Alighieri in risposta al sonetto I." (Chiappelli, 1965, pp. 79-80).

(3) L'iniziatore della tenzone propone la materia di cui trattare, e chi interloquisce sceglie uno degli aspetti che vuole e lascia all'altro la rimanente possibilità.

In questo componimento, Catola per primo dice di voler comporre un canto d'amore, il rispondente Marcabruno al verso due della seconda stanza dice: "Mas de faus' amistat me clam", (E io mi querelo contro il falso amore). Ed è allora che Catola contesta la posizione presa da Catola nella terza stanza al primo e secondo verso: "Marcabru, co no m'es pas bon/Qe d'amor digaz si ben non;" (Marcabruno, non mi piace che d'amore diciate altro che bene). Marcabruno sceglie di parlare dell'infedeltà delle donne e Catola sostiene l'opposto, cioè quello che in gergo cortese si chiamò il *fin amor* (Amore perfetto). Alcuni critici affermano che la facoltà di scegliere quale aspetto dell'argomento si vuole trattare avvenga più tardi, con il *Joc-Parti*, o *partimen*, che divenne di moda nell'arrarese (nord della Francia), e non prima; ma si può notare come ciò avvenga allo inizio della tenzone, come dimostra questo esempio: solo che qui la proposta è spontanea e sottintesa, mentre nel *partimen* diviene obbligata, formulaica e scolastica. Si avrà occasione di ritornare su quest'argomento più avanti.

(4) Il numero delle *stanze* sono sempre uguali per i due contendenti.

Questo forse per scrupoli di equanimità, o forse anche perché la metrica della *canzone* lo richiedeva. In questo esempio, Catola ha sei stanze come pure Marcabruno. Non è la forma della *tenzone* che determina il numero di *stanze*, ma l'appagamento dei tenzonanti: si fermano solo quando hanno risolto la questione o quando uno smette di rispondere. A volte, ma più tardi, con *Las Leys D'Amors*, se la discussione si prolunga tanto, i due contendenti finiscono col chiedere a un giudice o alla castellana di corte di

dichiarare il vincitore.

(5) La tecnica metrica usata dal richiedente deve essere la stessa usata dal risponditore.

Si è detto che la *tenzone* dipende dalla forma. Da ciò non si deve dedurre che la poesia provenzale fosse libera. Giuseppe E. Sansone ammonisce che :

Il verso provenzale, o *bordo*, secondo la fraseologia delle *Leys d'amors*, ha carattere di estrema regolarità, nel senso che la norma metrica non ammette deroghe...

e anche:

Il meccanismo rimico nella poesia occitanica presenta le medesime caratteristiche di rigorosa applicazione riscontrabili nel campo dell'isosillabismo metrico, tanto è vero che, salvo casi eccezionali, non erano consentite licenze.<sup>26</sup>

Nella *tenzone* si sfida l'avversario a fare le stesse acrobazie metriche, per vedere se il risponditore, come trovatore, sia tanto bravo quanto il richiedente. Certo è che quello che fa la sfida cercherà sempre di trovare una metrica ricca e difficile per mettere l'avversario in difficoltà.

(6) Il linguaggio delle *tenzoni* provenzali.

Al linguaggio soave, raffinato e amoroso della lirica cortese, fa riscontro quello della *tenzone*, che è invece più diretto, adatto al mondo reale. Spesso si ha un dibattito decoroso, ma a volte esso è ironico se non addirittura sarcastico, aspro, offensivo e volgare, proprio di persone che vogliono battere l'avversario in qualsiasi modo, anche con oscenità, tanto da stupire l'avversario e gli spettatori, perché queste poesie musicate venivano recitate o cantate nelle corti dai contendenti e in pubblico dai giullari. Nella *tenzone* di Marcabruno con Catola, il contrasto delle posizioni comporta un linguaggio

che esprime opposizioni, ma non in modo aspro. Ambedue gli avversari usano parole riprovevoli, ma in maniera decorosa. Ambedue usano espressioni di rimprovero indiretto, ma non oltrepassano i limiti dell'offesa. Marcabruno usa espressioni come: “non hai discernimento?” oppure: “voi pensate, con gli altri sciocchi”: Catola si difende: “Voi chiacchierate,” o più duro: “mai credo t’amasse quell’amore verso cui sei così aspro,” e ancora: “giullari allocchiti,” sapendo bene che Marcabruno è un giullare e probabilmente di famiglia non nobile (egli, da neonato, fu trovato abbandonato sulla soglia di una casa e adottato).

La seguente *tenzone* dimostra che le suddette regole sono state adottate da altri autori, come Raimbaut D’Aurenga e Giraldo di Bornelh. Il primo, un trovatore aristocratico, il secondo, di condizioni umili ma di grande abilità trobadorica, tanto che fu chiamato “maestro dei trovatori.” Ambedue sono della prima generazione. In questa *tenzone* si possono notare l’autorità del nobile D’Aurenga e le pazienti risposte di Bornelh. Si noti pure che Bornelh si riferisce ad Aurenga con il *senhal* (tecnica provenzale per occultare il vero nome di una dama o personaggio; qui, “Linhaure” invece che “D’aurenga”). La traduzione è di Giuseppe Sansone.

### Tenzone di Raimbaut D’Aurenga e Giraut De Bornelh

#### Traduzione

D’Aurenga: Era.am platz, Giraut di Bornelh  
 que spcha per c’anatz blasman  
 trobar clus ni per cal semban  
           Aisso.m diatz  
           Si tan prezat  
 So que vas totz es comunal;  
 car adonc tuch seran egal.

Bornelh: Senher Linhaure, no.m corelh  
 Si quecs se tro’a so talan;

Ora mi piace, Giraldo di Bornelh,  
 conscere perché andate biasimando  
 l’ermetico poetare e per qual ragione.  
           Ditemi perciò  
           se voi apprezzate  
           ciò che risulta facile per tutti,  
 Perché saranno allora tutti uguali.

Messer Linhaure, io non mi rammarico  
 se scrive ognuno come più ritiene

- Mas me ais volh jutjar d'aitan  
 Qu'es mais amatz  
 Chans e prezatz  
 Qui.l fai levert e venansal  
 e vos no m'o tornetz a mal!
- D'Aurenga: Giraut, no volh qu'en tal trepelh  
 Torn mos trobars quez on am tan  
 L'avol co'l bon e.l pauc co'l gran.  
 grande  
 Ja per los fatz  
 Non er lauzatz;  
 car no conoisson ni lor chal  
 so que plus char es ni mais val.
- Bornelh; Linhaure, si per aisso velh  
 Ni mo sojorn torn en afan,  
 Sembla qu'em dopte de mazan!  
 A que trobatz,  
 Si no vos platz?  
 C'ades o dapchon tal e cal?  
 Que chans no port'altre chaptal.
- D'Auranga: Giraut, sol que.l melhs aparelh  
 E di' ades e trai'enan,  
 me non chal, si tan no s' espan;  
 c'anc grns viltatz  
 no fo denhtatz  
 per so prez'om mais aur que sal  
 e de chan es tot atretal.
- Bornelh Linhare, fort de bon conselh  
 Etz, fis amans contrarian;  
 e pero, si.m val mais d'afan,  
 mos sos lev'atz  
 c's enraumatz  
 lo'm dezagens ni.m dia mal  
 que no.l dei ad home sesal.
- D'Aurenga: Giraut per cel ni per solelh  
 Ni per la clardat, que resplan,  
 no sai de que.ns anem parlan  
 ni don fui natz;  
 si sui torbatz,  
 tan pres d'un fi joi natural!  
 Can d'als donsir, no m'es coral.
- Bornelh: Linhaure, si.m viral.l vermelh  
 De l'escut cela cui reblan  
 Que volh dir: "Adeu me coman!".  
 Cals fols pensatz  
 Oltracudatz  
 Me trais doptansa desleial!  
 No.m sove com me tetz contal?
- D'Aurenga: Giraut, greu n'es, per Sanh Marsal,
- ma per me stesso voglio ritenere  
 che piú è amato  
 nel canto è valutato  
 chi lo compone chiaro e comprensibile:  
 E verso me che non l'abbiate a male!
- Giraldò, il mio poetar non voglio  
 che sia turbato sí che s'ami lo stesso  
 Il brutto cone il buono e il poco come il  
 grande.  
 Mai dagli stupidi  
 esso sarà lodato,  
 perché non riconoscono, né gliene importa,  
 quel ch'è piú raro e ancora meglio vale.
- Linhaure, se veglio per questo  
 e il mio svago tramuto in affanno  
 traspare che ho paura del clamore.  
 perché poetare  
 se non vi fa piacere  
 che subito tal quale venga risaputo?  
 Si sa che il canto non porta altro compenso.
- Giraldò, purché appronti il meglio  
 e presto lo dica, facendolo avanzare,  
 non me n'importa se tanto non s'espande,  
 ché mai cosa volgare  
 fu ritenuta degna:  
 perciò s'apprezza l'oro piú del sale,  
 e con il canto accade similmente.
- Linhaure, siete certo bene avveduto  
 nel contrastare i fini innamorati;  
 ma pur valendomi pena maggiore,  
 il mio canto profitta  
 che uno arrochito  
 me lo danneggi e male lo declami,  
 che non lo detti a uno salariato.
- Giraldò, pel cielo né per sole  
 e neanche per la luce che risplende,  
 non so di cosa noi stiamo parlando,  
 né dove nacqui,  
 tanto sono turbato.  
 Da pura gioia naturale e preso!  
 Non vien dal cuore, quando penso ad altro.
- Linhaure, quella che io vagheggio  
 mi gira il rosso dello scudo tanto  
 che voglio dirle: "A Dio mi raccomando!"  
 Che folle pensiero  
 piú che tracotante  
 A me comporta un timore sleale!  
 Oblío com'ella n'ha fatto pari a conte?
- Giraldò, mi spiace per San Marziale,

car vos n'anatz de sai Nadal.

Che ve n'andiate prima di Natale.

Bornelh: Linhaure, que vas cort reial  
M'en vauc ades rich'e chabal.

Linhaure, presso una corte reale  
subito vado, ricca e principale.

Questa *tenzone* di D'Aurenga e di Bornelh possiede tutte le caratteristiche sopra elencate. L'unica variante riguarda la regola numero tre, poiché il richiedente non sembra che lasci al risponditore di scegliere quale aspetto della materia in discussione preferisce. Il richiedente domanda in maniera diretta e autorevole "Ora mi piace.../ conoscere perché andate biasimando l'ermetico poetare [Trobar Clus] e per qual ragione." Il risponditore sembra non aver scelta, ma non è così. I due contendenti discutono delle due facce di una stessa moneta, cioè se scrivere in maniera difficile e oscura (trobar Clus), favorita da D'Aurenga oppure in maniera piana e facile (Trobar Leu), favorita da Giraut di Bornelh. Questo tema di voler scrivere in maniera oscura, di difficile lettura, "ermetico," o di chiara lettura, piana e comprensibile si manterrà vivo e affascinante attraverso i secoli fino ai nostri tempi.

Una *tenzone* tra Folco e Cavaire, scritta circa nel 1228, cioè molto più tardi delle prime due, ci permette di notare altre variazioni dovute sia agli autori sia al passar del tempo che offre nuove possibilità. La *tenzone* si trova nel secondo volume di Vincenzo De Bartholomaeis, *Poesie Provenzali Storiche*<sup>27</sup>

### Tenzone di Folchetto con Cavaire

Folco:	I	Cavaire, pos bos joglars est, Digatz la pe peqe perdest; Aviatz trobar lo revest O mort romeu el cami? Qe totz vos fan detras boci,
--------	---	---

Mas eu per me be vos n'afi.

Cavaire:                   II     Cavaliers cui joglars vest  
   De cavalerias de vest;  
   C'us joglaretz del Marques d'Est,  
   Folco, vos a vesti ab si;  
   E, sem demandatz qim ferí,  
   Eus demandrai qius vest.

- I.       Cavaire, poiché voi siete un buon giullare, ditemi il motivo perché perdeste il piede. Avevate forse incorso in un'aggressione ovvero in un [pericolo di] morte durante il romeaggio? Dietro le spalle tutti vi fanno delle boccacce; io ve lo assicuro.
- II.      Un cavaliere che si fa rivestire da un giullare si spoglia della cavalleria: un giullaretto del Marchese d'Este, Folco, vi ha rivestito insieme con lui stesso. E, se mi domandate chi mi ferí, vi domando chi vi rivestí.

Dalla lettura si osserva subito la brevità della tenzone, fatta di sole due stanze, la prima in cui si propone il tema sardonico di Folco, e nella seconda vi è la risposta tanto sardonica quanto spiritosa. Questa tenzone segue ancora le regole elencate precedentemente, eccetto per due aspetti. Nella prima, l'iniziatore propone una questione; qui invece diviene diretta, piú personale e ironica, se non addirittura derisoria, e senza proposta. (Queste due posizioni, (a) con proposta e (b) diretta, personale e senza proposta, diverranno i modelli tradizionali di *tenzone*, sia in Francia che in Italia); ma sotto altri aspetti la tenzone è essenzialmente la stessa dal punto di vista dialogico, linguistico e metrico.

I seguenti esempi dimostrano altre variazioni di forma che la tenzone assume col passar del tempo e dei luoghi. Molto si è discusso tra occitanisti sulla similarità e differenza tra la *tenzone* dei provenzali e quella prodotta al nord della Francia, cioè quella che usualmente si denomina “Partimen,” “Jeu-parti,” o “Joc-Partit” (e pure “Toneyjamen” se essa è fra tre o piú trovatori ). Nel paragonare queste, bisogna tener

conto che siamo già intorno alla metà del Duecento, anni in cui la produzione poetica si sposta definitivamente dal *limosino* a varie parti d'Europa. Con la dispersione dei trovatori fuggiaschi si propaga la poesia cortese. Essa arriva presto nel Nord della Francia e Nord d'Italia, in Spagna e Germania. Col tempo, essa riapparirà con nuovo vigore e nuova veste, adattandosi alle nuove culture. Ad Arras si afferma una nuova scuola poetica, la quale darà alla *tenzone* influssi scolastici, cioè, la *tenzone* da allora in poi potrà avere anche la possibilità di scegliere la parte della polemica in forma di "dilemma." L'iniziatore della *tenzone* chiede all'attaccante "cosa scegli, uno o l'altro aspetto? Per ragioni didattiche, a volte, e di prefazione, si aggiunge anche una "*razo*" (ragione), ossia, la questione da affrontare viene corredata, da una prosa-racconto con il compito di spiegare il perché del "Joc Parti." La *tenzone* rimane fondamentalmente la stessa: dialogo diretto, recitato, ovvero cantato davanti ad un pubblico, presenza del linguaggio ironico e realistico, ottimo dispiego di perizie metriche. La seguente *tenzone* che alcuni critici ritengono essere più specificamente un *partimen*, separato dalla *tenzone*, è composta da tre trovadors. L'iniziatore è Saveric de Mauleon e la sfida viene diretta a Gaucelm faidit e Uc de la Bacalaria. Essa è corredata da una "Razo" che introduce il come e il perché di questa *tenzone*, che fu scritta all'incirca nel 1230; la traduzione è di Giuseppe Sansone:<sup>28</sup>

#### RAZO (Ragione)

Savaric de Mauleon venne a Benauges per vedervi la viscontessa, madonna Guglielma, essendo preso di lei; e portò con sé messer Elias Rudel, signore di Bergerac, e messer Jufré Rudel di Blaye. Tutti e tre la richiedevano d'amore; ma, prima che ciò accadesse, ella aveva preso per

suo cavaliere ognun d'essi: e l'uno non sapeva dell'altro. Tutti e tre si sedettero vicino a lei, l'un da una parte e l'altro dall'altra e il terzo davanti a lei. Ognun d'essi la guardava con amore; e lei, come la piú audace donna mai vista, prese a guardare amorevolmente messer Jaufré Rudel di Blaye, perché le sedeva davanti; e a messer Elias Rudel di Bergerac prese la mano, stringedogliela molto affettuosamente; e a messer Savaric toccò il piede, sorridendo e sospirando. Nessuno si dette conto del favore dell'altro fin quando se ne andarono, allorché messer Jaufré Rudel disse a messer Savaric come la dama l'aveva mirato e messer Elias disse della mano. Savaric, quando udí che a ciascuno aveva accordato tal favore, ne fu dolente; ma non parlò di quanto a lui era stato accordato, bensí convocò Gaucelm Faidit e Uc De la Bacalaria, e chiese loro con una strofa a chi ella aveva accordato maggior favore e amore. E la strofa della richiesta comincia:

### Tenzone di Savaric De Mauleon con

### Gaucelm Faidit e con Uc De la Bacalaria

#### Traduzione

Savaric

Gaucelm, tres jocs enamoratz  
Partsc a vos et a N'Ugo,  
e chascus prendetz lo plus bo  
e laissatz me qual qu us volhatz:  
una domn'a tres preiadors,  
e destrenh la tan lor amors  
que, quan tuit trei li on denan,  
a chascun fai d'amor semblan:  
l'un esgard'amorozamen,  
l'autr'estrenh la man doussamen,  
al tertz caussiga' l pe rizen.  
Digatz: al qual, pos aissi es,  
Fai maior amor de totz tres?

Tre quesiti d'amore, Gaucelm  
a messer Ugo sottopongo e a voi,  
e che ciascuno ne scelga il migliore  
lasciando a me quello che vogliate:  
una signora ha tre corteggiatori  
e l'amor loro tanto l'imprigiona  
che quando i tre a lei sono presenti,  
verso ciascuno manifesta amore;  
teneramente l'uno sogguarda,  
all'altro, dolce, fa stretta di mano  
E tocca il piede al terzo sorridente.  
Se è cosí, ditemi a quale  
Amore piú grande dimostra dei tre.

Gaucelm

Senh'En Savaric, ben sapchatz  
que l'amics recep plus gen do  
qu'es francamen, ses cor felo,  
dels bels olhs plazens esgardatz.  
Del cor mou aquela doussors,  
per qu'es cen tans maier honors.  
E del man tener dic aitan,  
Que non li ten ni pro ni dan,  
Qu'aitil plazer comunalmen  
Fan domnas per acolhimen  
E del caussigar non enten  
que la domn'amor li fezes,

Sappiate bene, messer Savaric,  
che piú bel dono riceve l'amico  
che dai begli occhi piacenti è guardato  
Sinceramente, senz'animo infido:  
tale dolcezza proviene dal cuore,  
Per cui l'onore cento volte è maggiore.  
Dico soltanto sul tenere la mano  
che non apporta favore né danno  
perché le donne normalmente fanno  
nell'accoglienza tale gentilezza.  
Quando al toccar del piede non penso  
che la signora amore dimostri,

	ni deu per amor esser pres.	Che non va preso questo per affetto.
Uc	<p>Gaucelm, vos disetz so que us platz,  for que non mantenetz razo,  qu'en l'esgardar non conosc pro  a l'amic, que vos razonatz;  e s'el i enten, es folors,  qu'olh esgardan lui alhors  e nulh aitre poder non an.  Mas quan la blanca mas ses gan  Estrench son amic doussamen,  l'amors mou del cor e del sen.  E.N Savaics, car part tan gen,  mantenga'l caussigar cortes  de pe, qu'eu no.l manterai ges.</p>	<p>Quel che vi piace voi dite, Gaucelm,  non sostenendo però il buon senso,  ché per l'amico non vedo profitto  in quel guardare che voi difendete;  ed è follia se peso vi dà,  che gli occhi mirano lui ed altrove  non possedendo alcun altro potere.  La mano bianca, quando senza quanto  l'amico stringe con soavità,  l'amore muove dal cuore e dal senno.  E Savaic, che sí bene propone,  il bel toccare del piede difenda,  Perché di certo non lo sosterrò.</p>
Savaric	<p>Senher, pos lo melhs mi laissatz,  manterrai.l eu, ses dir de no;  Donc dic que.l caussigars que fo  Faitz del pe fo fin'amistatz,  Celada de lauzenjadors,  e par be, pos aital socors  pres l'amics rizen caussigan,  que l'amors es ses tot enjan.  E qui.l tener de la man pren  Per maior amor, fai nonsen.  E d'En Gaucelm no m'es perven  Que l'esgart per melhor prezes,  si tan com ditz d'amor saubes.</p>	<p>Poiché il migliore, signore, mi lasciate,  lo sosterrò senza rifiutarmi.  E dico dunque che toccar del piede  significò una vera amicizia  ai maldicenti tenuta nascosta;  ed appar chiaro, poiché tal conforto  ebbe l'amico ridendo e toccando,  Che d'ogni inganno è privo l'amore.  È insensato che il prender la mano  venga tenuto per grande amore;  e non mi pare che messer Gaucelm  valuterebbe lo sguardo migliore  se tanto sa, come dice, d'amore.</p>
Gaucelm	<p>Senher, vos que l'esgart blazmatz  Dels olhs e lor plazen faisso,  no sabetz que messatgier so  del cor qu.ls i a enviatz;  qu'olh descobron als amadors  so che reten el cor paors,  don totz los plazers d'amor fan.  E maintas vetz rizen gaban  Caussigal.l pe a mainta gen  Domna ses autr'entenden.  E N'Ugo mante falhimen,  que.l teners de man non es res,  ni non cre qu'anc d'amor mogues.</p>	<p>Signore, che il guardar riprovate  con il suo atteggiarsi allettante,  non sapete che gli occhi son corrieri  dell'anima, il quale li inviò,  perché rivelano gli occhi agli amanti  quanto paura trattiene nel cuore,  E ogni gioia d'amore producono.  E molte volte ridendo e scherzando  la donna tocca il piede a molta gente  Senz'aver alcun'altra intenzione.  e messer Ugo difende uno sbaglio,  ché non è nulla il prendere la mano  e non ritengo che muova da amore.</p>
Uc	<p>Guacelm, encontr'amor parlatz  vos e.l senher de Malleo,  e pareis ben a la tenso;  que.ls olhs que vos avetz triatz  e que razonatz pels melhors  an trahitz mains entendedors.  E de la domn'ab cor truan,  Si.m caussigava.l pe un an,  non auria mon cor jauzen.  E de la man es ses conten  Que l'estrenhers val per un cen,</p>	<p>Contro l'amore parlate, Guacelm,  insieme col signor di Mauleon,  e s'evidenzia ciò nella tenzone,  visto che gli occhi che avete prescelto  e sostenete che siano i migliori  hanno tradito molti innamorati.  E ove donna dal cuore inconstante  un anno intero il piede mi toccasse,  non mi sarebbe il cuore rallegrato.  Lo stringer della mano indubbiamente  ha valor cento volte maggiore,</p>

	car ja, si al cor non plagues, l'amors no l'agr'al man trames.	perché l'amore, ove al cuor non piacesse, non l'avrebbe trasmesso alla mano.
Savaric	Guecelm, vencutz etz el conten Vos e N'Ugo, certanamen, E volh que.n fassa.l jutjamen Mos Gardacors que m'a conques, e Na Mari', on bos pretz es.	Con messer Ugo, Gaucelm, certamente in tal contesa voi siete sconfitto. Che ne sentenzino è mio desiderio Mos Gardacors che m'ha conquistato, con Maria, in cui è bel pregio.
Gaucelm	Senher, vencutz no sui nien, Et al jutgar er ben parven, per qu'eu volh que.i si'eissamen Na Guilhelma de Benaugues Ab sos ditz amorosos cortes.	Non sono vinto, signore, per niente e nel giudizio ciò sarà patente; per questo voglio che pure vi sia la signora Guglielma di Benauges con il suo dire amoroso e cortese.
Uc	Gaucelm, tant ai razo valen qu'amdos vos fortz e mi defen; E sai un'ab gai cors plazen En que.l jutjamens fora mes, mas pro, vei, n'i a mais de tres.	Ho tanto buona ragione, Gaucelm, che ambedue vi sforzo resistendo. Una ne so dalla lieta figura a cui potrebbe affidarsi il giudizio: ma tre ne vedo esser sufficienti.

Anche se a questo componimento partecipano tre trovatori, esso non è che una tenzone. Le regole stabilite all'inizio del capitolo sono presenti anche qui: (1) Il discorso diretto, dove l'iniziatore (2) nomina i due trovatori e presenta loro (3) la proposta da trattare (ora in forma di dilemma), ognuno scegliendo quell'aspetto preferito, lasciando a lui il terzo. (4) Si noti solo la nuova possibilità di rivolgersi ad una terza persona per un giudizio. (5) Il numero delle strofe viene rispettato come di solito, avendo ognuno due strofe *unissonants* e una *tornada* rispettivamente.

Dalla lettura del testo, quindi, non si può non definire questa composizione che una vera e propria *tenzone* anche se vi si trovano dei nuovi elementi, tra cui la presenza di un *dilemma* nella prima strofa, e anche se lo scontro poetico non sembra essere così personale richiedendo un linguaggio più colto e cortese, e quindi potrebbe non sembrare una tenzone tradizionale. Sono cose spiegabili col fatto che la *tenzone*, passando dal *limosino* al nord di Francia, subisce ulteriori sviluppi, riflettendo nuove esigenze, di cui si parlerà in seguito. Di seguito. Ma ora si continuerà ad esaminare l'evoluzione della

tenzone, seguendo il suo transito dalla Francia in Italia.

**(g) La *tenzone* in Italia.**

(1) La *tenzone* in lingua provenzale prodotta in Italia: Ancora prima dell'inizio delle crociate contro i catari tra il 1209 e il 1265, le corti d'Italia, specialmente quelle del nord, come la corte dei Savoia, degli Estensi e del Monferrato favorirono e ricevettero molti trovatori provenzali, i quali continuarono a produrre poesia in lingua d'oc per i loro nuovi signori italiani. Ma c'era da aspettarsi che sia i *sirventesi* che le *tenzoni* subissero dei cambiamenti contenutistici, non solo perché l'interesse per il *fin' amor* si era da tempo esaurito, ma anche perché le nuove esigenze politiche, sociali e storiche locali richiedevano dell'altro. Infatti la tematica prevalente è associata alla quarta crociata per la conquista della Terra Santa e alla sua politica. Inoltre, leggendo questi componimenti provenzali, si ha la sensazione che i trovatori, al servizio di marchesi e conti italiani, diventino dei veri e propri agenti di elogi per i loro signori e critici dei loro nemici; e che essi divengano veri agenti di relazioni pubbliche per i loro signori. La forma della *tenzone* subisce cambiamenti formali, in quanto quasi di regola diviene più breve. Invece di *tenzoni* di sei a otto *cobbole* (strofe) con la tradizionale *tornada*, si cominciano a vedere *tenzoni* che hanno solo due o quattro *cobbole*. Il tempo della vita agiata e spregiudicata delle corti del limosino è cambiato. Ora si risente la vita delle città della cultura scolastica e per aggiunta una cultura politica disagiata quale era quella del Nord d'Italia del tempo. La brevità del messaggio diviene man mano sempre più dominante. De Bartholomaeis definisce questa nuova realtà tenzonistica come “cobbole giullaresche,” o addirittura “diverbi giullareschi,” negando loro il termine di *tenzone*. Queste nuove *tenzoni* sono, ad

agni modo, vere tenzoni, anche se denominate “Torneyjamen,” perché vi partecipano piú di due poeti. La seguente tenzone, scritta verso il 1220, è tra quattro trovatori:

Tenzone di Auzer Figera, Aimeric De Peguilhem,

Bertram D’Aurel e Lambert:

AUZER FIGERA:

Bertram d’Aurel, se moria  
N’Aimerics anz de Martror,  
Digatz a cui laissaria  
Son aver a ca ricor  
C’a conques en Lombardia,  
Suffertan freit a langor;  
Com dison gl’albergador  
Pero ben fez la Mezia  
E dis del Rei gran lauzor,  
Sol q’el s’o ad honor.

N’AIMERIC DE PIGUILLAN:

Bertram d’Aurel s[e moria]  
N’Auzer Figeral d[o]ptor,  
Digatz a cui laissaria  
Lo seu fals cor traidor,  
Plen d’enjan e de bauzia  
E d’enoi e de folor,  
D’anta e de desonor;  
Ni putans qi menaria,  
Ni arlot ni bevedor.  
Qe farian de seignor.

BERTRAM D’AUREL:

N’Aimerics, laisser poria  
A ‘N Coanet lo menor  
L’emjan e la tricharia,  
Car el viu d’aital labor;  
E l’enoi e la folia  
A N’ Auzer lo fegnedor;  
Et s’ ‘N Budel desonor;  
Et a ‘N Lambert la putia;  
El beure a ‘Ncomplit-flor;  
Elz arloz a N’ Amador.



settenari e unissonati. Quello che c'è di nuovo è l'intreccio di trovatori, in cui ognuno cerca di metter in gioco l'altro, che a sua volta coinvolge altri ancora anche se non c'è alcuno scambio tra i rispondenti e il richiedente. Si ha solo una strofa per ogni trovatore e nessuna risposta né da parte del richiedente né degli altri. Inoltre, le strofe non hanno *tornada*: ciò è un altro aspetto delle esigenze della nuova realtà sociale e politica del tempo.

Nel componimento seguente le risposte non vengono aggiunte in forma di strofe separate, ma nella stessa strofa dell'iniziatore. Sono un rincorrersi di domande e risposte alternate nella stessa strofa. Ogni verso diviene una domanda o una risposta, a modo di botta e risposta. Questo è un esempio che il De Bartholomaeis denomina "Cobbola tenzonada" proprio perché ogni cobbola (stanza) è una vera battuta della tenzone che si svolge verso il 1216. La traduzione presentata è di De Bartholomaeis<sup>30</sup>:

### Tenzone di Guilhelm Raimon e Aimeric De Peguilham

#### Cobbola 1:

Guilhelm Raimon:	"N' Aimeric, ques par d'aues marques?"
Ameiric De Peguilham:	"Guillelm, Raimon, be me par qe n'es".
Guilhelm:	"N' Aimeric, meill volgra vos en par ages".
Aimeric:	"Guillelm Raimon, et eu ben, s'es poges:.
Guilhelm:	"N' Aimeric, lo bon paire" "Volgra sembles ol fraire".
Aimeric:	"Guillelm Raimon, et eu be, mas fils es de sa maire".

#### Cobbola 2:

Guilhelm	"N' Aimeric, mellorar pot, car jovens es."
Aimeric	"Guillelm, Deus pod far vetutzs et autres bes."
Guilhelm	"N' Aimeric, en lui agr'ops qe las fezes."
Aimeric	"Guillelm, a mi plagra be, s'a Deu plages."
Guilhelm	"N' Aimeric, anz de gaire."
Aimeric	"Sabra meil dir a faire."

Aimeric

“Guillelm, vist l'ai lonjamen adesmer senes.”

Traduzione

- I. “Signor Amerigo, che ve ne pare di questo marchese?”  
 “Guglielmo Raimon, mi pare bene quel che se ne vede.”  
 “Signor Amerigo, vorrei piuttosto che egli vi avesse per amico.”  
 “Guglielmo Raimon, e il bene [lo vorrei], se esser potesse.”  
 “Signor Amerigo, vorrei che somigliasse al buon padre ovvero al fratello.”  
 “Guglielmo Raimon, e io bene [lo vorrei], ma è figlio di una madre.”
- II. “Signor Amerigo, egli può migliorare, perché è giovane.”  
 “Guglielmo, Dio può fare delle azioni virtuose e degli altri beni.”  
 “Signor Amerigo, sarebbe bene che ne facesse in lui.”  
 “Guglielmo, a me piacerebbe assai che ciò piacesse a Dio.”  
 “Signor Amerigo, fra non guari saprà dire e far di meglio.”  
 “Guglielmo, l'ho visto lungamente mirare senza trarre.”

Molte *tenzoni* di trovatori di questo periodo in Italia hanno un contenuto storico e politico, come questa che è un esempio della cosiddetta *tenzone* fittizia che noi escluderemo dal nostro studio, appunto perché fittizia. È un componimento composto da un solo poeta, il quale si batte con “Amore” personificato. Il giullare Pairol esprime il conflitto interiore che vive sulla questione di venire in aiuto o no al suo re Corrado di Monferrato, che aspetta rinforzi d'uomini e di armi dall'Europa per poter mantenere salda la sua conquista della Città di Gerusalemme. L'Amore personificato consiglia al giullare di rimanere a casa a fare l'amore e a comporre canzoni d'amore anziché andare alla guerra; soprattutto quando né amici del re, né altri regnanti si precipitano ad aiutarlo. La “Tenzone con Amore” è un componimento di cinque (5) *cobbole* con due *tornadas* finali. Qui si trascrivono solamente le strofe IV e V. La traduzione è di De Bartholomaeis.<sup>31</sup>

## Tenzone fittizia di Peirol con Amore

### Cobbola IV

Pairol:                   Amors, metz en oblit  
                               Mars ar falh forsadamen;  
                               E prec Dieu Jhesu quem guit  
                               E que tameta breumEntrels reys acordem;  
                               Quel socors vai trop taezan,  
                               Quel Marques valens e pros  
                               N'agues amis de companhos.

### Cobbole V

Amor:                    Peirols, Turc ni Arabit  
                               Ges, per vostr' envazimen,  
                               No laissaran Tor Davit;  
                               Bon sossilh vos don e gen:  
                               Amatz e chantatz soven:  
                               Iretz vos, el rey noi van?  
                               Vejatx la guerras que fan;  
                               Et esguardtz dels baros  
                               Cossi trobon ochaizoz.

### Traduzione

[Peirol: Amore, giammai venni meno [ di amare voi] , ma ora vengo meno per forza; e prego Iddio Gesù che mi guidi e che porti presto accordo fra re, che il soccorso [a Corrado in Siria] troppo ritarda, mentre ci sarebbe gran bisogno che il Marchese [di Monferrato] valente e prode avesse maggior numero di compagni [includendo me].”

Amore: Peirol, né i Turchi né gli arabi lasceranno, per ostilità vostre, la Torre di Davide; vi do un consiglio buono e gentile: fate all'amore e cantate spesso. Andrete voi, una volta che non vanno i re? Vedete le guerre che fanno e guardate come i baroni trovano pretesti [per non andarci].”

Come si vede la *tenzone* fittizia ha una chiara dimensione storica e politica: infatti il giullare critica esplicitamente i re e i baroni che mancano ai loro impegni. Per l'aspetto storico di questo componimento si legga il commento del *De Batholomaeis*:

Corrado vi era giunto [a Tiro dove operava in Terra Santa] il 13 giugno del 1187, tre giorni dopo la sanguinosa battaglia di Hattin, nella quale erano caduti prigionieri del sultano il re di Gerusalemme Guido di Lusignano e il padre stesso di Corrado, Guglielmo il vecchio, oltre a gran numero di cristiani, nel mentre le fortezze si arrendevano l'una dopo l'altra in potere degli infedeli, 'il marchese era un uomo simile a un demonio, scrisse Ibn Al-Atir, 'pieno di prudenza, di vigilanza e lodato e gran valore. Egli cominciò a fortificare la città, ne fece scavare di bel nuovo i fossati, riparò le mura e accrebbe forza alle sue posizioni': (Recuels des histriens des Croisades, Orient, I, p .695)..... Il sultano apparve di nuovo il primo novembre 1188 sotto gli spalti della città, ma respinto dalla parte di terra e battuto in mare, fu costretto a toglier l'assedio della notte dal primo al secondo gennaio 1188 e a ridursi in Acri. L'eco della eroica difesa fatta dal marchese di Monferrato di quell'ultimo baluardo cristiano risonò in tutto l'Occidente; conseguenza ne fu che l'urgenza dell'invio de' soccorsi venne universalmente sentita.<sup>32</sup>

L'evoluzione della *tenzone* però non si ferma qui; infatti nel secolo successivo diventa anche burlesca o giocosa, ricca di significati allusivi. È impossibile non apprezzare il doppio senso della tenzone tra Uc di San Circ e Alberico da Romans: notiamo che il de Bartholomaeis, anziché denominarla "tenzone", sbagliandosi, la denomina "Ardizzone," che è il nome equivoco di un personaggio.<sup>33</sup>

### **Tenzone di Uc di San Circ con Alberico da Romans**

Uc:	Mesier Alberic, som prega Ardisons: Qu'ieu vos deja mostrar saviamenc, Com el l'autrier fo fiac novel espos, Et c'arail fail meils e vins e formec, Tan qe il moilier s'en rancur'se se'en lagna; Per qel Sordel vos prega, et eu lo voill, Qeil fasac dar un car d'erbas de moill Et tant de mail don viva sa compagna.
Alberic	N'Uc de San Sir, tot per amor de vos E de Sordel, car es pros e velnc, Voil que del meu aja Ser Aedicaon Tant, c'al partirs's'en an gai e jausenc;

Que eu cre ben qe viandail sofragna;  
 Pero del meil de si dire non voill,  
 Mas be darai un car d'erbas di moill,  
 Si hom las pot trobar a la campagna.

La traduzione è di Vincenzo De Batholomaeis:

- I. Uc: Messer Alberico, Ardizzone mi prega di questo: di farvi conoscere com'egli si sia fatto sposo novello ier l'altro e come adesso gli manchi miglio, vino e frumento, al punto che sua moglie se ne rammarica e se ne lagna. Per tanto il Sordello [da Goito] vi prega, e io pure lo voglio, che gli facciate dare un carro d'erba di "moglio" e tanto di miglio da far vivere la sua compagna.
- II. Signor Ugo di San Circ, per il grande amore di voi e del Sordello, poichè questi è prode e valente, voglio che Ser Ardizzone abbia tanto del mio che, quando se ne andrà, sia allegro e gioioso, perchè credo bene che gli manchi di che mangiare. Però, in quanto al miglio, non voglio dir di sí; ma gli darò un carro di erbe di "moglio," dato che altri riesca a trovarla in campagna.

Per mancanza di una lingua ufficiale in Italia e di una propria tradizione letteraria in questo periodo e in questa lingua, il volgare provenzale e il francese del Nord della Francia, durante l'undicesimo e il dodicesimo secolo, divennero mezzi di comunicazioni letterarie per il lettore colto italiano. Però, benché i piacevoli cantari di gesta dei cavalieri e le belle poesie delle corti del limosino furono molto popolari per tutte le corti, l'Italia non aspettò molto a creare una propria produzione poetica (anche se non in taliano) di questo nuovo genere di poesia. Verso il 1117, un trovatore italiano conosciuto solo come un vecchio di nome "Sosezen e lombardo," trovava già poesie in Guascogna. (De Bartholomaeis vol. I, p XII). Sappiamo anche che Sordello da Goito si trasferì oltr'Alpe. Più tardi, con l'arrivo di molti trovatori e giullari dal limosino in Italia, la produzione di poesia in provenzale prodotta da italiani non poteva che migliorare e diventare abbastanza copiosa. Trovatori italiani, come il Marchese Alberto Malaspina, Nicoletto di Torino, Percivalle Doria e Lanfranco Cigala, fra tanti altri, si sentirono a loro agio, riguardo alla lingua, di scrivere

canzoni amoroze e *tenzonare* in tale lingua con trovatori provenzali. I trovatori italiani scrissero molte *canzoni*, *sirventesi* e *tenzoni* che rispecchiano, siano esse personali o ingiuriose, lo spirito della poesia provenzale. Uno dei piú prolifici trovatori di tenzoni, ad esempio, fu Lanfranco Cigala, che iniziò perlomeno cinque tenzoni nella nuova forma di dilemma (della scuola di Arras). E altrettante ne furono indirizzate a lui, sia da Simone Doria, che da Giacomo Grillo e Ferrarino da Ferrara. Un elenco completo di queste tenzoni si troverà nell'appendice di questa tesi.

(2) La prima tenzone in italiano dei siciliani. Una svolta radicale della lirica trobadorica, specialmente per la tenzone avviene in Sicilia con la “Scuola Siciliana” alla corte federiciana nella prima parte del secolo XIII.

Benché l'imperatore Federico II, Re di Sicilia (1229-1250) fosse molto lodato dai trovatori provenzali, non si sa per certo se ci furono trovatori provenzali nella sua corte. Forse Federico non aveva molta simpatia per loro. Egli aveva acconsentito e approvato con Papa Innocenzo III la crociata contro i catari del Limosino,<sup>34</sup> e ciò anche perché i trovatori erano nobili francesi come il re Carlo D'Angiò che aveva invaso parte dell'Italia. Potrebbe anche dirsi che Federico non invitò trovatori e giullari del nord perché aveva già abilissimi trobadours a disposizione nella sua corte in veste di amministratori, come il notaio Giacomo da Lentini, Guido delle Colonne, Stefano Protonotaro, Pier della Vigna e altri che sarebbero stati meno presuntuosi e piú prudenti dei trovatori provenzali i quali, come si sa da molti *sirventesi*, non facevano che chiedere compensi, che ritenevano troppo bassi per il loro lavoro. Inoltre, questi erano troppo propensi a criticare e dire male dei loro signori per qualsiasi cosa. Ma la ragione piú

plausibile potrebbe essere questa: avendo Federico II preferito usare la lingua locale, il siciliano, come quella ufficiale della sua corte, i trovatori e i giullari provenzali ne rimasero automaticamente esclusi. Inoltre, per Federico II, questi intellettuali locali, che egli conosceva bene per aver trascorso la sua vita fin dall'infanzia con il popolo siciliano, erano uomini di corte e possedevano notevole esperienza notarile nel campo della cancelleria e della Contabilità: poteva altresì contare sul loro sostegno per mettere in atto la sua opposizione al papa, prima Innocenzo III, poi Bonifacio VIII, i quali erano stati suoi tutori e protettori durante la sua gioventù.<sup>35</sup> Innocenzo III, oltre al consenso ottenuto contro i Catari, si fece promettere pure dal giovane Federico di non unire mai la corona siciliana con quella dell'impero (per dare così più potere alla chiesa di Roma). Perciò, Federico doveva risentirsi delle pressioni papali su di lui; e doveva pure odiare il fatto che egli era denominato "Il re dei preti" perché da giovane aveva assecondato la politica dei papi. Ma, asceso al trono nel 1229, egli dimostrò sagacità e una maggior indipendenza, dimostrando una forte tempra intellettuale e politica, come rende evidente il fatto che impose nella sua corte, a scapito del latino, la lingua parlata o scritta del pubblico colto siciliano, così come aveva fatto con il provenzale Guglielmo IX di Aquitania prima di lui. La corte federiciana introdusse la lingua volgare nella produzione poetica, e a questa importantissima novità, se ne aggiungerà un'altra: la forma della produzione tenzonistica non sarà più quella della canzone, ma del sonetto, nuova espressione prettamente locale. E come se ciò non bastasse, questi poeti portarono un'altra rivoluzione poetica: la rottura definitiva della poesia dalla musica. Per la prima volta i trovatori siciliani non ebbero la necessità di chiamarsi "trobadors," bensì "poeti," perché essi presto si accorsero di non aver bisogno di musica per propagare il

loro lavoro poetico; inoltre i loro componimenti non avevano niente a che fare con i testi religiosi. Il cambiamento della società avveniva davanti ai loro occhi. La cultura delle corti cavalleresche in Italia era ormai in declino a causa dell'imporsi sempre più dei Comuni e della borghesia che si veniva emancipando. E siccome l'istruzione laica si andava sempre più espandendo nelle città d'Italia (le Università a Bologna, Salerno, Roma, Firenze, e a Napoli, che proprio Federico II aveva inaugurato), cominciò a crescere il numero dei lettori fra gli studenti e l'alta borghesia. Da questa nuova realtà nasceranno con impeto la lirica e la letteratura italiana.

Le *tenzoni* dei Siciliani, oltre a ciò che si è appena detto, non mostrano alcunché di straordinario per il contenuto. Il critico Bruno Panvini, in *Le rime della scuola siciliana*, riduce le tenzoni siciliane a solo otto. (1) "Oi deo d'amore a te faccio preghera," cominciata dall'Abate di Tivoli con un anonimo, composta di 5 sonetti; (2) "Non trovo chi mi dica chi sia amore" di Iacopo Mostacci, a cui risponde un anonimo. (3) "Solicitando un poco meo savire," cominciata da Jacopo Mostacci a cui rispondono Pier della Vigna e Jacopo da Lentini. (4) "Due cavalier valenti d'un paragio," cominciata da Rustico di Filippo, risposta da Bondie Dietaiuti. (5) "Chi giudica lo pome ne lo fiore," iniziata da un anonimo [Bonaggiunta], risposta da Chiaro Davanzati [Maestro Francesco]. (6) "Rocca forzosa ben agio guardato," iniziata da un anonimo, risposta da un altro anonimo, (7) "Vis amoroso angelico e clero," iniziata da un anonimo e risposta da due anonimi. (8) "A te medesimo mi richiamo, Amore," iniziata da un anonimo e risposta (incompleta) da un altro anonimo poeta.

La seguente tenzone iniziata da Jacopo Mostacci a cui rispondono Pier della Vigna e il Notaro Jacopo da Lentini, in cui si discute sui poteri dell'amore, è scritta per la prima

volta in forma di sonetto e in lingua italiana:

### Tenzone di Jacopo Mostacci, risposta di Pier della Vigna

Jacopo:                   Solicitando un poco meo savire  
 e cum lui vogliendo delet(t)are,  
 un dubbio che me misi ad aviri  
 a vui lo mando per determinare.  
 On(n)'omo dize ch'amor à podire  
 e gli corazi distrenghe ad amare,  
 ma eo no lo voglio consentire,  
 però ch'amor no parse, né pare.

Ben trova l'om una amorositate,  
 la quale par che nassa da plazire,  
 e zo vol dire hom che sia Amore;  
 eo no li sazzo altra qualitate;  
 ma zo che è da vui voglio odire,  
 però ve fazo sentenziatore.

Pier della Vigna:       Però che amore non se pò vidire  
 e non si tra(t)ta corporalmente,  
 manti se ne son de sí fol(l)e sapire  
 che credono ch'Amor(e) sia niente:  
 ma pò ch'Amore si faze sentire  
 dentro dal cor signorezar la zente,  
 molto maggiore presio de' avire  
 che se'l vedessen vesibelemente.

Per la vertute de la calamita  
 Como lo ferro atra(i) no se vede,  
 ma sí lo tira signorivelemente;  
 e questa cosa a credere me 'nvita  
 ch'Amor sia, e dame grande fede  
 che tut(t)or fia creduto fra la zente.

Jacopo:                   Amor è un desio che ven da core  
 per abundanza de gran plazimento,  
 e gl(i) ogli en prima genera(n) l'amore,  
 e lo core li dà nutricamento.  
 Ben è alcuna fiata om amatore  
 senza vedere s'namoramento,  
 ma quel(l)'amor che strenze cum furore

da la vista di gl(i) ogli à nas(c)imento:

ché gl(i) ogli representa(n) a lo core  
 d'ónni cosa che veden, bon e ría,  
 cum'è formata natural(e)mente;  
 e lo cor, e (qual) plaze quel desia;  
 e questo amore regna fra la gente.

Nella *tenzone* si noterà che il “dilemma” scolastico del *partimen* dei francesi qui diviene “un dubbio” da sciogliere (versi 3-4). La parola “partimen” non viene usata molto in Italia perché l’aspetto “scolastico” del *partimen* viene superato con l’avvento della classe cortigiana ed intellettuale dei poeti siciliani. Questa appena citata è una ben nota *tenzone* in cui si discute sul potere che Amore ha sugli uomini. Gli stilnovisti riprenderanno questo tema e Dante sarà colui che risolverà il dubbio che il Mostacci presenta in questo componimento. I Francesi, come si è visto, in risposta ad una società più varia, avevano introdotto la *tenzone* più breve, di 2 oppure 4 *cobbole*: ora i Siciliani, di simile sentire, introducono il sonetto che è più breve, ma anche più autonomo. (Il che, secondo Salvatore Santangelo, produrrà dei problemi più tardi tra gli scrivani, i quali, non ricordandosi della forma della *tenzone*, nel trascriverla, spesso, separarono i sonetti che erano legati insieme). La lingua, come si può apprezzare già da questo componimento, è meno personale, meno diretta e non ci sono spunti ironici o accusatori. La nuova lingua nasce già tecnica, più pacata e signorile, “aulica.”

(3) La *tenzone* dei Siculi-toscani. Con il tramontare della Scuola Siciliana, solo di due generazioni, sorge un nuovo gruppo, coetaneo alla seconda generazione dei poeti siculi, in Toscana. Questo gruppo, detto dei “Poeti siculo-toscani,” si avvicina alla Scuola Siciliana, per vari aspetti, tra cui la forma espressiva (il sonetto), la lingua

(sicilianeggiante), e la tematica (provenzaleggiante). Il poeta toscano principale fu Guittone D'Arezzo. Costui si distinse per la sua predilezione per l'argomentazione, la discussione che riflette una scelta di gusto personale, ma che annuncia, anche qui, il nuovo tipo di società civile, borghese, comunale e toscana. Guittone, e più tardi i suoi seguaci, entrano spesso in collusione con un nuovo gruppo di poeti che si vanta di avere innalzato il livello lirico della poesia, riconosciuta come "Dolce Stil Novo," di cui fa parte anche Dante Alighieri. Un esempio della *tenzone* caratteristica dei siculo-toscani, è la *tenzone* di Geri Giannini Pisano con un tale Si. Gui. da Pistoia:<sup>36</sup>

### Tenzone di Geri Giannini Pisano con Si. Gui. Da Pistoia

GERI: Magna ferendo me tuba 'n oregli  
 D' orrato ch'ognor in te pregio regna,  
 lo cor mi stringe, per volendo vegli,  
 com'eo pensando tuo conto devegna,  
  
 e con onni argomento m'aparegli  
 pugnando c'ad amico t'aggia e tegna,  
 in guisa c'amistà mai non envegli,  
 ma fra noi sempre fresca si contegna.  
  
 Und'ho pensato de l'acontar mostra  
 Il dir sia pria, che 'n ciò vegliat'ho e veglio,  
 parendo me grand'amistansa n'esca.  
  
 E, perch'ho ditto de l'amistà nostra,  
 respansion chero qual ti sembra meglio:  
 vèglia tuttor la manteghiamo u fresca.

SI GUI. Tanto saggio e bon poi me somegli,  
 [e] me e 'l mio, ché me piace, t'asigna:  
 non per merto di tú don, ch'i' non quegli  
 son che 'l possa sodisfar, né s'avegna,  
  
 ma per lo tu' valor che m'ha pres'egli,  
 il faccio, c'Amor me far ciò si degna.

Dëo, come 'l tu don a me piac'egli,  
che for dimando me' l desti 'nsegna.

Piena d'amor e sens'alcuna giostra!  
Or qual è dunque l'om che 'l tuo consiglio  
lassasse? Non so, sed elli 'n be pésca.

Unde me piace l'amistà, poi gi[o]stra  
tanto con le du' l'una per pareglio,  
fresch'e vèglia fra noi sia, con bon'ésca.

D'ora in poi la *tenzone* italiana diverrà sempre piú ricca nella tematica e nel linguaggio. Per meglio dimostrare questo arricchimento e questa evoluzione, si dovrà indicare che il “tronco” evolutivo della *tenzone* si può dividere in tre rami, (che in realtà sono già presenti, anche se in modo meno netto, nella poesia provenzale). Il primo ramo è quello che qui indichiamo come tradizionale, nel senso che prosegue con il linguaggio sia aulico sicilianeggiante che con quello provenzaleggiante. Il secondo adotta il linguaggio e la tematica stilnovistici. Il terzo, infine, è quello realistico e giocoso, che la critica tradizionale italiana ha mantenuto sempre separato dai due rami precedenti, ma che qui si crede opportuno di integrarlo alla produzione poetica italiana, senza dare troppo peso alla sua dimensione etico-moralistica. La poesia è opera d'arte, e come tale il giudizio di essa si baserà sul gusto individuale del critico o del lettore.

A rappresentare il primo tipo abbiamo scelto la *tenzone* iniziata da Dante da Maiano, che rappresenta la vecchia scuola siculo-toscana, e Dante giovane alle prime esperienze poetiche: “Provedi saggio ad esta visione.” Dante Alighieri risponde con: “Savete giudicar vostra ragione.” Per il secondo tipo, quello stilnovistico, presentiamo la *tenzone* cominciata da Verzellino: “Una piacente donna cònta e bella,” e risposta da Dino Frescobaldi con: “Al vostro dir, che d'amor mi favella”; l'esempio della terza *tenzone* realistico-giocosa, viene indicato da Ser Monaldo con: “Ser Mino, troppo mi dà in

costa,” a cui risponde Ser Mino con “ Oi ser Monaldo, per contraro avento.” Ecco la tenzone di tipo siculo-toscano:

### Tenzone cominciata da Dante Da Maiano diretta a vari poeti

Da Maiano::      Provedi, saggio, ad esta visone,  
                          e per mercé ne trai vera sentenza.  
 Dico: una donna di bella fazione,  
 di cu’ el meo cor gradir molto s’agenzia,  
                          me fe’ d’una ghirlanda donagione,  
 verde, fronzuta, con bella acconglienza:  
 appresso me trovai per vestigione  
 camicia di suo dosso, a mia parvenza.  
                          Allor di tanto, amico, mi francai,  
 che dolcemente presila abbracciare:  
 non si contese, ma ridea la bella.  
                          Cosí, ridendo, molto la baciai:  
 del piú non dico, ché mi fé giurare.  
 E morta, ch’è mia madre, era con ella.

A questo invito, accolto da vari poeti, rispose anche il giovane Dante: molto probabilmente è la prima volta che Dante risponde ad una tenzone (ancor prima del primo sonetto di *Vita Nova*: ‘*A ciascun alma presa*’). Nella risposta, Dante ammira il guittoniano omonimo minore poiché questa tenzone risente dell’influsso e dell’ammirazione del maestro:

Dante Alighieri:      Savete giudicar vostra ragione,  
                          o om che pregio di saver portate;  
 per che, vitando aver con voi quistione,  
 com so rispondo a le parole ornate.  
                          Disio verace, u’ rado fin si pone,  
 che mosse di valor o di bieltate,  
 imagina l’amica oppinione  
 significasse il don che pria narrate.  
                          Lo vestimento, aggiare vera spene  
 Che fia, da lei cui desiate, amore

e 'n ciò provide vostro spirto bene;  
 dico, pensando l'ovra sua dall'ore.  
 La figura che già morta sovene  
 è la fermezza ch'averà nel core.

Esempio del secondo tipo, ossia stilnovistico:

### Tenzone iniziata da Verzellino a cui risponde Dino Frescobaldi

Verzellino:

Una piacente donna cònta e bella  
 un valletto riguarda tanto fiso,  
 che gli ha lo core per mezzo diviso,  
 e similmente il guarda un pulcella.  
 Ciascuna per amore a sé l'appella:  
 la donna il mira tuttor senza riso,  
 e la pulcella s'allegra nel viso  
 quand'ella il vede e tutta rinnovella;  
 onde 'l valletto dice che lo core  
 donar lo vuole a la piú amorosa  
 [e] sol di lei vuol esser servidore.  
 Veder non sa cui piú dstringe Amore,  
 ne' qual di lui si sia piú disiosa:  
 dunque, sentenza chi ha piú valore.

Dino Frescobaldi:

Al vostro dir, che d'amor mi favella,  
 rispodut'ho perch'io ne sono priso.  
 Dico che, se 'l valletto è saggio e 'ntiso,  
 lasci la donna e prenda la pulzella;  
 ché s'ella è gaia giovanetta e bella,  
 dé 'l core aver piú caldamente acciso;  
 e se la donna l'ama e mira fiso,  
 esser può vaga, ma non sí com'ella.  
 Per ciò che la pulzella, c'ha lo core  
 mosso ad amare, è fatta disiosa,  
 ch'altro non chiede che 'l disio d'amore;  
 non può esser cosí donna ch'è sposa.  
 Questo mi mostra il dolce mio signore,  
 ch'andar mi fa con la mente pensosa.

Abbiamo scelto questa tenzone come esempio stilnovistico perché in essa appaiono ambedue le visioni dell'amore: "Una piacente donna cònta e bella" rappresenta l'amore cortese e tradizionale sia dei siciliani che dei siculo-toscani; ma vi è anche l'amore stilnovistico, innocente e spirituale della donzella quando "s'allegra nel viso / quand'ella il vede e tutta rinnovella." Insomma, è la presenza della donna angelicata che piú denota la nuova poesia.

Esempio del terzo tipo ossia realistico-giocoso:

### Tenzone iniziata da Ser Monaldo a cui risponde Ser Mino

Ser Monaldo:            Ser Mino, troppo mi dà in costa,  
per ch'hai veduto che poco ti costa;  
ma fuggi pur per qual vuoi ripa o costa,  
ch'io non ti giunga, se venir dé' còsta.  
E del corpo ti ritarrò una costa,  
e poi dirai a li tuoi amici: - Costa  
questa briga, però ch'io veggio co' sta! –  
Diranno: - Mal per te, ma a noi non costa. –  
Verrai a tal, che prenderai la vita;  
se Dio ti scampa, baldamente vita  
di ber già mai senz'acqua vin di vita.  
Deo, ch'or vedess'io pur qual cagion vi t'ha  
commosso, a tanto mal fare t'invita!  
Ma or savrai com'è la cosa, a vita.

Ser Mino                    Oi ser Monaldo, per contraro avento  
tu se' infollito e gitti penne a vento;  
e puoi ben dir sí contraffatt'avvento,  
in detto e 'n fatto ch'io non aggia vénto.  
Ora mi dí: per tuo gridare a vento,  
bene che fai? Come fa l'orsa, avvento,  
quando mi voglio, buon molino a vento  
e forza tal, che te di sotto avvento.  
Se gran distrette mie braccia ti danno,  
che fiar pur somiglianti a quelle d'anno,  
non ne fia altro: piangerà 'ti il danno.  
Ché tuoi parenti ed amici, che 'nd'hanno  
di te rincrescimento, dicono: - Dà no!

Non aspettar tu male, ond'io ti danno.

Oltre al prestito provenzale evidente in questa tenzone, si notino il linguaggio diretto e ormai realistico e di confronto, l'accanita dimostrazione di saper ottenere rime equivoche e ripetute, le minacce tra il serio e lo scherzoso di questi poeti.

A questo punto, siamo giunti alla mèta di questa ricerca sull'evoluzione cronologica e geografica: si è visto che la tenzone nasce dai primi trovatori provenzali e assume i primi cambiamenti, divenendo presso a poco formulaica nella scuola poetica di Arras, nel Nord della Francia, e che si denominò *Partimen* o *Joc patit*. L'abbiamo poi vista mutare di lingua e di forma nella scuola siciliana e si vede come una volta approdata nel territorio toscano ed in altre parti d'Italia finalmente si arricchisce linguisticamente e tematicamente abbandonando in maniera determinante e progressiva la formulaicità dei provenzali. Nonostante i cambiamenti identificati, siamo sempre nell'orbita del genere di *tenzone* vera. Infatti non ci sono dissensi su questo, poiché i testi citati sono considerati esemplari di *tenzone* dalla critica. A proposito di ciò, Michèle Gally risponde: “N'y a-t'il donc que difference formelle entre *tenso* et *partimen* sur fond des idées communes de la société chevaleresque et courtoise? Je crois que non.”<sup>37</sup>

Ma esiste il dilemma, ancora attuale, presentato da quei componimenti considerati “generi affini” della *tenzone*: se sia possibile includerli come tenzoni, permettendo di mantenere una definizione chiara ed esauriente. Bisognerà perciò esaminarli e successivamente decidere se includerli o no in una tale definizione:

(4) Il paragone della *tenzone* con alcuni componenti “affini” ad essa.

*La tenzone e il teatro:* Si potrebbe paragonare la *tenzone* al teatro, poiché entrambi derivano dalla liturgia ecclesiastica, e ambedue usano il discorso diretto, benché il loro fine non sia lo stesso. Nel teatro, gli attori rappresentano moltissime situazioni umane; mentre nella *tenzone*, la forma e il contenuto rappresentano il mondo di due poeti, i quali disputano sulle loro diverse idee spesso opposte o personali. In una definizione concisa di *tenzone* poetica vera si dovrà escludere qualsiasi forma dialogica del teatro, incluso qualsiasi alterco poetico tra due poeti (fittizi) sullo stesso palcoscenico.

*La tenzone vera, la tenzone fittizia e la pastorella:* La *pastorella* è molto simile alla *tenzone fittizia*, in quanto la *pastorella* viene scritta da un poeta che si immagina le risposte della *pastorella* (a volte denominata anche *villanella*). Lo scopo finale dei due componenti, benché simili, è tuttavia differente. Nella *pastorella*, il poeta vuole far ridere, e anche ottenere il favore facile della contadinella, presumibilmente innocente ma non sempre di facile acquisto. La *tenzone fittizia*, o è un alterco amoroso tra il poeta e una sua donna immaginata, oppure un finto dissidio tra il poeta e un personaggio immaginario, come Dio, ad esempio, oppure una personificazione come Amore. La *tenzone vera*, invece, è sempre una presentazione di presunta maestria poetica che un poeta vuole mostrare sia all’oppositore, anche lui poeta in carne ed ossa, che al pubblico colto delle corti cavalleresche o dei lettori cittadini dei comuni italiani. Quindi, sia la *pastorella* che la *tenzone fittizia*, composta da un solo autore, è da escludersi. Secondo la nostra opinione, la “*tenzone fittizia*” si dovrebbe denominare come tale, o componimento affine, da non confonderla con la vera *tenzone* poetica tra poeti veri.

*La tenzone, il “Contrasto” e il “Discordo”*: Questi due componimenti poetici non sono altro che un tipo di *pastorella*. Nel primo si distingue l’umore e l’ironia, nel secondo, l’uso frequente di due o più lingue o dialetti. Anche questi componimenti sono da escludersi, perché dialoghi finti.

*La tenzone e il sirventese*: Il contenuto del sirventese provenzale è molto simile al contenuto della tenzone. Infatti, alcuni critici francesi, (come David Jones e Michèle Gally) hanno asserito recentemente che non c’è alcuna differenza fra questi componimenti, se si parla di materia politica, storica ecc. Però bisogna pure precisare che il sirventese provenzale non è mai dialogato, avendo questi due componimenti in comune solamente la forma del dilemma. Il trovatore inizia un sirventese senza chiedere o aspettare una risposta da alcuno: a volte, qualcuno decide di dar risposta all’autore del sirventese, come nella *tenzone*. Di questi esempi però ce ne sono pochi nella poesia provenzale. Basti leggere il sirventese: “Qi Na Cunica guerreira” di Peire Guilhem de Luserna, il quale difende l’onestà e la bellezza di Cunizza da Romano sfidando, a singolar tenzone, chiunque dovesse parlar male di questa donna. Egli non indirizza il sirventese a nessuna persona in particolare, ma, Ugo di San Circ gli risponde con “Peire Guillem de Luserna,” in cui dice di sapere che “Cunizza...quest’anno ha fatto un tal terno che ne ha perduta la vita eterna.”<sup>38</sup> Come si valuta un tale lavoro? Si deve includere o escludere dalla *tenzone*? Poiché qui si cerca una definizione concisa, questo tipo di componimento non si potrà includere, a meno che l’iniziatore del sirventese non dia una replica al risponditore. Solo allora si potrà denominare tenzone, poiché essa è formata da una proposta, una risposta e una replica. Di rado, qualche signore adirato dalla critica ingiusta del giullare, suo suddito, manda risposta al sirventese. Il marchese Malaspina, ad

esempio, risponde ad un sirventese di Sordello da Goito che si era lamentato che questi lo aveva abbandonato nella sua povertà. Ma non c'è replica da parte di Sordello, e questi non ne era obbligato dalle regole trobadoriche. Quindi, la soluzione di questo dilemma è quella di escludere il cosiddetto “sirventese tenzonato” dalla tenzone, anche se ad essa affine.

*La tenzone, la disputatio e l'altercatio:* Questi tipi di componimenti dialogici, anche se avranno contribuito alquanto all' invenzione della tenzone, sono a scopo sia scolastico che giuridico, e non possono essere considerati *tenzoni* poetiche.

*I sonetti e le cobbole tenzionate:* Sia il “sonetto tenzonato” che le “coblas Tensonadas”, non sono altro che delle vere e proprie tenzoni. Con il passar del tempo, la tenzone non perse vigore espressivo riducendosi da sei-otto strofe o più a soltanto due. Questi componimenti sono tenzoni e perciò si devono includere in una definizione della tenzone.

*I sonetti di corrispondenza:* Secondo Brunetto Latini l'usanza di scambiarsi poesie per corrispondenza fra amici, era molto in uso a Firenze in quel tempo:<sup>39</sup> che “i sonetti” si spedissero come missive postali non diminuisce il fatto che alcuni di essi fossero *tenzoni* e dovrebbero chiamarsi tali; quindi, una definizione significativa dovrebbe denominare questi “sonetti” *tenzoni*. A nostro avviso occorre fare un esame attento di *sonetti di corrispondenza* se si vuole decidere, con un certo grado di esattezza, se una corrispondenza poetica sia *tenzone* o una semplice missiva in forma di poesia.

#### (h) La problematica della tenzone italiana.

Fin qui, abbiamo presentato una dimostrazione della tenzone provenzale, e una breve rassegna storica sulla tenzone sia di Francia che d'Italia. Lo scopo è stato quello di

dimostrare la sua evoluzione nei due paesi e i mutamenti che subisce attraverso il tempo. Questi cambiamenti, come si vedrà in seguito, sono specialmente visibili paragonando la tenzone provenzale con quella italiana. La mancanza di uno studio assiduo e approfondito della tenzone da parte della critica italiana fa sì che tale critica quasi sempre confonde le peculiarità della tenzone italiana con quelle della tenzone provenzale. La tenzone poetica italiana, come abbiamo indicato, subisce delle variazioni sostanziali sia di contenuto che di forma a differenza di quella provenzale.

Bisogna precisare innanzitutto che la produzione poetica della tenzone in Italia si sviluppa in vari modi. In primo luogo c'è la forma e il contenuto di prevalenza provenzale delle prime tenzoni scritte in Italia da trovatori italiani in lingua provenzale a partire dall'inizio e durante il secolo dodicesimo. In secondo luogo, si vede che la poesia in genere, come la tenzone, muta di linguaggio adottando la lingua aulica dei siciliani e poi quella dei toscani; e ancora, nella tenzone italiana già con i siciliani si comincia ad abbandonare quella tematica astratta o scolastica dei provenzali e si adotta un approccio più intellettuale e una lingua definitivamente più realistica. Infine, la tenzone italiana cambia di forma, da canzone diviene sonetto. Saranno questi nuovi aspetti a provocare dei cambiamenti fondamentali per la tenzone italiana. Lo studioso Michelangelo Picone, volendo far notare l'originalità della tenzone siciliana e toscana, ci presenta ulteriori differenze fra le due tenzoni:

L'originalità della tenzone siciliana rispetto al suo modello occitanico ci viene immediatamente rivelata dalla metrica..... In effetti, nella tenzone siciliana, il dialogo avviene non come fra parti di uno stesso testo ma fra microtesti completamente autonomi, come sono appunto i sonetti.<sup>40</sup>

Oltre alla forma metrica, Picone ci presenta anche un'altra differenza interna del componimento poetico siciliano. Egli analizza la tenzone di Iacopo Mostacci e Pier della

Vigna, “Sollicitando un poco meo sapere,” in cui nota che oltre allo schema metrico,

le rime, le assonanze e consonanze, o i collegamenti delle rime chiavi seguono le regole del sonetto e non quelle obbligatorie della/nella tenzone provenzale.<sup>41</sup>

Ma oltre a questi, vi sono ulteriori cambiamenti importanti da rilevare, ossia che: la tenzone italiana perde il “*partimen*”, “*joc parti*” (pure *joc partit*), “*torneyjamen*” e qualsiasi associazione con il “dilemme” francese. Il *sirventese* italiano non viene scritto dai “servi” e diretto ai loro patroni, ma diviene un componimento poetico di natura politica scritto da intellettuali.

Uno dei punti ancora irrisolti in Francia oggi è la distinzione che si fa tra la tenzone e il *partimen*. Citiamo Dominique Billy, di cui già il titolo del saggio, letto al Convegno sulla Tenzone di Losanna del 1997, indica il problema terminologico della *tenzone* nella Francia attuale. Il titolo è “Pour une réhabilitation de la terminologie des troubadours: *Tenson, Partimen et expressions synonymes.*”

Nel saggio Billy dice:

La délimitation du corpus des genres de la tenson et du jeu-parti chez les troubadours n’est pas encore aujourd’hui totalement arrêtée, les grandes syntèses présentant en effect des divergences ponctuelles...<sup>42</sup>

In Italia queste denominazioni fortunatamente si fondono nel termine “tenzone” e ne fanno un unico nome. Alcuni critici italiani nelle loro analisi delle tenzoni, spesso, volendo dare una ulteriore chiarificazione, aggiungono dei qualificativi specifici, propri della tenzone provenzale, cioè se essa sià una “tenzone-partimen,” oppure “Tenzone-joc parti.” Il dato, però, non è necessario, perché le tenzoni poetiche italiane sono generalmente denominate, al piú, come “sonetti,” “sonetti di corrispondenza” o semplicemente “tenzoni.” La tenzone italiana menziona meno spesso la persona a cui si

dirige il componimento, in particolar modo quella che si dirige a un gruppo indeterminato di poeti, il cui sonetto di proposta spesso fornisce indicazioni come: “Amico.” “Provedi saggio,” oppure, nei codici antichi, ogni sonetto viene corredato di rubriche o intestazione esterna come “Dante Da Maiano a Dante Alighieri.”

### (i) Ulteriore problematica della tenzone italiana

Ma oltre a queste, ci sono ulteriori questioni specifiche riguardo alla tenzone italiana:

#### 1) Le Tenzoni “mutilate”.

Brevemente si è menzionato sopra che le tenzoni italiane spesso vengono mutilate nel tempo, e i sonetti restituiti ai loro autori, perdendosi così sia la forma che la peculiarità della tenzone originale. Al riguardo, il Santangelo fu uno dei primi a svelare questa situazione prettamente italiana. Egli ci indica che i copisti antichi della tradizione manoscritta spesso smembrano le tenzoni :

Il compilatore di una raccolta in rime, che avesse tenzoni da copiare da uno o più originali, poteva farne una sezione a parte, o ordinarle per autore insieme con altre rime. Il primo criterio è che quello seguito dal compilatore di A \* [Codice Vaticano 3793]; ma per ciò era necessario che le tenzoni avessero nell’originale le rubriche di invio, o, per lo meno, un’indicazione qualunque che ne tenesse il luogo.... Ma col tempo, perdutesi le rubriche originarie, e rimasto in capo a ciascuna poesia il solo nome dell’autore, era difficile, specialmente quando non si aveva la ripetizione di tutte le rime, che tutti i compilatori o trascrittori seguenti riconoscessero la corrispondenza poetica: qualcuno, ritenuti indipendenti i singoli componimenti, e rilevato il disordine – gli stessi poeti tornavano più volte – cercava di porvi rimedio ordinandoli e scegliendo a modo suo; è evidente che in questo caso le tenzoni venivano necessariamente disordinate o mutilate. L’ordinamento per autore, quando si applicava a tenzoni ancora riconoscibili nelle fonti importava che in mezzo alle rime di uno degli interlocutori si ponessero anche quelle dei suoi corrispondenti. Finché le indicazioni dell’invio, o le altre indicazioni generiche (tenzone, risposta, ecc) erano conservate, le tenzoni avevano maggiori probabilità di rimanere complete: anche variando l’ordine delle tenzoni stesse, la sorte di un componimento era generalmente quella di tutta la tenzone. Ma quelle indicazioni potevano parer superflue a un successivo trascrittore, o esser dimenticate, o non capite, specialmente se, come vediamo nei

mss. G.e Q, [\*\*] si limitavano a un “R” in capo alle risposte. Si perdeva così la coscienza di avere dinanzi delle corrispondenze poetiche, ed era estremamente difficile che tenzoni coi soli nomi d’autore in capo a ciascun componimento, rimanessero, in successive trascrizioni, intatte.<sup>43</sup>

## 2) L’ordine cronologico di alcune tenzoni.

Spesso, l’ordine interno e cronologico dei sonetti di tenzoni italiane viene alterato per le stesse ragioni fornite da Santangelo, creando problemi e dibattiti tra critici italiani.

Le tenzoni vengono trascritte da una generazione all’altra, da amanuensi che spesso sono poco esperti in materia:, questi non solo le mutilavano, separando i sonetti che dovevano tenersi insieme come parte del tutto, ma riuscivano anche a “disordinare” i sonetti interni di una tenzone. Il Santangelo vi fa riferimento nel passo dicendo: “anche variando l’ordine delle tenzoni stesse, la sorte di un componimento era generalmente quella di tutta la tenzone.” Ad esempio, l’ordine di sequenza cronologica della tenzone di Dante con Forese Donati è stato oggetto di molte discussioni tra critici moderni. Al riguardo, Luigi Russo dice:

Quanto alla disposizione dei sonetti si ricorderà che essi ci sono stati tramandati da vari manoscritti, e soltanto in uno zibaldone secentesco di monsignor Ubaldino, noi li troviamo ordinati in un certo modo, che è stato quello seguito da tutti i dantisti moderni, dal Del Lungo al Barbi al Contini; ma il Massera nell’edizione Laterza *Sonetti burleschi e realistici dei primi due secoli*, ha seguito un ordine diverso, e un altro ancora diverso ne avrebbe proposto Vittorio Rossi.<sup>44</sup>

## 3) Le Tenzoni hanno varie denominazioni.

Persiste la confusione delle varie denominazioni che si danno alla tenzone italiana. Abbiamo già notato i vari nomi che i critici italiani, per mancanza di chiarezza, nel nominare le tenzoni, ricorrono indistintamente a nomi come “sonetti,” “sonetti di

corrispondenza,” “contrasti,” “liti giullaresche,” “corrispondenze poetiche,” tenzoni fittizie, “discordi plurilingue,” ecc., per uno stesso componimento poetico.

#### 4) L'intenzione dell'autore.

Per chiarire questo punto fondamentale, se si vuole diminuire la confusione di una definizione di tenzone, bisogna dedurre l'intenzione dei trovatori, o dei giullari, coinvolti in questo tipo di componimento. Vi sono alcuni aspetti della tenzone italiana che ancora oggi creano confusione, e cioè spesso non si sa se, ad esempio, il *sirventese tenzonato* sia o non sia una *tenzone* (da non confondere il Sirventes provenzale con il ‘Serventese’ italiano, che è sempre politico). Secondo alcuni studiosi, un “sirventese” diviene “sirventese tenzonato” quando un componimento nasce volutamente dal trovatore come “sirventes,” ma successivamente, senza aver chiesto una risposta, qualcuno risponde in forma di *sirventese tenzonato* che, secondo noi, non chiarisce l'idea di *tenzone*. Il componimento rimane sirventese semplicemente perché l'iniziatore del sirventese non aveva avuto l'intenzione di chiedere o di ricevere una risposta. Secondo le regole desunte dallo studio dei sirventesi provenzali, l'iniziatore non richiede, e né si aspetta una risposta. L'idea del sirventese è quella di mettere in imbarazzo il signore affinché paghi il compenso che aveva promesso o pattuito per un servizio reso; si tenga presente che sirventesi provenzali in Italia esistono solo in lingua provenzale e non italiana. I poeti italiani, come Guido Guinizzelli o Dante Da Maiano, e tutti gli altri, furono burocrati, o agenti indipendenti. Non ebbero motivo di lamentarsi dei loro signori. Né lo fecero i funzionari nella corte federiciana. Quindi, se a un sirventese non si aggiunge una replica alla risposta del rispondente, il componimento non può, di regola, costituire un sirventese tenzonato.

#### 5) I “sonetti di corrispondenza.”

Un altro aspetto che confonde sia il lettore che il critico di tenzoni italiane, è la denominazione “sonetto di corrispondenza”, che ancora oggi si considera vero sinonimo di “tenzone”. Ma ciò non è sempre vero. Abbiamo già visto come Brunetto Latini

consideri tutta quella corrispondenza letteraria del tempo, sia in rime che in prosa, come “lettere” che i poeti usavano mandarsi l’un l’altro per tenzonare. E poi abbiamo menzionato come Giovanni Galvani, benché vi trovasse qualche somiglianza, non credeva che questi si dovessero considerare tenzoni. Sarà stato perché molti di questi sonetti in realtà sono delle vere missive poetiche, o perché molti sonetti-tenzone comprendono solo due sonetti, e non sei, o più strofe come quelle provenzali: infatti anche il De Bartholomaeis ha difficoltà a riconoscere queste brevi tenzoni di due sonetti e li denomina “sonetti tenzonati” anziché tenzoni: inoltre, abbiamo esaminato attentamente moltissimi sonetti di corrispondenza e concluso che, in realtà, questi sonetti si possono dividere in due categorie: (a) missive poetiche (non tenzoni), (b) vere tenzoni .

E ancora, queste due categorie si possono suddividere in sette modalità, cioè, tre tipi sono vere “missive poetiche” che non costituiscono tenzoni; e quattro che costituiscono tenzoni o possibili tenzoni. Di seguito si presenta il risultato in forma schematica per facilitare la comprensione di questa classificazione:

## I DIVERSI TIPI DI “SONETTI DI CORRISPONDENZA”

(A) Esempi di sonetti di corrispondenza poetica che non costituiscono tenzoni.

- 1) Missive con proposta/richiesta; con nominativi e risposta.  
 Scrive Gianni Alfani: “Guido, quel Gianni ch’a te fu l’altrieri”  
 Risponde Guido Cavalcanti: “Gianni, quel Guido salute”
- 2) Missive di sonetti o canzoni che senza richiere risposta, c’è risposta:  
 Scrive Dante: “Oltre la spera che più larga gira”  
 Risponde Cecco Angiolieri: “Dante Alighier, Cecco ’l tu’ serv’e amico”
- 3) Missive di Sonetti senza proposta iniziale o senza risposta:  
 Missiva di Guido Guinizzelli a Guittone: “O caro padre meo, di vostre laude.”

(B) Esempi di sonetti di corrispondenza poetica che costituiscono tenzoni vere.

- 4) Tenzone con proposta, ma senza risposta (o forse smarrita) = incompiuta.  
 Cino Da Pistoia a Cecco D’Ascoli: “Cecco, ti prego per virtù di quella”
- 5) Tenzone con risposta, ma senza proposta (smarrita) = incompiuta  
 Cino Da Pistoia risponde a Gherardo da Reggio: “Amor, che viene armato a doppio dardo”
- 6) Tenzone con proposta e risposte (tenzone “aperta” invita chiunque a rispondere)  
 Dante Da Maiano: “Provedi saggio ad esta visione”  
 Risponono: Chiaro D’Avanzati: “Amico, provveduto ha mia intenzione”  
 Dante Alighieri: “Savete giudicar vostra ragione”  
 Guido Orlando: “Al molto dire dan prima ragione”  
 Salvino Doni: “Amico, io intendo, a la antica stagione”  
 Ricco da Varlungo: “Credo, [che] nello saggio a visione”
- 7) Tenzone personale (“chiusa”) con risposta (con o senza proposta ma che incita a rispondere; diretta ad un poeta in particolare)  
 Iniziatore: Dante Alighieri: “Chi udisse tossir la mal fatata”  
 Risponde: Forese Danati: “L’altra notte mi venne una gran tosse”  
 Risposta di Dante: “Ben ti faranno il nodo Salamone”  
 Replica di Forese: “Va, rivesti San Gal prima che dichi”  
 Replica di Dante: “Bicci novel, figliol di non so cui”  
 Seconda replica di Forese: “Ben so che fosti figliol d’Alaghieri”

Leggiamo alcuni esempi di questi vari tipi di missive: Riteniamo vere missive poetiche (numero uno nello schema), cioè quelle che pur avendo proposta e risposta, rimangono

missive di corrispondenza in forma poetica perché non c'è alcun confronto. Fa parte di “corrispondenza poetica” pure quel sonetto scritto da Gianni Alfani: “Guido, quel Gianni ch'a te fu l'altrieri” e la risposta di Guido Cavalcanti: “Gianni, quel Guido salute.”<sup>45</sup>

È chiaro che questa è una corrispondenza amichevole fra amici. L'Alfani informa Cavalcanti che la giovane pisana che avevano conosciuto due giorni prima aveva chiesto di lui ed aveva ammesso di essersi innamorata di lui, e che, inoltre voleva sapere se egli fosse disposto a servirla. L'Alfani aveva già riferito alla donzella che Cavalcanti avrebbe accettato la richiesta giacché egli (Cavalcanti) portava un sacco pieno di saette d'amore. E, infatti, il Cavalcanti gli risponde di voler corrispondere alla richiesta, avendo già l'arco in mano, pronto con gli strali e moschetti d'amore.

Un altro esempio di corrispondenza con risposta, senza essere tenzone è “Guido, i' vorrei che tu e Lapo ed io” di Dante con la risposta di Guido Cavalcanti: “S'io fossi quelli che d'amor fu degno...”<sup>46</sup> Anche in questa *corrispondenza* fra Dante e Cavalcanti, in cui si esprimono sentimenti di amicizia, non c'è esempio di tenzone. Del secondo tipo di missive (numero due nello schema), che non possono considerarsi tenzoni, sono quei componimenti poetici in cui non si richiede risposta dal mittente, perché di regola non si vuole risposta. Diamo un esempio per ciascuna forma: Esempio di sonetto che di regola non vuole risposta è l'ultimo sonetto della *Vita Nuova*: “Oltre la spera che piú larga gira”: qui, Dante non si aspetta alcuna reazione in forma di risposta; eppure, Cecco Angiolieri gli risponde ad ogni modo con: “Dante Alleghier, Cecco, 'l tu' servo e amico.”<sup>47</sup> Un altro esempio che non richiede risposta, ma che la provoca, è la canzone di Dante: “Donne ch'avete intelletto d'amore” a cui risponde un Anonimo: “Ben aggia l'amoroso e dolce core.”

Parecchie *missive* rimangono incomplete, perché sono senza risposta o senza missiva iniziale (numero tre nello schema). Alcuni esempi di esse sono: La missiva di Guido Guinizzelli a Guittone d'Arezzo: "O caro padre meo, di vostre laude," in cui il poeta chiede a Guittone di leggere una sua canzone e di correggere qualsiasi errore "per vostra correzion lo vizio limi".<sup>48</sup> È ovvio che non c'è spirito tenzonistico, in quanto non si ha risposta di Guittone (o se ci fu è andata smarrita). C'è anche la missiva senza risposta di Guido Cavalcanti a Dante Alighieri: "I' vegno il giorno a te infinite volte," in cui Cavalcanti rimprovera Dante che pensava "troppo vilmente" avendo abbandonato la vita virtuosa di una volta (forse perché Dante si era dato alla politica e aveva abbandonato provvisoriamente la poesia o perché, secondo il Ferretto, Dante avrebbe abbandonato la filosofia patarina). Neanche di questa si ha alcuna risposta.

Ora passiamo ai "sonetti di corrispondenza," che noi crediamo essere tenzoni vere. Seguiamo l'ordine dello schema. Il primo tipo di possibile tenzone vera è quella che ha una proposta, ma a cui manca una risposta, o che sia andata smarrita (numero quattro nello schema). Un esempio di questa è quella di Cino da Pistoia a Cecco d'Ascoli: "Cecco, i' ti prego per virtù di quella,"<sup>49</sup> in cui Cino chiede a Cecco di consultare gli astri per sapere se, dovendo lasciare Pistoia (forse per l'esilio) sia meglio andare a Roma o a Firenze (esempio del "dilemme" provenzale). Di questa proposta non si ha alcuna risposta. Il secondo esempio, cioè, di una tenzone di cui si ha la risposta ma non la proposta (numero cinque nello schema), è la risposta di tenzone di Cino da Pistoia a Gherardo da Reggio: "Amor che viene armato a doppio dardo," in cui Cino specificamente dice all'ottavo verso: "sí ti rispondo."<sup>50</sup> I prossimi due ultimi tipi di tenzone (sei e sette nello schema) si considerano vere e compiute tenzoni, perché in esse

si ha proposta e risposta. Un esempio del primo, cioè, quella che noi identifichiamo “tenzone aperta,” in cui il poeta invita qualsiasi poeta a rispondere alla sua proposta, è il sonetto di Dante da Maiano che comincia con “Provedi, saggio ad esta visione” a cui risposero, per lo meno, come sappiamo: Chiaro Davanzati con “Amico, provveduto ha mia intenzione,” Dante Alighieri con “Savete giudicar vostra ragione,” Guido Orlandi con “Al motto diredàn prima ragione,” Salvino Doni con “Amico, io intendo, a la antica stagione,” Ricco da Varlungo con “Avuto ho sempre ferma oppenione,” e Ser Cione Baglione con “Credo [che] nullo saggio a visione.”<sup>51</sup> L’ultimo tipo di tenzoni vere sono quelle in cui un poeta (numero sette nello schema) inizia un vero scontro ideologico o poetico con un poeta singolo e specifico, e che noi denominiamo “tenzone chiusa,” o “personale.” Un esempio di questo tipo è la famosa tenzone di Dante con Forese Donati: “Chi udisse tossir la mal fatata / moglie di Bicci vocato Forese.”

## 6) La tenzone fittizia.

Una definizione semplice ed accurata della tenzone viene ostacolata dal fatto che spesso la tenzone vera si confonde con quella fittizia. Eppure la distinzione è chiara. Il fatto stesso che la tenzone fittizia sia chiaramente il prodotto di un solo poeta dovrebbe avvertire il lettore che essa non può essere una tenzone vera, e quindi non si può includere in una definizione di tenzone poetica. Abbiamo visto al principio di questo capitolo che ci sono vari tipi di *tenzone* come quella del duello d’onore, dei tornei dei cavalieri medievali: tenzoni amorose tra amanti e ideologiche tra poeti. In questa tesi, si vuole far distinzione tra la “tenzone poetica,” scritta da poeti e tra poeti, dalle altre in cui c’è un solo autore. Questa nostra posizione non è arbitraria, in quanto anche il Galvani

aveva intuito la differenza delle tenzoni fittizie, considerandole a parte. Ma anche la definizione di tenzone, fornitaci dal *Las Leys D'Amors*, determina “tenzone” come scritta tra “due poeti.” Del resto, anche David Jones, nel suo lavoro sulla tenzone, esclude il “partimen” dalla sua tesi, per poter dedicarsi esclusivamente alla tenzone “propria”:

Je me propose d’abord d’examiner les tensons elles-mêmes. Peut-être les problèmes se simplifieront-ils par un examen consacré uniquement aux tensons propres, à l’exclusion des partimens, qui de par leur plus grand nombre se sont imposés à l’attention des critiques au point de compromettre souvent leur justesse de vue sur la tenson.<sup>52</sup>

Da notare che qui, il Jones non esamina i “partimens,” ma non li esclude come tenzoni: cosa su cui noi possiamo rimanere neutri, dato che in Italia non si producono “partimens.” Non concordiamo con lo studioso quando unisce le tenzoni fittizie con quelle vere: “mais pour qu’on puisse employer le terme ‘tenso’, même fictive, il faut que l’un des interlocuteurs soit un poète en chair et os.”<sup>53</sup>

Noi pensiamo il contrario, cioè che per avere una vera tenzone poetica c’è bisogno di avere “due” poeti veri, viventi e contemporanei.

Per quanto riguarda la tenzone italiana sarà meglio considerare la “tenzone poetica” un componimento che non include la “tenzone fittizia.” Quest’ultima non è altro che litigio d’amore, come lo sono, ad esempio, quelle di Chiaro Davanzati, dove si affrontano i “Messeri” e le “Madonne” in litigi amorosi. E sono pure fittizie quelle in cui un poeta si affronta con Dio. Insomma, la tenzone fittizia è un componimento “affine,” ma non è vera tenzone poetica. La tenzone poetica, si presume, avrà creato l’emozione e l’applauso di un uditorio, anche se limitata a un gruppo di amici e crea l’aspettativa di una risposta: emozioni che quella fittizia non avrà causato. Noi accettiamo come tenzone quella tra

una poetessa Anonima che tenzona con un Anonimo: “Tapina in me c’amava uno sparviero” e l’ Anonimo risponde con:

“Vis’amoroso angelico e clero.” Ma non possiamo accettare il Contrasto di Cielo d’Alcamo, in quanto, benché esso sia componimento ‘tenzonato,’ è pur sempre un componimento di un solo autore; e la risposta, ovviamente, non viene da un poeta, ma da una contadina (plausibilmente non poetessa, come quella anteriore). Quindi tutti i “contrastisti” o “discordi,” come quello di Meo de’ Tolomei “Le gioi’, ch’i t’ho recate da Veneza” e qualsiasi altro componimento in cui c’è un solo poeta, qualsiasi “pastorella,” “altercatio,” scolastico, giuridico, o teatrale, è da escludersi.

### 7) La tenzone ‘aperta’ e la tenzone ‘chiusa.’

Avendo eliminato la possibilità della *tenzone fittizia* per la nostra definizione, si prosegue ora ad uno studio delle varie forme della tenzone vera. In Italia, si possono trovare due distinte forme della tenzone, cioè: la “tenzone chiusa” o “personale,” diretta ad un poeta in particolare, e la tenzone “aperta,” indirizzata a chiunque volesse rispondere. Un esempio di questo tipo di tenzone personale, fra le tante, è quella cominciata da Dante con Forese Donati: “ Chi udisse tossir la mal fatata/ moglie di Bicci vocato Forese,” in cui i poeti si rispondono uno dopo l’altro a vicenda allungando linearmente e progressivamente la loro disputa che comprende vari sonetti, fino all’esaurimento del diverbio.

Il secondo tipo di tenzone, cioè quello denominato da noi come “Tenzone aperta,” ossia che si compone di un poeta iniziatore della tenzone che chiede ai poeti contemporanei di fornire un loro parere, o risposta alla proposta riportata nel sonetto da

lui iniziato. In questo tipo di tenzone, il proponente, come ad esempio il primo sonetto della *Vita Nuova* di Dante Alighieri: “A ciscun’alma presa e gentil core,” l’autore stesso ci indica di averlo indirizzato “a tutti li fedeli d’amore,” cioè, con la sua proposta “aperta,” e che molti, inclusi Guido Cavalcanti, Dante da Maiano e Cino da Pistoia hanno risposto.

Si vede subito che questo tipo di tenzone avrà un iniziatore e tanti possibili rispondenti, con una proposta si possono avere varie risposte. Un aspetto significativo è che non ci sono repliche dopo la risposta dei rispondenti, come si è visto nel primo caso. Un’eccezione a questa regola è la tenzone iniziata da Monte Andrea da Fiorenza, “Se ci avesse alchun signor piú campo,” che comincia come tenzone “aperta” a cui ben cinque poeti rispondono, ma poi essa diventa tenzone chiusa o personale, in quanto uno dei risponditori, Lambertuccio Frescobaldi, non si contenta di una risposta e comincia a tenzonare fornendo ulteriori sonetti di repliche. Monte e Lambertuccio continuano la tenzone da soli per ben sei altre risposte e repliche per un totale di dodici sonetti.<sup>54</sup>

---

 Note al capitolo 1

<sup>1</sup> David Jones, “La tenzon provençale, étude d’un genre poétique, suivie d’une édition critique de quatre tenzons et d’une liste complète des tenzons provençales,” Genève: Slatkine, 1974.

<sup>2</sup> Ibidem, p.11, nota 1.

<sup>3</sup> Ibidem, p. 13.

<sup>4</sup> Ibidem, p. 14.

<sup>5</sup> Ibidem.

<sup>6</sup> Ibidem, p.20.

<sup>7</sup> Ibidem, p.17.

<sup>8</sup> Ibidem, p.18.

<sup>9</sup> Michèle Gally, “Sens et non sens: approches comparatives de la tenzo d’oc et du jeu-parti arrageois,” articolo apparso in: *Il genere “tenzone” nelle letterature delle origini*, Atti del convegno internazionale, a cura di Matteo Pedroni e Antonio Stauble, Ravenna, Longo Editore, 1999, pp. 22-235

<sup>10</sup> Ibidem, p. 232.

<sup>11</sup> Ibidem, p. 227.

<sup>12</sup> Giovanni Galvani, *Osservazione sulla poesia de’ trovatori e sulle principali maniere e forme di essa confrontate colle antiche italiane*, Modena: Soliani, 1829.

<sup>13</sup> Ibid., p. 66.

<sup>14</sup> Henry Derrick, *The Medieval & Renaissance Music*, New York: A Quarto Book, 1983, p. 7.

<sup>15</sup> Ibidem

<sup>16</sup> Emilio Pasquini e Antonio Enzo Quaglio ed., *Letteratura Italiana, Le origini e la scuola siciliana*, Bari: Laterza, 1971, vol. 1, pp. 50-53.

<sup>17</sup> R. H Hoppin, *Medieval Musi: an Iintroduction to Music History*, New York: Norton, 1978, pp. 146-201. L’informazione maggiore sui tropi e sequenze viene presa da questo libro.

<sup>18</sup> Emilio Pasquini, op. cit. Ibidem, pp. 50-51

<sup>19</sup> Angelo Monteverdi, *La poesia provenzale in Italia*, Roma: Edizioni dell’Ateneo, 1956, pp. 52-6

<sup>20</sup> Rinaldo Comba, *L’Eta’ medievale, Corso di Storia*, Loescher Editore, 1995, Vol, I, p. 266.

<sup>21</sup> Emilio Pasquini, op. cit., p. 75.

<sup>22</sup> Giuseppe Sansone, *La Poesia dell’Antica Provenza, testi e storia dei Trovatori*, Parma: Biblioteca della Fenice, Guanda, 1984, p. 11.

<sup>23</sup> Giuseppe Sansone, op.cit., p. 1.

<sup>24</sup> David Jones, “La tenzon provençale, étude d’un genre poétique, suivie d’une édition critique de quatre tenzons et d’une liste complète des tenzons provençales,” Genève: Slatkine, 1974, p.50.

<sup>25</sup> Aurelio Roncaglia, “La tenzone tra Ugo Catola e Marcabruno,” in *Linguistica filosofica, omaggio a Benvenuto Terracini*, Milano: Montadori, 1968, p.220.

<sup>26</sup> Sansone, op.cit., p.28.

<sup>27</sup> Vincenzo De Bartholomaeis, *Poesie Provenzali Storiche Relative all’Italia*, vol. II, Roma: Tipografia del Senato, 1931, p. 70.

<sup>28</sup> Sansone, op. cit., pp. 392-399.

<sup>29</sup> De Batholomaeis, op.cit., Vol. I, pp. 250-252.

<sup>30</sup> De Bartholomaeis, op.cit., vol. I, pp. 212-213.

<sup>31</sup> De Batholomaeis, op. cit. Vol. II, p. 27.

<sup>32</sup> De Bartholomaeis, op.cit., Vol. I, nota #3, p.23

<sup>33</sup> De Batholomaeis, op.cit., Vol. II, p. 75.

<sup>34</sup> Rinaldo Comba, op.cit., Vol. I, p. 270 .

<sup>35</sup> Da ricordare che il padre di Federico II, Enrico VI, morì nel 1197 e la madre, l’imperatrice Costanza D’Altavilla si spense l’anno dopo, quando Federico aveva solo 4 anni. Questa situazione diede l’opportunità a Papa Innocenzo III di divenire tutore del piccolo Federico per controllare le sue azioni.

<sup>36</sup> Gianfranco Contini, *Poeti del Duecento*, Milano-Napoli: Ricciardi, 1960, tomo I, p. 331.

<sup>37</sup> Michele Gally, “Entre sens et non sense: approches comparatives de la tenzo d’Oc et du Jeu-parti arrageois,” in *Il genere “tenzone” nelle letterature romanze delle origini*, a cura di Pedroni, Matteo e Antonio Stauble.

- 
- <sup>38</sup> De Bartholomaeis, op.cit., Vol. I, pp.59-62. Da ricordare che questa Cunizza è la stessa che Dante trova salvata in Paradiso, Canto IX, versi 13-66.
- <sup>39</sup> Brunetto Latini, *La retorica, testo critico*, a cura di F. Maggini (1968), pp. 145-149.
- <sup>40</sup> Michelangelo Picone, "La tenzone de amore" fra Jacopo Mostacci, Pier della Vigna e il Notaio, in *Il genere 'tenzone' nelle letterature romanze delle origini*, a cura di Matteo Pedroni e Antonio Stauble, Ravenna, Longo, 1999, p.19
- <sup>41</sup> Ibid.
- <sup>42</sup> Dominique Billy, "Pour une réhabilitation de la terminologie des troubadours: Tenson, partimen et expressions synonymes," in *Il genere 'tenzone' nelle letterature romanze delle origini*, a cura di Matteo Pedroni e Antonio Stauble, Ravenna: Longo, 1999, p. 237.
- <sup>43</sup> Salvatore Santangelo, *Le tenzoni poetiche nella letteratura italiana delle origini*, Genève: Leo S. Olschki, editor, 1928, p. 16.
- <sup>44</sup> Luigi Russo, "Letteratura comico-realistica nella toscana del due-trecento," *Belfagor*, vol. 1, 1946, p.573.
- <sup>45</sup> Gustavo Adolfo Ceriello, *I rimatori del dolce stil novo*, Antologia a cura di Gustavo Adolfo Ceriello, Milano: Rizzoli, (BUR), 1950, p. 120 il primo sonetto, e p. 85 il secondo.
- <sup>46</sup> Dante Alighieri, *Vita Nuova e Rime*, a cura di Fredi Chiappelli, Milano: Mursia, 1973, pp. 99-100.
- <sup>47</sup> Ibid, il sonetto di Dante a pagina 76, e quello di Cecco a pagina 89.
- <sup>48</sup> Ceriello, op. cit., p. 37.
- <sup>49</sup> Ceriello, op. cit., p.265.
- <sup>50</sup> Ceriello, op. cit., p.265.
- <sup>51</sup> Domenico De Robertis, *Rime-Dante Da Maiano*, Firenze: Stabilimenti tipografici "E. Ariani", 1969, p.187.
- <sup>52</sup> David Jones, "La tenzon provençale, étude d'un genre poétique, suivie d'une édition critique de quatre tenzons et d'une liste complète des tenson provençales," Genève: Slatkine, 1974, p. 20.
- <sup>53</sup> Ibid, p. 9.
- <sup>54</sup> Ernesto Monaci, *Crestomazia italiana dei primi secoli*, Roma-Napoli-Città di Castello: Società Dante Alighieri, 1955, pp. 307-16.

## Capitolo 2

### (a) Le tenzoni poetiche e il loro tempo

Lo studioso che usi gli stessi criteri e parametri di valutazione per la tenzone poetica e per la poesia piú propriamente amorosa si troverà prima o poi ad avere pregiudizi intorno alla tenzone. Durante l'analisi di una poesia amorosa il critico dovrebbe basarsi sui suoi valori lirici ed estetici, mentre nel caso della tenzone poetica, che è di natura piú dialogica, egli dovrebbe concentrarsi maggiormente su altri aspetti, come sul litigare fra poeti, l'intelligenza con cui si esplicita la dichiarazione drammatica, la realtà contemporanea che questo tipo di poesia ci rivela, con quali mezzi e creatività le proposte e le risposte di tenzoni vengono presentate. Diventerà necessario considerare le emozioni che i componimenti di tenzoni provocano nel loro pubblico e l'anticipazione emotiva con cui si aspetta una futura risposta. Deve essere una critica interessata anche agli aspetti storici, civili e sociali evocati dalla tenzone alla scoperta di qualità emotive non solo nel testo, ma anche nel contesto oltre ai motivi e agli intenti che hanno generato la *tenzone* stessa. La conoscenza dei dati politici locali e dei fatti privati dei contendenti potrebbero servire a rivelare le sottigliezze ironiche o i valori pedagogici che una tenzone può racchiudere nei suoi toni polemici o nei suoi accenni storici. Una critica insomma che guardi al testo poetico non solo dall'interno, ma anche dall'esterno per scoprire la dinamica del messaggio poetico, perché "la poesia de' trovadori fu sempre, sin dalla sua origine, legata alla vita reale,"<sup>1</sup> Questo aspetto del reale continuò anche in Italia, con

eventi storici intorno ai principi e ai marchesi dell'Italia settentrionale, come quelli del Monferrato, degli Estensi, dei Malaspina e di Federico II, nel meridione.

Anche la poesia italiana delle origini rispecchia spesso volte la realtà del tempo, ma non sempre: la poesia della scuola siciliana, concentrata maggiormente sul tema dell'amore, tace sugli eventi storici e sociali contemporanei. Tuttavia, nella tenzone siciliana, si possono scoprire aspetti della realtà anche se limitata a spie culturali o psicologiche. Ad esempio, nelle poesie sull'amore si potranno scoprire degli aspetti ideali o linguistici propri del tempo; ma appena la poesia in volgare italiano raggiunge la Toscana, terra di Comuni, dove l'attività politica è molto più libera ed attiva, ben presto riflette quelle situazioni: poeti come Rustico di Filippo, Guittone D'Arezzo, Monte Andrea da Firenze e Chiaro Davanzati, ad esempio, parlano tenzonando della calata in Italia di Carlo d'Angiò, e di Corradino in Italia. La poesia dello Stil Nuovo, essendo poesia d'amore, sembra evitare deliberatamente qualsiasi argomento storico e politico. Essa preferisce trattare il tema della nuova visione dell'amore angelicato. Eppure, all'interno di questa poesia si possono scoprire contese ideologiche e personali, riferimenti a luoghi reali ed eventi pubblici, politici e storici, propri del tempo.

La nostra presentazione potrebbe incominciare dalla citazione di una tenzone, ancora in lingua provenzale, ma composta in Italia, che fa da esempio alle tenzoni e poesie storiche su avvenimenti italiani, di cui, secondo il De Bartholomaeis, ve ne sono oltre quattrocento in provenzale, composte prima di quelle in italiano: è la tenzone del sogno di Giovanni D'Albusson sull'avanzata di Federico II verso la Lombardia, e la risposta di Nicoletto di Torino. Ambedue questi trovatori sono ghibellini, in favore dell'avanzata di Federico del 1231 per punire la città di Milano, ribelle contro l'imperatore:

En Nicolet, d'un sognie qu'ieu sognava  
 Meravillios, una nuit, quan dormia,  
 Voil m'esplanez, que molt m'esplaventava:  
 Totz lo seigl'es d'un'aigla, qe venia  
 Devers Salern, sus per l'aire volan,  
 E tot quant es fugia li denan,  
 Si c'al seu senz encausava e prendia,  
 C'om denan lei defendre nos poiria.<sup>2</sup>

[Signor Nicoletto, voglio che mi diate la spiegazione di un sogno meraviglioso che sognavo una notte dormendo, e che molto mi spaventava. Tutto il mondo appartiene a un'aquila; la quale, [nel sogno,] veniva dalle parti di Salerno, volando per l'aria; davanti ad essa fuggiva ogni cosa, per modo che essa incalzava e prendeva a suo piacimento, giacché nessuno poteva difendersene.]<sup>3</sup>

Questa tenzone viene diretta ad un trovatore in particolare ed usa il topos trobadorico del sogno che richiede un'interpretazione. Ma la materia, qui, ha significato reale e storico. I contendenti si augurano che l'intervento di Federico II possa finalmente realizzare la tanto anelata unificazione d'Italia (verso 48): "Qel monz er pois toz a sa segnorìa" ("il mondo sarà tutto sotto la sua dominazione"). La Francia e l'Inghilterra si erano di già unite sotto la tutela di grandi regnanti e anche in Italia si sentiva la necessità di unificare la penisola in un solo regno. Questo ideale era vivo in Italia, ma, sfortunatamente, a causa di tre potenti ideologie e forze politiche rivali di quel tempo (che si elaboreranno in seguito), l'unificazione non sarebbe avvenuta che seicento anni più tardi.

L'unificazione dell'Italia non poteva aver luogo né sotto la tutela della chiesa romana duecentesca con la politica di Bonifacio VIII, né sotto l'imperatore germanico Federico II, che intendeva unificarla per la sua casata imperiale; né per la presenza non trascurabile delle leghe di comuni indipendenti, come la Lega Lombarda e quella di Pavia. Anche

Lorenzo de' Medici, duecento anni dopo, non poté unificare queste forze comunali e Machiavelli incolpò la Chiesa per aver ostacolato qualsiasi tentativo di unificazione.

Nel suo sogno Giovanni D'Albusson voleva farsi spiegare il significato dell'aquila che volava verso il nord d'Italia incutendo il timore in tutti. Nicoletto di Torino gli spiegò che quell'aquila rappresentava l'imperatore Federico II, che, proveniente dal sud, si dirigeva verso il nord ("Salerno),” con l'intento di punire la Lombardia che si opponeva alla legge imperiale. Il volo dell'aquila simboleggiava quindi il grande valore di Federico, che avrebbe superato qualsiasi ostacolo al fine di divenire “signore di tutto.” Giovanni risponde che l'aquila, durante il volo, creava un vento così forte da echeggiare ovunque; subito dopo, una nave in fiamme scendeva da Colonia, mentre l'aquila soffiava fuoco tanto da bruciare tutto sul suo cammino. Nicoletto spiega che il vento reappresentava il grande tesoro che l'imperatore portava in Lombardia; e la nave di fuoco era il grande esercito alemanno che avrebbe portato il suo tesoro (ironico,= le batoste) da far da padrone in terra lombarda. Nicoletto conclude esprimendo la gioia nel vedere che l'imperatore punisce i suoi nemici e aiuta i suoi amici. L'aquila che spegne il fuoco può essere interpretata come l'immagine dell'imperatore che porterà la pace dopo essersi vendicato dei suoi nemici. Il marchese del Monferrato riceverà del bene e gli altri riceveranno il guiderdone. Il volare tanto in alto dell'aquila suggerisce che dopo l'evento bellico, il mondo sarà tutto sotto la sua dominazione. Ambedue i trovatori terminano la loro tenzone con l'augurio che Iddio dia forza e volontà all'imperatore di restaurare valore e cortesia nel mondo.

Dell' assunto politico dell'unificazione d'Italia si occuperà anche Dante nel *De Monarchia* e nella *Commedia*. Egli scrisse pure una lettera a tutti i principi e re d'Italia

favorevoli alla discesa dell'imperatore Arrigo VII, il quale era per l'Italia "sposo, conforto della terra e gloria del mondo."

### (b) "Chi giudica lo pome ne lo fiore"

#### Tenzone iniziata da Bonagiunta Orbicciani a cui risponde Chiaro Davanzati

La tenzone di Bonagiunta Orbicciani da Lucca con Chiaro Davanzati, "Chi giudica lo pome ne lo fiore,"<sup>5</sup> fu scritta, come ritiene il Santangelo, tra il 1240 e il 1242. I poeti rappresentano l'ideologia tradizionale della poesia della Scuola Siciliana. Il tema di base tratta il binomio 'fin amor / misoginismo' provenzale, ma vi si possono scoprire alcuni stralci della realtà dell'epoca. La tenzone comprende quattro sonetti con rime regolarmente alternate. Lo schema delle rime è ABABABAB per le quartine, e c'è una sola variazione nella prima volta del sonetto di proposta: CAD; mentre tutte le altre sono uguali: CDCDCD. Il linguaggio di Bonagiunta è piuttosto pacato, inalterato, malgrado le accuse personali che subisce dal più assertivo e adirato Davanzati. Bonagiunta usa vocaboli campestri dell'orticoltura e dell'apicoltura. Chiaro invece, più aggressivo, sfoggia principi di logica e accusa Bonagiunta di plagio e addittura di non saper scrivere. Le quartine della proposta sono le seguenti:

Chi giudica lo pome ne lo fiore  
e non sa di che alboro s'è nato,  
non sa che l'ape di nanti à dolzore  
e di dietro porta l'ago av[v]elenato,  
né che lo foco aia in sé calore  
vedendolo lucente ed ismerato;  
ché, se provato avesse lo suo ardore,  
ben li par[r]ia nel viso tracangiato

Nelle due quartine, il Bonagiunta dice che colui che giudica la bontà di un frutto quando esso è ancora fiore, giudica male, specialmente se non sa da che albero provenga.

Egli è come quello che non sa che l'ape provvede il miele ("dolzore") ma anche il pungiglione ("porta l'ago av[v]elenato"); in modo analogo chi è inesperto, vedendo la bellezza della donna, crede di aver trovato l'amore e non sa che l'amore è ingannevole avendo col dolce anche l'amaro ("amarone"), e che la donna è fiore senza profumo. Il tema della proposta è l'inaffidabilità dell'amore, oltre a quello della misoginia. A cui, Chiaro risponde:

Desidero lo pome ne lo fiore,  
ché l'albore conosco ond'è nato;  
non à semblanza d'ape fino amore,  
non av[v]elena l'omo 'namorato;  
e non ave lo foco in sé dolzore,  
come l'amore cui l'ài asimigliato.  
Tu à opinïon di grand'e[r]rore,  
í come mostra l'asempro c'hai dato.

Con il primo verso Chiaro sceglie la sua posizione, ossia, l'altra possibilità sottintesa offertagli dalla proposta: la difesa del "fino amore". Abbiamo già visto tale polemica nella tenzone di Marcabruno con Catola (pagina v di questa tesi) in cui Catola si lamenta contro l'amore falso e Marcabruno difende "il fin Amor," perché lui è, dice, figlio e allievo dell'amore ("qe d'amor fui naz e noiriz"), e come dirà Bonagiunta nella sua risposta "ché sono in tal natura [d'amore] naturato." Chiaro accusa Bonagiunta di mancanza di logica realistica, di non saper ben allineare i suoi paragoni dicendo che l'amore non uccide l'uomo con il veleno, né il fuoco ha la dolcezza dell'ape. Bonagiunta potrà a sua volta richiamare Chiaro che aveva supposto che il pome (Amore) non avesse veleno ("non ha semblanza d'ape fino amore"), e di peccare di logica egli stesso; in quanto, Bonagiunta, ironico, dichiarerà nella sua risposta "Molt'è contrarïosa simiglianza / da quel che dolze rende sanz'amaro." Dice che conosce bene "il frutto e il fiore de amore" e può anche giudicarli perché l'amore "l'agio provato." Ma Chiaro

consiglia Bonagiunta di non occuparsi di fino amore, in quanto lui non ne ha l'esperienza; si astenga anche dal tenzonare, perché perderebbe qualsiasi contesa; e si appella a "Priamo e Tisbia," (ossia Piramo e Tisbe) facendo di questi due amanti ovidiani i giudici presso le corti d'amore provenzali, eletti a rendere giudizi d'amore.

Nell'ultimo sonetto "Di penne di paone e d'altre assai," Davanzati replica accusando Bonagiunta di plagio e lo mortifica chiamandolo giullare novello ("novo cancionero"), pur sapendo che Bonagiunta era di età maggiore alla sua ed aveva scritto poesia da moltissimi anni. Gli rinfaccia di rubare le parole a Jacopo da Lentini e che costui, se non fosse morto, gli avrebbe fatto rendere i conti, come fecero gli uccelli alla ladra cornacchia, strappandole le penne rubate.

Nella tenzone provenzale abbiamo visto che Marcabruno, per difendere la sua posizione, si rifà ad esempi biblici. Egli aveva detto che, da quando Eva aveva accettato il frutto dal serpente, le donne non erano più affidabili; e che anche la moglie di Sansone aveva tradito il marito. Catola resta nel suo convincimento che il "fin amor" sia buono e che gli dà piacere, specialmente quando di sera, a letto, la moglie lo fa sentire salvo e risanato. Infine i due poeti si scambiano alcuni insulti ironici e maliziosi; lo stesso succede in questa tenzone, priva però di riferimenti biblici: emergono, in cambio, alcune situazioni reali di quel tempo, desumibili dall'esperienza giornaliera: l'orticoltore che giudica di necessità la qualità dei frutti del suo orto fin dalla fioritura; l'apicoltore esperto di apicoltura è consapevole che l'ape possiede il dolce davanti e il pungiglione di dietro; l'immagine comune del fuoco che non solo rende luce, ma anche il calore al viso. Infine c'è il riferimento a una favola di Esopo: la cornacchia, che si abbellisce con le penne altrui per andare alla corte di nobili, ma dimentica di adottare la voce appropriata, appena

apre bocca, fa pernacchie e rivela la sua natura. La cornacchia, come esempio di polemica sulla censura del plagio, si trova già in Giraut de Borneil “S’es chantars,” (29-35, BdT 242,67).<sup>6</sup> Anche in Italia l’uccello ebbe occasione di riapparire per lo meno altre volte, poco dopo Chiaro Davanzati: “Quando consiglio tra gli uccei si tenne”<sup>7</sup> in cui si dà valore morale. Inoltre vi è il sonetto di Giovanni Quirini, ancora inedito:

Tu se’ cornacchia e pur te stimi e credi  
 esser pavo(n) fura(n)do le spogl[i]e  
 Né no(n) t’accorgi, miser lasso, o vedi  
 ch’al tuo cantar ciascun conosce (et) cogl(i)e  
       ch(e) tu se’ falso ucel ch(e) tieni i piedi  
 su la carogna a disbramar tue voglie.<sup>8</sup>

La tenzone, benché fra due poeti non siciliani, uno di Lucca e l’altro di Firenze, riflette la poesia della Scuola Siciliana tramite versi ricchi di similitudini. Il primo sonetto di Bonagiunta, costruito su una serie di similitudini, divide nettamente le due quartine dalle terzine, e ogni parte si fonda su paragoni che riflettono una vera e propria tendenza. Il linguaggio di questi sonetti ha referenze e figure formulaiche proprie della poesia di questo periodo. Ma una critica moderna che si fermasse su questo aspetto negativo della poesia siciliana e siculo-toscana non sarebbe, a nostro criterio, compiuta ed onesta. Bisogna ricordare che lo scopo di questi poeti delle origini non è quello di produrre liricità, né sono in cerca di originalità nelle loro poesie, ma è quello di “trovare” bei motti e belle espressioni, proprio secondo l’uso dei sequentisti, e dei troubadours della Provenza. I siciliani e i toscani, prima di Dante, sono eredi di quel tipo di poesia e quindi fanno vasto uso di quel particolare linguaggio formulaico. L’importanza di questo prestito di modi letterari determina in questi poeti il buon esito del loro assunto. A parte la questione di originalità o di spontaneità, le loro poesie sono degli ameni e piacevoli componimenti in rima. Ritornando alla tenzone tra Bonagiunta e Chiaro Davanzati, oltre

alle formule retoriche e linguistiche, di tradizione provenzale e siciliana, si possono scoprire delle novità, nel loro modo di vedere quel momento storico. Fu proprio di questo secolo la novità di Roger Bacon, che inaugurava la scienza sperimentale come osservazione diretta della realtà. Ed era stato proprio Federico II ad interessarsi di conoscenze tecniche e scientifiche nel suo regno. Egli stesso scrisse un trattato sulla caccia con i falconi. Inoltre, aveva accolto il mago-scienziato e astronomo-astrologo Michele Scoto, aveva favorito le tecniche matematiche del suo ospite pisano Leonardo Fibonacci, oltre allo studio della medicina, aveva fondato l'università di Napoli, e riconosciuta la scuola di medicina di Salerno; aveva 'internazionalizzato' la società siciliana, accogliendo e favorendo culture varie come quella araba, la normanna e la tedesca, e aveva favorito l'uso del volgare siciliano nella sua reggia. Non è quindi un caso che i nostri due poeti non facciano riferimenti biblici come avevano fatto Marcabruno e Catola. I nostri fanno un passo avanti nello studio scientifico, o descrivendo fenomeni naturali senza interferenze religiose, e contribuendo a valorizzare molto di più gli studi del futuro mondo umanistico. Anche l'insistenza sui valori della logica, esposti nella risposta di Chiaro Davanzati, rappresenta un nuovo modo di ragionare:

nonn-ha semblanza d'ape fino amore,  
 non avelena l'omo 'namorato;  
 e nonn-ave lo foco in sé dolzore  
 come l'amor cu' l'hai asimigliato:  
     tu hai openion di grand'erore,  
 sí come mostra l'asempro c'hai dato<sup>9</sup>

Ci sono altri riferimenti ovviamente contemporanei, come la menzione di "Jacopo Notaro" da Lentini nell'ultima terzina di "Penne di paone," o come il riferimento al nascente sentimento della questione del plagio. Qui, l'accusa da parte del Davanzati,

sembra un pò troppo severa, giacché prendere in prestito dei bei motti era norma usuale. Ma la questione dell'imitazione e del plagio diviene sempre più importante nel Quattrocento. Si pensi alla questione sull'imitazione dell'ape petrarchesca che raccoglie il nettare e il profumo di molti fiori prima che possa creare il proprio miele.

Continuiamo con la tenzone iniziata da Bonagiunta Orbicciani da Lucca, che fu il primo a criticare lo stilnovo, a cui risponde Guido Guinizelli:

(c) “Voi, ch'avete mutata la mainera/ de li plagenti ditti de l'amore”

Tenzone cominciata da Bonagiunta Orbicciani a cui risponde Guinizelli.

Questa è forse una delle tenzoni più importanti dopo quella di Dante con Forese Donati, perché rappresenta una delle primissime critiche contro la scuola stilnovistica. In questa tenzone, si rispecchia la polemica sulla maniera vecchia di fare poesia, rappresentata dai siculo-toscani, e la maniera nuova rappresentata dagli stilnovisti, incluso Dante. Il Marti ci indica che:

Non è improbabile che proprio per questo sonetto (e per la posizione assuntavi dall'autore) Dante avesse scelto Bonagiunta a deuteragonista del famoso episodio (Purg. XXIV 49-63), nel quale si contrappone appunto la vecchia tradizione siculo-toscana alla nuova poesia stilnovistica.<sup>10</sup>

La tenzone è composta di soli due sonetti, proposta-risposta, e segue lo schema alternato della fronte: ABAB; e CDE, CDE, a rime replicate. Non rappresenta un confronto diretto fra i due poeti, perché Guinizelli, nella sua risposta, risponde in terza persona e in maniera filosofico-morale per punire l'avversario senza dargli alcuna soddisfazione di riconoscimento; ciò nonostante, essa rappresenta una tenzone di tipo

personale indirizzata a un poeta in particolare. Come per quasi tutti i poeti del Duecento, si conosce ben poco di Bonagiunta Orbicciani da Lucca. Questi, secondo quando riporta il Contini in *Poeti del Duecento*, vol. 1, fu un notaio scomparso prima della fine del Duecento. Egli viene considerato un seguace di Guittone d'Arezzo, ma in realtà fu uno dei primi a portare la poesia siciliana in Toscana, e la sua opera rispecchia più quella di Giacomo da Lentini che di Guittone. Oltre alle poesie d'amore, Bonagiunta iniziò tenzoni con Chiaro Davanzati ("Chi giudica lo pome ne lo fiore"), con Guido Guinizelli (Voi che avete mutata la mainera") e, secondo quando riporta Giunta (1998 nella nota 43 a pagina 74), Benvenuto da Imola deduce che Bonagiunta avrebbe avuto uno scambio di sonetti anche con Dante.<sup>11</sup> Inoltre, Bonagiunta risponde a due tenzoni cominciate da Monte Andrea, la cui risposta è: "Lo grande pregio di voi si vola pari," e la risposta e la replica a Gonella: "De la rason, che non savete vero," e "Naturalmente falla lo pensiero."<sup>12</sup> Le due quartine della proposta di Bonagiunta contro Guinizelli dicono:

Voi, ch'avete mutata la mainera  
de li plagenti ditti de l'amore  
de la forma dell'esser là dov'era,  
per avansare ogn'altro trovatore,  
avete fatto como la lumera,  
ch'a le scure partite dà sprendore,  
ma non quine ove luce l'alta spera,  
la quale avansa e passa di chiarore.<sup>13</sup>

Già dal pronome iniziale "voi" e dall'incipit vocativo, il componimento rivela la forma di tenzone. Non viene specificato a chi viene diretto ma la rubrica d'intestazione indica che il componimento viene indirizzato a Guido Guinizelli. Alcuni critici moderni credono il "voi" non sia di fatto al plurale (Claudio Giunta, (1998), e lo vedono bensì al singolare, indirizzato direttamente a Guido, allo scopo di

criticare la sua canzone: “Al cor gentil rempaira sempre Amore.” La critica tradizionale, invece, vede il pronome al plurale per cui la tenzone non è indirizzata direttamente a Guido, ma alla “scuola stilnovistica,” da lui iniziata. La versione del Giunta, in nuce, dice: Voi (Guido) che avete iniziato la nuova maniera di dire i piacenti detti d’amore, e la forma di dire che avrebbe sorpassato qualsiasi altro tipo di poesia, siete riuscito invece ad illuminare il mondo con la luce di una candela (“lumera”) che illumina cose scure (“scure partite”). Sarà ciò vero da voi (a “Bologna”), ma non qui (“quine”) a Lucca dove ci splende il sole, cioè l’amore vero (“luce alta spera”), il cui splendore oltrepassa di chiarore qualsiasi altro astro.

Seguono poi le due terzine:

Così passate voi di sottigliansa,  
e non si può trovar chi ben ispogna,  
cotant’è iscura, vostra parlatura.  
Ed è tenuta gran dissimigliansa,  
ancor che ’l senno vegna da Bologna,  
traier canson per forza di scrittura.

Cioè, nello scrivere la canzone “Al cor gentil...” vi servite di tanta sottigliezza che nessuno può capirla, tanto è oscuro il vostro scrivere; e poi c’è tanta incompatibilità (“dissimiglianza”) tra l’esercizio della lirica (“trarre canzone”) e la scrittura. Ma anche il Giunta rimane incerto per quello che “per forza di scrittura” significhi. Il critico (p. 100), sembra oscillare tra l’interpretazione del Gorni: “Sacra Scrittura” (Gorni 1980), e del Marti: “auctoritates” (Marti 1969).

Per la lettura tradizionale di questo sonetto-proposta di Bongiunta, Mario Marti (1969) interpreta: Voi, poeti del cosiddetto stil nuovo, (o della “nuova scuola”), che avete mutato la maniera, cioè lo stile del gradevole (“li plagenti ditti”) linguaggio d’amore, e dalla forma pre-esistente (“là dov’era”) per poter superare qualsiasi altro rimatore

(“trovatore”), avete fatto come la candela che illumina (“dà splendore”) i luoghi oscuri; ma non qui dove c’è la luce sublime (“l’alta spera”), cioè, il nostro poeta Guittone d’Arezzo, il quale sorpassa qualsiasi altro in chiarezza (“al quale avansa e passa di chiarore”). Così che voi scrivete con tale sottigliezza che nessuno vi capisce; tanto oscuro è il vostro parlare. E anche se i vostri piacenti detti d’amore vengono da Bologna, città del senno, essi sono dissonanti (“dissimigliansa”) da farne una canzone estraendoli a forza di testi o auctoritates (Marti, pp. 94-95). Nelle ultime quartine Guinizzelli risponde così:

Omo ch’è saggio non corre leggero,  
 ma a passo grada sí com’ vòl misura:  
 quand’ha pensato, riten su’ pensiero  
 infin a tanto che ’l ve l’asigura.

Un uomo che è poeta (“saggio”) non corre, ma procede al passo che richiede l’occasione; e dopo averci pensato sopra espone o trattiene il suo pensiero.

Folle è che crede sol veder lo vero  
 e non pensare che altri i pogna cura:  
 non se dev’omo tener troppo altero,  
 ma dè guardar so stato e sua natura.

Ma folle è colui che crede di essere l’unico a saper vedere la verità, senza pensare che ci possano essere altri ad avere lo stesso interesse, cioè quello di ricercare la verità con uguale zelo. Quel poeta (“saggio”) non deve essere “tanto altero” ma dovrebbe, piuttosto, misurare prima la sua preparazione e capacità. Le due terzine:

Volan ausel’ per air di straine guise  
 ed han diversi loro operamenti,  
 né tutti d’un volar né d’un ardire.  
 Deo natura e il mondo in grado mise,  
 e fe’ despari senni e intendimenti:  
 perzò ciò ch’omo pensa no dé dire.

Il che si interpreta: "Volano gli uccelli in aria in varie maniere, e tutti volano diversamente, né nello stesso modo, né con lo stesso ardore. Dio, natura e il mondo stabilirono con il loro senno e il loro intendimento a seconda del loro rango. Perciò l'uomo saggio non vanta se stesso".

Abbiamo visto come questa tenzone si presti a due interpretazioni diverse, la tradizionale, quella di Contini, Marti ed altri, che vedono, nel sonetto iniziale, la polemica dei due modi di far poesia, la maniera siculo-toscana e quella dello stil nuovo. Il Giunta (1998) invece vuol vedere una polemica, non tanto di "scuola" quanto più personale tra Bonagiunta che accusa Guinizzei, specificamente per la sua canzone "Al cor gentil rempaira sempre Amore," di essere stato inintelligibile e contraddittorio. Ambedue le interpretazioni possono aiutarci nell'inviduare nelle *tenzoni* ciò che è a loro contemporaneo: i loro costumi, le loro preoccupazioni, le loro emozioni. È superfluo menzionare che ambedue i rimatori fanno, nei loro componimenti, ampio uso del bagaglio stilistico, retorico e linguistico della poesia provenzale e siculo-toscana. A noi preme notare alcuni punti rilevanti: innanzitutto bisogna notare che la *tenzone* "Voi ch'avete mutata la mainera/de li plagenti ditti de l'amore," benché si presenti in una maniera inusitata, cioè, non in un scontro diretto tra i due poeti, e venga smorzata per la risposta indiretta di Guinizzei, è pur tuttavia un vero e aspro scontro agonistico. Già dall'inizio, con apporre quel "voi" al "noi" si può osservare il senso di sfida che si vuole creare tra i tenzonanti; certo, il pensiero ricorre al tradizionale "trobar leu," mentre Guinizzei e gli altri sono accusati di "trobar clus." La risposta di Guinizzei non è meno mordente, anzi più sprezzante, resa dall'indirizzo indiretto e dalla sua presa etico-

morale, perché non si degna nemmeno di affrontare l'avversario direttamente, per non dargli alcuna soddisfazione.

Guinizelli mantiene il distacco con l'avversario, mettendo in ballo la tradizione medievale delle classi degli Orantes, Bellatores e Laboratores (Giunta, p.114), secondo la quale, i chierici pregano, i cavalieri e i nobili lottano per la difesa della santa Chiesa ed infine i lavoratori dei campi producono i sostentamenti per le altre due categorie. Di ugual modo, Guinizelli usa la metafora delle varie categorie di uccelli, ordinati a seconda della loro capacità di volare, per indicare la divisione dei ceti sociali secondo la struttura culturale medievale. Quelli che volano più alti, come l'aquila, ad esempio, vengono paragonati ai chierici, i più vicini a Dio; gli sparpieri che volano più in basso e che pure cacciano, rappresentano i nobili, ed infine, gli uccelli come le colombe che volano terra terra, si paragonano a quelli che lavorano la terra. Il riferimento agli uccelli da parte di Guinizelli, secondo l'interpretazione di Giunta (1998), non si applica come questione di gerarchia, e non significa che Bonagiunta sia un poeta inferiore, e che dovrebbe rimanere al suo posto; è usato semplicemente come “una diversità di prospettiva intellettuale e ideologica. Non di rango”<sup>15</sup> che è però ugualmente sprezzante. La polemica, dunque, che sia contro la “scuola Nuova” o contro “Al cor gentil” rappresenta un aspetto della tenzone, in cui si evidenzia una situazione d'attualità di quella società di rimatori. Il fatto diviene più importante se si considera che sia Bonagiunta che Guinizelli, con il loro querelare ideologico su questioni personali, si stanno, magari anche inconsciamente, allontanando dalla poetica dei bei motti e delle formule che avevano sostenuto la primissima poesia dei siciliani e dei toscani e creano situazioni in cui affiora la loro psicologia.

In questa tenzone, oltre a sicilianismi “autre,” e francesismi, provenzalismi come “lumerà,” e “partite,” e “trovatore,” si trovano anche fonetismi pisano-lucchesi, come “avansare, dissimigliansa, canso, e sottigliansa”; forme di settentrionalismi “perzò” e del bolognese: “ausel” (Marti 1969), il che rappresenta un aggiornamento del linguaggio che riflette la nuova realtà. Vi è per ultimo l’immagine di una Bologna, luogo di senno e di sapienza, cioè, sede degli studi di logica, di filosofia, e delle scienze, che faceva già parte del folclore italico del tempo. Un esempio: Niccolò de’ Rossi “En la citade del senno, Bologna, / vidi notai.”<sup>16</sup>

In questi tempi, la Toscana vive grandi tumulti politici, con lotte interminabili da parte dei guelfi che favorivano il partito papalino, e i Ghibellini che favorivano un governo imperiale. Questi conflitti politici si riflettono in molti sonetti del tempo, come ad esempio, in quelli di Rustico Filippi (anche Rustico di Filippo): “A voi, che ve ne andaste per paura”; di Ser Pietro de’ Faitineli: “Voi gite molto arditi a far la mostra,” oppure quelli di Messer Niccolò del Rosso: “Monna la Furia e monna la Violenza,” tanto per menzionarne alcuni; ma vi furono anche varie *tenzoni* con riferimenti politici alla Firenze del tempo. Ecco una delle tenzoni politiche, iniziata da Orlanduccio Orafo a cui risponde Palamidesse di Bellindote:

Oi tu, che se’ errante cavaliere,  
de l’arme fèro – e de la mente saggio  
cavalca piano, e dicerotti il vero.<sup>17</sup>

È l’inizio di una tenzone cominciata da Orlanduccio Orafo, della parte ghibellina, e Pallamidesse di Bellindote del Perfetto, guelfo, che risponde con “Poi il nome, c’hai, ti fa il coraggio altèro,” nella quale si disputa sulla prossima calata in Italia di Corradino,

quindicenne, nipote di Federico II, erede dei reami di Germania, di Sicilia, dell'impero germanico, ma che incontrò una morte prematura negli Abruzzi.

La tenzone in questione è formata da due sonetti in cui Orlanduccio inizia con una immagine di due cavalieri, che a cavallo, vanno in una stessa direzione e il primo (Orlanduccio) comincia dicendo I, 3): “cavalca piano, e dirotti il vero / di ciò, ch'io spero, - e la certezza ind'aggio.” In maniera molto gagliarda e sicuro del fatto suo dice: Tosto vedrai un nuovo re nello scacchiere di guerra contro il papa (“buon guerrero”). Egli ha tanti soldati al suo servizio (“tant'ha vassallaggio”) che pretenderà la corona d'imperatore. Questi due re faranno tal battaglia fra di loro che vedrai più gente soffrire che gioire (I, 10-11): “che molta gente / sarà dolente,- chi che n'abbia gioia.” Molti destrieri useranno i loro usberghi per nulla, tanto sarà la battaglia feroce, e il perdente perirà. Il poeta non chiarisce chi sarà questo nuovo re, né chi si batterà per il papa; ma le allusioni sono chiare per il fatto che a quel tempo si sapeva della prossima calata di Corradino. Comunque è chiaro che Orlanduccio stia dalla parte ghibellina giacché sarà, secondo lui, il nuovo re ad andare contro il papa. La risposta di Palamidesse conferma le due opposte posizioni, essendo più chiara della premessa di Orlanduccio. Palamidesse gli risponde sarcastico, dicendo che dev'essere il suo nome al diminutivo, “Orlanduccio,” a rendergli tanto coraggio e farlo così sicuro; ma che si illude, giacché si aspetta una bufera nel mese di maggio; e che questi non entri a Firenze (“batastero”) con un corteo di baroni (“Barnaggio”): se questo re ha senno “non farà tal viaggio,” perché “l'uomo” (Manfredi, fratellastro di Carradino) che poco anzi era stato nemico di Carlo D'Angiò (“campion san però”), ora è divenuto saggio, giacché ha ricevuto la scomunica dal papa. E se dovesse far guerra, volendo Iddio, non vincerà lo stemma francese (“la Mongioia”).

Perché credo, che la spada di “Carlo,” porterà vittoria (“la sua spada gli vaglia”) ché Dio lo vuole (“ch’a Dio caglia”).

Con la caduta di Corradino, si perde la linea imperiale della famiglia degli Hohenstaufen e molti re d’Europa, incluso Carlo d’Angiò, aspirano alla corona. A proposito, lo storico Salvatorelli dice che con la morte di Corradino:

Carlo d’Angiò aveva molte carte in mano per ripigliare la politica di egemonia già praticata da Manfredi. Egli era stato creato vicario imperiale (1268) dal papa, che si arrogava con nuova pretesa le funzioni imperiali in Italia in sede vacante d’impero.<sup>18</sup>

(d) “Per molta gente par ben che si dica”

Tenzione cominciata da Monte Andrea a cui risponde un Anonimo

Con questa nuova situazione, vediamo Monte Andrea da Firenze, tenzonare in difesa di Carlo d’Angiò con un Anonimo poeta che, invece, vorrebbe vedere Alfonso X, re di Castiglia, al trono. Monte comincia:

Per molta gente par ben che si dica  
ca re di Spagna voglia la corona,

Oltre a Carlo d’Angiò, egli enumera gli altri pretendenti, che secondo Massera (1920) furono il “re di Spagna,” Alfonso X di Castiglia, “il buon Ricciardo,” Riccardo di Cornovaglia, “Federico di Stoffo” (corruzione di Hohenstaufen), nipote di Federico II da parte della madre di Federico II, che infatti assumerà il nome imperiale di Federico III quale erede legittimo del morto minorenne Corradino, e per ultimo, il “re di Buem” (Ottòcaro II, re di Boemia).<sup>19</sup>

La tenzone è composta di tre sonetti: i due di Monte sono di natura particolare, cioè di sedici versi con gli ultimi due versi altrettanti endecasillabi che continuano la rima dei precedenti versi della seconda terzina. Il suo rispondente invece non segue il suo esempio e usa il sonetto con i regolari 14 versi. Monte, di fazione guelfa, spera che tutti quei pretendenti non saranno scelti perché Carlo, “lo campion san piero,” renderà la loro elezione molto difficile; “farà a ciascun ben raddoppiar l’offerta,” specialmente per il “secondo,” il presente “re dei romani,” Riccardo e per “lo ’mprimèro,” il re di Spagna Alfonso X. Il risponditore anonimo dice che né Federico, né Riccardo e né il re di Boemia hanno tale possibilità anche se nessuno di essi può considerarsi “bastardo,” cioè illegittimo aspiratore, alla corona. Tuttavia, egli sa che il re di Spagna vuole il trono, e allora “ciascun faragli onor come maggiore,” cioè sarà consirerato come il piú probabile. E l’anonimo dice ancora, “E so ben che re Carlo non attende, / che si credesse aver con lui baratto,” significando che egli, l’anonimo, è sicuro che se si dovesse scegliere il re di Castiglia, Carlo di certo non oserebbe confrontarsi, far guerra (“baratto”) con quel re, e preferirebbe di sicuro giocare un ruolo meno importante e restare in Puglia.

Dal discorso di questa tenzone, da tutti i nomi di regnanti contemporanei, dal linguaggio discorsivo con i diversi punti di vista, ci si accorge che siamo ormai lontani dal mondo delle imitazioni, delle forme, e delle metafore e dal mondo cavalleresco del ‘fin amor.’ Siamo nel mondo nuovo dei Comuni, di uomini liberi di esprimere i loro diversi punti di vista, senza timore di essere penalizzati o messi in prigione, come accadde a Pier delle Vigne in Sicilia, quando Federico II credette che questi lo avesse tradito. È gente, come dice Dante, che esprime quello che la mente detta, anche se questa volta non si tratta d’amore, ma di politica.

## Note a capitolo 2

<sup>1</sup> Vincenzo De Bartholomaeis, *Poesie provenzali storiche relative all'Italia*, vol. 1, Roma: tipografia del Senato, 1931, p. ix.

<sup>2</sup> De Batholomaeis (1931), vol. 2, pp. 114-15.

<sup>3</sup> L'intera traduzione di questa tenzone viene fornita dal De Bartholomaeis nel secondo volume succitato alle pagine 117-118.

<sup>4</sup> Luigi Salvatorelli, *Sommario della storia d'Italia: Dai tempi preistorici ai nostri tempi*. Torino: Einaudi editore, "Gli Struzzi" 1974, pp. 122-152. I riferimenti storici seguenti saranno presi da questo testo.

<sup>5</sup> Bruno Panvini, *Le rime della scuola siciliana*, introduzione, testo critico e note, Firenze: Leo S. Olschki, MCMLXXII, VOL.1, pp. 650-652.

<sup>6</sup> Claudio Giunta, *La poesia italiana nell'età di Dante, la linea Bonaggiunta-Guinizzelli*, Bologna, il Mulino, 1998, p. 87, nota 18. Questa e le seguenti informazioni sull'esito della pernacchia esopiana saranno prese da questo libro del Giunta.

<sup>7</sup> Ibidem.

<sup>8</sup> Ibidem.

<sup>9</sup> Chiaro Davanzati, *Rime*, edizione critica con commento e glossario a cura di Aldo Menichetti, Bologna: Casa Carducci, 1965, p. 383.

<sup>10</sup> Mario Marti, *Poesia del Dolce stil nuovo*, a cura di Mario Marti, Firenze: Le Monnier, 1969, p.100, nota 1.

<sup>11</sup> Giunta, op.cit., p. 74, nota 43.

<sup>12</sup> Gianfranco Contini, *Poeti del Duecento*, Milano-Napoli: Ricciardi editore, p. 276.

<sup>13</sup> Mario Marti, op.cit., p. 94.

<sup>14</sup> Giunta, op.cit., p. 114.

<sup>15</sup> Ibidem, p.120.

<sup>16</sup> Per la citazione del Latini: Il *Tesoretto*, vv. 145-149, in Contini, *Poeti del Duecento III*, pp. 175-277, e per il De' Rossi, in Massera 1904, p. 391. Pure in Claudio Giunta, sopra citato, p.94

<sup>17</sup> Aldo Francesco Massera, ed., *Sonetti burleschi e realistici dei primi due secoli*, vol.,1, Bari: Laterza, 1920, p. 39.

<sup>18</sup> Salvatorelli, op.cit., p. 191.

<sup>19</sup> Massera, op.cit., volume 2, p. 124-25

---

### Capitolo 3

#### (a) Dante e la tenzone

Secondo Fredi Chiappelli<sup>1</sup> Dante avrebbe incominciato a scrivere la *Vita Nova* fra il 1292 e il 1293, mentre Nicolò Mineo<sup>2</sup> ne posticiperebbe la data all'inizio del 1294. Qual si sia la data, è abbastanza chiaro dalla *Vita Nova* che Dante sta parlando di avvenimenti della sua gioventù dal suo diciottesimo anno in poi. Ma, è anche chiaro nello stesso “libello” che Dante avrà senz'altro scritto liriche amorose molto prima dei suoi diciotto anni, e che furono proprio queste, circolando per Firenze, a dargli la prima fama poetica. Infatti, nella *Vita Nova*, quando all'età di diciotto anni gli apparve in sogno la seconda meravigliosa visione di Beatrice, egli ci confessa di aver già fatto esperienza poetica: “e con ciò fosse cosa che io avesse già veduto per me medesimo l'arte del dire parole.”<sup>3</sup>

Da ciò si può dedurre che Dante avesse scritto prima di allora poesie giovanili. Ma “veduto per me medesimo l'arte del dire parole in rime” potrebbe anche significare che egli avesse solo “studiato” l'arte di scrivere poesia, e che ora poteva accingersi a scrivere il primo sonetto. È tuttavia possibile ma poco credibile che non avesse prima di allora scritto alcuna poesia. Bisogna tener in mente che nella *Vita Nova* a Dante non interessa tanto informare i posteri sulla cronologia dei suoi componimenti poetici quanto indicare l'inizio della sua attività artistica. Le uniche poesie anteriori al primo sonetto della *Vita Nova*, “A ciascun'alma presa e gentil core” che ci siano arrivate sarebbero quelle scritte in risposta alle tenzoni di Dante da Maiano. Tutte le altre poesie, quelle dirette a Cino da Pistoia, a Guido Cavalcanti, a Lippo (Pasco dei Bardi?), ad altri stilnovisti non possono essere che posteriori a questa, e ciò perché Dante conobbe questi poeti stilnovisti solo

dopo la sua prima tenzone, appena menzionata, iniziata dal da Maiano, la cui risposta è stata inclusa nella *Vita Nova*. Le altre poesie, scritte anteriormente al primo sonetto della *Vita Nova*, o sarebbero andate tutte perdute o Dante le ha volute eliminare come “non degne” di essere considerate [l’] “inizio” della sua vita artistica. Fatto sta che Dante considera la proposta iniziale della sua tenzone “A ciascun alma presa” il primo sonetto degno di iniziare la *Vita Nova*, e segna con esso l’inizio della sua vita artistica. Anche la sua collezione di *Rime*, comincia con le risposte a tenzoni condotte con Dante da Maiano, accertate come anteriori al sonetto iniziale della *Vita Nova*. Non si può dunque non concludere che per l’inizio artistico di Dante fosse più importante l’esperienza tenzonistica che quella delle prime poesie liriche e amorose (escluse dalla *Vita Nova*). È piuttosto rilevante che ambedue, *Vita* e *Rime*, comincino con tenzoni, un dettaglio che la critica italiana pare non abbia ancora messo in rilievo. Fu la tenzone, quindi, a dare al giovanissimo Dante l’occasione di inserirsi nel mondo poetico degli adulti, imitando Dante da Maiano, poeta già affermato a Firenze.

(b) Dante inizia la ‘carriera artistica’ rispondendo a tenzoni iniziate da altri

Nella proposta di tenzone aperta, “Provedi saggio a questa visione,” Dante da Maiano, poeta molto più anziano dell’Alighieri, chiede a chiunque si creda poeta di spiegargli cosa significhi il sogno della visione di una donna che gli dona una “bella ghirlanda” di foglie verdi e che non si oppone alle sue attenzioni amorose.

Il giovane Dante Alighieri, forse la prima volta che indirizza un suo sonetto ad un poeta, risponde con “Savete giudicar vostra ragione,” in cui egli elogia il proponente, e si scusa di osar di rispondere “alle parole ornate” del richiedente; in seguito spiega che il significato della visione è che c’è una vera speranza di ottenere l’amore desiderato. La

tenzone rivela il debito stilistico e ideologico che il giovanissimo Dante deve alla poesia di Dante da Maiano; egli chiaramente considera da Maiano come superiore “om che pregio di saver portate,” e verso il quale deve confessare un senso di inadeguatezza:

“vitando aver con voi quistione, / com so rispondo a le parole ornate.”

1) Ad un'altra tenzone iniziata da Dante da Maiano: “ Per pruova di saper com vale o quanto,” Dante risponde con: (a) “Qual che voi siate, amico, vostro manto” e poi replica al maianese con: (b) “Non canoscendo, amico, vostro nomo.” Questa tenzone iniziata da Dante Da Maiano è conosciuta come tenzone del “duol d'amore.” Essa consiste di 5 sonetti: 1, 3 e 5 scritti dal Maianese e 2 e 4 scritti da Dante. La proposta di Dante da Maiano è che gli si dica quale sia il maggior dolore in amore. Dante, con “Qual voi siate, amico, vostro manto” gli risponde, dicendo che colui che ama e che non è corrisposto ha un dolore senza pari. Il Maianese gli riponde, “Per pruova di saper com vale o quanto,” che ci sono molti i quali credono che ci sia un dolore ancor piú grande di quello di non essere corrisposto dall'amata; perciò, prega il risponditore di chiarire se ciò sia vero o no. L'Alighieri, nella sua replica, “Non canoscendo, amico, vostro nomo,” reitera ciò che aveva affermato nel precedente sonetto “...sacci ben chi ama, / se non è amato, lo maggior dol porta.” A questa riaffermazione, il Maianese replica con: “ Lasso! lo dol che piú mi dole e serra.” Egli, insoddisfatto, ringrazia anche se non sa per che cosa, e chiede chiarimenti ulteriori,

“Però pregh'eo ch'argomentiate saggio, / d'autorità mostrando ciò che sia piú chiara.”

Per quanto si sappia, Dante non risponde, o la replica si è smarrita.<sup>4</sup> e la tenzone finisce lì.

2) Con “Amor mi fa sí fedelmente amare,” il Maianese comincia una terza tenzone con Dante Alighieri che consiste di due sonetti. Benché non venga nominato nel sonetto-proposta, pare che sia diretta a Dante, perché è il solo a rispondere. In questa proposta, il Maianese vuole sapere da Dante se approva ciò che lui crede, che l’insegnamento di Ovidio contro il mal d’amore sia una bugia, perché “inverso Amor non val forza ned arte.” L’Alighieri gli risponde in: “Savere e cortesia, ingegno ed arte,” che le virtù e il sapere, la nobiltà, la bellezza e la magnanimità di cuore vincono l’amore. In questo sonetto si risente già l’influenza stilnovistica in Dante.

3) “Io ho veduto già senza radice.” Questa tenzone, cominciata da Cino Da Pistoia, comprende solo due sonetti e viene diretta a Dante con “Novellamente Amor mi giura e dice,” in cui Cino chiede consiglio a Dante sul quesito concernente il nuovo amore che sente per una giovane donna: Amore gli fa amare una “donna gentil,” che con il suo sguardo lo fa sentire beato; ma ha già provato l’amore e, quando si allontana da quei begli occhi il suo cuore perde quel poco di vita che gli rimane. Pertanto il nuovo amore l’attira e lo intimorisce: quali di questi sentimenti seguire? Dante risponde con “I’ ho veduto già senza radice,” cioè, ha visto un tronco d’albero, senza radice, che, pur essendo caduto nell’acqua di un fiume lombardo, fa germogliare foglie, ma non produrre frutti: similmente l’amore con una giovane donna avrebbe lo stesso epilogo.

4) “Io sono stato con Amore insieme” è la risposta di Dante ad un’altra tenzone cominciata da Cino da Pistoia (“Dante, quando per caso s’abbandona”) in cui Cino chiede a Dante se il suo credere sia valido o no; cioè quando un’anima perde ogni speranza di amare, dovuta alla morte dell’amata o per affievolimento d’amore, può l’anima ancora sperare d’amare? Dante gli risponde che, essendo stato sotto il dominio d’amore dai suoi

nove anni in poi (quando conobbe Beatrice), sa come l'amore possa intimidire o insistere ("e so com'egli afrena e come sprona") e come con l'amore si rida o si soffra e si perda ogni libertà. L'influenza d'amore è come il cavallo che docile risponde al comando del padrone. In amore si esperisce lo stesso influsso, specialmente se il vecchio (amore) è finito ("stanco"). La lettura di questa tenzone rimane oscura perché nel sonetto di proposta Cino menziona il verso "Ma prima che m'uccida il nero e il bianco": orbene, si vuole credere che l'autore voglia dare alla poesia un'impronta politica tutta velata e difficile da capire. Noi leggiamo, invece, che il contrasto fra il nero e il bianco sia di due colori opposti per esprimere due sentimenti opposti. D'altronde, anche nel sonetto seguente: "Novellamente Amor mi giura e dice" in cui l'ultimo verso suona: "Che peggio che lo scur non mi si 'l verde," colori opposti denotano sentimenti opposti. E siccome Dante decide di accompagnare questo sonetto con una lettera di spiegazione a Cino, ("Eructuavit incendium tue dilectionis verbum"..<sup>4</sup> in cui Dante chiarisce ulteriormente ciò che dice nel sonetto), diviene chiaro che ciò sia privo di allusioni politiche.

5) Cino da Pistoia comincia un'altra tenzone con Dante che è andata perduta, ma verisimilmente si lamentava ancora del suo amore sfortunato. Si conserva la risposta di Dante: "Io mi credea del tutto esser partito / da queste rime nostre." Dante, ormai di una certa età, per di più in esilio, e sicuramente già immerso nella elaborazione della *Commedia*, si annoia nel dover continuare con le lagne di Cino: comunque gli risponde; anche per far riposare un pò le sue dita dal tanto scrivere, giacché egli, a quel tempo, era "secretario" del marchese Moroello Malaspina. Cino si lascia facilmente prendere dalle cadute amorose ("pigliar vi lasciate a ogni uncino") e chi s'innamora così facilmente mostra che l'amore non lo ferisce in profondità. Nella sua risposta, Cino spiega come il

duro esilio politico lo tenga lontano dal perfetto amore (Selvaggia): ed egli va piangendo per il mondo, destinato a morire come un meschino; e se ha detto di aver trovato un nuovo piacere è perché non s'aspetta alcun aiuto dalle braccia spietate di Selvaggia.

6) Cino inizia un'altra tenzone con Dante: "Dante, i'ho preso l'abito di doglia." chiede a Dante se può procurargli un più fiero tormento del suo, soffre tanto che non teme di piangere davanti ad altre persone. Il vestito nero di lutto della sua donna gli ha tolto ogni allegrezza, tanto da credere che il suo cuore voglia sempre soffrire e raccogliere tutti i dolori del mondo: se Dante conosce un tormento più grave, glielo mandi, perché lui brama solo martiri. Non si sa se Dante abbia risposto a questa richiesta o se la risposta sia andata perduta.

7) Un amico ignoto inizia una tenzone con Dante, "Dante Alleghier, d'ogni senno pregiato." Avendo egli menzionato una poesia amorosa di Dante, per far colpo sulla donna di cui è innamorato, ed essendo stato rifiutato da lei, propone che Dante stesso gli faccia vendetta. Dante gli risponde con "Io Dante a te che m'hai così chiamato", dicendo che la rivelazione lo ha così sconvolto da rispondere senza esitazione; ma vorrebbe sapere di quale suo scritto si è servito e lo ammonisce che se la donna è giovane, come lui dice, gli farà grandi opposizioni, perché essa è innocente come un angelo del paradiso.

### (c) Le tenzoni cominciate da Dante

La tenzone per il giovane Dante non è una occupazione poetica sporadica, ma di primissima importanza, tanto che, oltre a alle otto tenzoni summenzionate cui lui dà riscontro, ne inizia almeno sei, delle quali solo quattro risultano complete:

1. “A ciascun’ alma presa e gentil core”: Dante inizia, per la prima volta, una tenzone per chiedere, come ammonisce all’inizio di *Vita Nova*, a “tutti i fedeli d’amore” di giudicare la “visione” che gli era apparsa in un sogno: chiede agli innamorati (proposta aperta a tutti) di dare il loro parere sulla visione durante la quale vede Amore “cui essenza membrar mi da orrore.” In una mano Amore, sorridendo, teneva il mio cuore (di Dante), e nell’altra teneva in braccio una donna nuda che dormiva lievemente coperta da un drappo “color sanguigno”. Amore sveglia la donna che Dante riconosce come quella Beatrice che lo aveva salutato la sera prima; e la invita a mangiare il cuore di Dante; mentre mangia, la donna nuda comincia a piangere, intanto la visione della donna e di Amore svaniscono. Dante stesso ci indica che molti trovatori risposero a questa richiesta: oggi di queste risposte ce ne rimangono solo tre: quella del suo miglior amico Guido Cavalcanti, quella di Cino da Pistoia e quella di Dante da Maiano. Il Cavalcanti risponde: “Se vedeste Amore,” spiegando che voi vedeste valore, gioco e tutto il bene che un uomo può sentire davanti all’amore; colei che elimina la noia e soavemente si rivela nei sogni, portando via i cuori senza dolore. L’amore, notando che la vostra donna chiede di morire, le porta il vostro cuore per nutrirla di esso, ma quando la donna accoglie il vostro cuore piangendo, Amore se la porta via e il sogno svanisce, giacché esso stava per ottenere l’effetto opposto. Cino da Pistoia, nel sonetto “Naturalmente che ogni amadore,” risponde che è naturale come un amante voglia far conoscere il suo cuore alla donna amata, idea che Amore ti ha voluto mostrare nel sogno. Amore offriva il tuo cuore ardente all’amata per risvegliarla dal lungo sonno (privo d’amore) e per toglierle ogni pena.

Allegro si mostrò amor, venendo  
a te per darti ciò che ’l cor chiedea,

insieme due coraggi comprendendo;

Tu anelavi ad unire i due cuori insieme, ma avendo visto la pena e il pianto della donna, per pietà di lei, Amore se la porta via. Nella sua risposta, “Di ciò che stato sei dimandatore,” Dante da Maiano, scrive utilizzando un registro ben poco aulico e di fatto gli risponde: Se tu sei di salute e di mente sana, ti consiglio “che ti lavi la tua coglia” con acqua abbondante così ti passa il focore che ti fa fantasticare. Ma se tu sei malato, solo ti dico che stavi farneticando dal delirio.

In questo primo tentativo di iniziare una tenzone, non si può che riconoscere il prestito così palese del maianese: questa tenzone non è altro che un rifacimento di “Provedi saggio, ad esta visione,” ma di significato opposto. Per il maianese la donna è avvenente, volenterosa, scherzosa. Per Dante la donna è l’opposto, dormiente e piange quando le si offre di amare. La presenza della madre nel maianese diviene Amore in quella di Dante. Il piacere nel maianese diviene “orrore” in quella di Dante; e ambedue chiedono ad altri poeti di spiegare il significato di una visione apparsa loro in sogno. Certo per Dante la visione della donna, che rifiuta ogni offerta di amore carnale, l’immagine della donna e dell’amore, che svaniscono, rappresentano, si può dire, già una visione angelicata della donna; mentre quella del maianese rimane in terra con i suoi sentimenti di donna consapevole di quello che fa.

2. “Tre pensier aggio, onde mi vien pensare.” Questa tenzone di quattro sonetti, iniziata da Dante, potrebbe anche considerarsi una fra le sue prime, forse di poco posteriore al sonetto iniziale della *Vita Nova*; i moduli linguistici sono provenzaleggianti (fidanza-amanza-orranza); il sonetto è indirizzato a Chiaro Davanzati, poeta più anziano dell’Alighieri, di stampo guittoniano. Il Davanzati aveva risposto alla tenzone di Dante

da Maiano: “Provedi saggio..” alla quale anche il giovanissimo Dante aveva partecipato: si può quindi pensare che anche questa poesia appartenga allo stesso periodo giovanile di Dante. Tuttavia, mentre il codice Marciano it. IX, 191, e il Magliabechiano ne rivendicano la paternità a “Dante”; senza alcun’altra attribuzione, qualche esegeta (F. Pellegrini, in *RBLI*, XXIII, 1915, 9-10) lo attribuisce a Dante da Maiano, ma crediamo che, per la posizione stilnovistica di “Dante,” che appare chiara dalla risposta a questo componimento, si debba attribuire solo al fiorentino. Questa tenzone, dunque, inizia con la dichiarazione di Dante di avere tre pensieri (allusione alle “Tre donne intorno al cor mi son venute”): amare una bella donna senza mai godere di essa; degli altri due non sa decidere: farsi coraggio e chiedere l’amore dall’amata, oppure persistere nel timore di chiedere? Pertanto chiede al Davanzati, sul suo onore, di consigliarlo sul difficile dilemma. Il Davanzati risponde che, in base alla propria esperienza, avverte che Dante è preso dal desiderio di amare e di servire con piacere l’amata, perché intuisce che, delle tre cose menzionate, due lo fanno soffrire: la sofferenza deriva dal suo “fermo amare” e non c’è niente di male, perché l’amore non è completo se non c’è timore: perciò consiglia di dichiarare all’amata che il suo cuore è desideroso di servirla, perché nessuna donna è stata tanto orgogliosa da non aver pietà d’un suo servitore amoroso. Dante nella sua replica prende, secondo l’uso delle tenzoni, la posizione contraria tralasciata dal risponditore. Dante non vuole chiedere alla sua amata nulla che possa offenderla: “non m’agenzia, Chiaro, il dimandare”: non mi dà piacere chiedere all’amata, bensì mi piace amare, non anelare ad alcuna cosa che possa portarle danno. Preferisco il desiderio. È il desiderio di qualcosa che fa migliorare l’uomo; anche l’uomo più malvagio si sforza di divenire più meritevole. Si dà per scontato che il linguaggio di questo sonetto sia di

sentore maianese, ma l'idea di non chiedere l'amore alla donna amata è prettamente stilnovistica e dell'Alighieri. La posizione di Dante di non voler chiedere nulla alla donna che ama fa pensare all'atteggiamento che egli prenderà in *Vita Nova* XVIII, quando, per strada un giorno, una tra alcune donne domanda al timoroso Dante di spiegare: "Noi ti preghiamo [Dante] che tu ne dichi ove sta questa tua beatitudine". Ed io, rispondendo lei, dissi cotanto: "In quelle parole che lodano la donna mia."<sup>5</sup>

La posizione di non voler chiedere nulla alla donna amata coincide con la comprensione che egli non ha più bisogno dell'amore corrisposto, bensì gli bastano "parole che lodano la donna mia." La sua beatitudine deriva dal desiderio, perciò non si affida alla speranza per ricevere qualcosa in compenso.

Nella sua replica, Davanzati dice: e tu credi che la donna che tu ami o per bellezza o per sapienza s'accenda d'amore per te, senza che tu le palesi l'amore? Allora ritiro ciò che ho asserito; avevo creduto che tu amavi tanto, come tanti altri amanti, e stessi cercando il momento opportuno per dirle che volevi servirla, e ti adoperavi tanto che lei, avendoglielo chiesto, per sua pietà ti avrebbe reso degno di ciò; la donna nobile, valente, si abbandona a Dio: l'amor carnale di un uomo non è che di pianto. Ma nessuna donna disdegna l'amore.

3. "Saver vorria da voi, nobile e saggio." Questa è un'altra tenzone cominciata da Dante, di tono guittoniano-maianese che dovrebbe appartenere al giovane e non al maturo poeta. L'influsso è provenzaleggiante in "saggio, paragio, signoraggio"; anche il modo rispettoso e cortese con cui Dante si rivolge al tenzonante (...nobile e saggio.....Acciò richero voi, di gran valore.") La tenzone comprende due sonetti: il sonetto di proposta di Dante non è indirizzato a nessuna persona specifica, però "Saper vorria da voi," potrebbe

anche intendersi come indirizzo specifico e cioè diretto a Puccio di Bellundi, come viene indicato nel codice Marciano it, IX, 191<sup>6</sup>. Dante presenta un dubbio da sciogliere, dicendo che il suo cuore viene spesso turbato da due sentimenti contrari. Uno vuole che io ami una donna nobile, saggia e bella; l'altro mi consiglia l'opposto. Perciò chiede a quest'uomo "di gran valore," di consigliarlo. Puccio risponde che anch'egli ha spesso gli stessi dubbi ed è sorpreso che un uomo di tanto più senno si rivolga a lui, tuttavia ritiene che l'Amore va dov'è il desiderio: esso non si cura né del più, né del bello e né del migliore. Esso, cambia di sorpresa il dolce piacere in amore.

4. Dante avrà forse scritto una quarta tenzone ora smarrita; ci rimane la risposta del risponditore Guido Orlandi: "Poi che traesti infino a ferro l'arco." Orlandi, offeso dalle accuse o minacce di Dante che per altro il risponditore definisce come falliti colpi mortali: "Poi che traesti infino al ferro l'arco / ver lo stecchetto e non desti di sovra," ora: "Voglio cangiare a te la rima e l'ovra," cioè cercherà di rovinare Dante, tanto da fargli perdere tutti i suoi beni. Lo minaccia di guardarsi bene e di non essere incauto se ci tiene a portare in porto "la sua nave."

5. Dante avrà senz'altro iniziato pure una tenzone apparentemente spregevole contro Cecco Angiolieri (la proposta di essa ora smarrita o non ancora identificata), perché l'Angiolieri lancia un sonetto-risposta, beffardo e quanto mai sarcastico a Dante: "Dante Alighier, s'i' son bon begolaro," in cui ammonisce Dante di stare attento a non pregiudicare lui, perché in affetti ambedue sono biasimevoli, e se si dovesse venire a lite, Cecco ne uscirebbe meglio, "e se di questo voi dicere piue,/ Dante Alighier, i' t'averò a stancare," perché so come trattarti, "ch'eo so' lo pungiglione e tu se' 'l bue."

Probabilmente Dante non risponde a tale minaccia. La critica crede che sia un suo amico, Messer Cecco Guelfo Tavani, a rispondere col sonetto “Cecco Angelier, tu mi pari un musardo,” in cui accusa l’Angiolieri di essere uno sciocco, se pensa di competere con Dante.

6. “Chi udisse tossir la mal fatata....” La sesta tenzone che Dante inizia è con Forese Donati; di gran lunga la piú famosa e la piú analizzata dagli esegeti italiani e a cui si riserva di seguito una piú ampia analisi.

(e) La tenzone cominciata da Dante Alighieri a cui risponde Forese Donati

Chi udisse tossir la mal fatata  
moglie di Bicci vocato Forese

La tenzone iniziata da Dante con Forese Donati è senz’altro la piú conosciuta di tutti i tempi. Moltissimi critici hanno scritto numerosi articoli e saggi su questi sonetti, in particolare Isidoro Del Lungo (1888), Francesco Torraca (1904), Michele Barbi (1924), Fredi Chiappelli (1965) e Gian Maria Ferretto (2004). La ragione per cui essa suscita tanto interesse non è solo perché fu inaugurata dal maggiore rappresentante della letteratura italiana ed europea, ma anche perché in essa si scopre tutto un mondo realistico di quel tempo, con dati personali, abitudini e preoccupazioni: con una visione di alcuni enti locali geografici e culturali della Firenze del Duecento. Per questa tenzone, la critica moderna si basa su tre distinte opinioni. La prima, quella di cui fu capofila Michele Barbi (1924), che accetta e difende la tenzone come componimento di Dante e di Forese; la seconda, capitanata da Domenico Guerri (1931) che nega ad essa qualsiasi paternità dantesca, e la terza, quella di Gian Maria Ferretto (2004), che l’attribuisce

esclusivamente a Dante, ma come unico autore<sup>7</sup> e categoricamente nega l'esistenza di tenzoni realizzate da due o piú trovatori. Egli sostiene che “tutte le tenzoni del mondo sono invariabilmente scritte da un solo autore, che svolge anche il ruolo del proprio antagonista.”<sup>8</sup> Noi, in tutto il percorso di questa tesi, abbiamo cercato di stabilire che ci sono tenzoni vere, scritte da autori veri e contemporanei, e crediamo quindi che la posizione presa da Barbi sia la piú plausibile.

La tenzone con Forese è composta di sei sonetti; fu scritta negli anni che vanno dalla morte di Beatrice, nel 1290, alla morte di Forese nel 1296. Se non fosse per questa tenzone e per la rappresentazione che Dante fa di Forese nei Canti XXXIII e XXXIV del Purgatorio, nulla si saprebbe oggi di Forese: Sappiamo solo che Dante, poco dopo l'evento di questa tenzone, sposò Gemma di Manetto Donati, parente di Forese. Dino Compagni, nella sua *Cronica* di Firenze, si sofferma su questa famiglia nobile, dando speciale risalto al fratello di Forese, cioè Corso Donati. Questi, secondo il Compagni, fu un uomo di alta arroganza e crudeltà. Si faceva chiamare “Barone” e ispirava terrore a chiunque, inclusa la sua famiglia. Il cronista non fa alcuna menzione di Forese.

Non si sa se Forese fosse delle stesse tendenze del fratello Corso. Certo che Dante nella tenzone allude brevemente a costui indicando che Forese aveva la “faccia fessa,” faccia sfregiata, a causa probabilmente di lotte venute a sangue durante la sua gioventú, o forse perché, come dice Dante in questa tenzone, Forese andava di notte in giro per la città causando violenze e ruberie. Benché non si abbiano poesie di Forese al di fuori della tenzone, abbiamo la sensazione che Dante rispettasse molto le qualità poetiche di Forese: altrimenti non avrebbe messo Forese nella penultima cornice del Purgatorio insieme con altri poeti contemporanei, come Bonagiunta da Lucca.

Dice il sonetto iniziale di Dante:

Chi udisse tossir la mal fatata  
moglie di Bicci vocato Forese,  
potrebbe dir ch'ell'ha forse vernata  
ove si fa 'l cristallo, in quel paese.<sup>9</sup>

I poeti siciliani avevano del tutto eliminato l'uso della tenzone di nominare la persona a cui era diretto il sonetto. Dante, nel menzionare "Bicci vocato Forese," riprende l'abitudine provenzale e la continua regolarmente negli altri due sonetti: 3, v. 2): "Bicci novello," e 5, v.1): "Bicci novel." Dante propende per la tenzone "classica" dei provenzali e non per la maniera siciliana e guittoniana, anche se preferisce usare la forma del sonetto siciliano e non quella della *canzo*: anche il tema della donna sfortunata e malmaritata è filiazione provenzale. Nei due primi versi, quindi, niente di nuovo: ma a noi interessa quello che segue, che è molto lontano dalla poesia formulare, sia dei provenzali, sia specialmente dei siciliani. La tenzone, (come anche i sonetti, a cominciare da Rustico di Filippo) si allontana dai versi dei bei motti e di gioco delle parti ed esprime i modi del nuovo pensare sul fare poesia: dire ciò che la mente detta e vuole esprimere liberamente, senza abbellire e senza "servire" altri; è la poesia, insomma, che rappresenta l'uomo di mentalità comunale e il libero cittadino.

Il primo sonetto della tenzone è molto riuscito anche per la solarità che da esso emana, per intelligenza, allusioni; lo spirito gradevole e mutevole dell'autore fa di questo componimento un vero gioiello. Per apprezzare il componimento il lettore odierno dovrebbe trasferirsi idealmente nella società del Duecento, e vedersi in un salotto privato, con una comitiva di giovani nobili fiorentini, ansiosi di ascoltare la recita di componimenti poetici: di udire il ritmo dialogico di poeti impegnati a scontrarsi in argute

e a volte animose tenzoni tra di loro. Si immagini una di queste occasioni quando, in una di quelle comitive, il giovane Dante si alza e gli ascoltatori si zittiscono: Dante comincia la recita della tenzone, indicando subito che l'amico e futuro parente, impenitente per la sua abitudine di andare ramingo di notte, fa soffrire la moglie Nella per mancanza di calore coniugale. L'assenza di notte del marito le causa brividi; non risultati dagli umori dei vecchi, ma perchè Forese si sottrae ai doveri coniugali nei comportamenti della povera donna che soffre di freddo anche durante il mese di agosto. Per quegli ascoltatori accorti, una realtà sociale di tal genere espressa da Dante non offende, perché il tema della donna umiliata era già conosciuto e descritto dalle composizioni poetiche provenzali in poi. La recita provoca solo benevole risate fra amici che continuano, quando Dante nell'ultima terzina racconta cosa va dicendo la povera madre di Nella, nel rammarico che per pochi "fichi secchi" in più di dote avrebbe potuto dare in nozze sua figlia a uno della casa del conte Guido! La sferzata si aggiunge a quella di prima contro Forese (Russo, 1946); ma secondo Francesco Filippini (*Giornale dantesco*, anno XXV, quad. III, p.237), Dante si burlerebbe anche dell'ingenuità della madre perché, dando la figlia ai Guidi ne avrebbe peggiorato la sorte e "sarebbe stata fresca ugualmente":<sup>10</sup> fra gli ascoltatori questo particolare avrebbe suscitato ulteriori risate.

La Famiglia Guidi non è nella condizione economica che crede la madre di Nella: infatti il conte Guido, morto verso il 1291, lasciò insoddisfatto un debito di 557 fiorini, per cui i creditori domandarono rappresaglie al Comune di Firenze contro Aghinolfo e Alessandro, conti di Romena, eredi del fratello.<sup>11</sup>

In questo sonetto, Dante allude, ma non afferma in maniera diretta, alla mancanza dei doveri coniugali da parte di Forese e alle dicerie sul Forese che era in giro di notte a

rubare (questo lo farà nel quinto sonetto). Il pubblico sa di queste dicerie. Andare in giro di notte era proibito dalla legge e colui che usciva di notte rischiava di ricevere gravi pene.<sup>12</sup>

La tosse, 'l freddo e l'altra mala voglia  
no l'addovien per omor' ch'abbia vecchi,  
ma per difetto ch'ella sente al nido.

Gli umori (“umor”) nel medioevo erano cosa seria e molto discussi nei circoli di dotti e di medici. Il ragionamento di Dante sugli *umori*, quindi, rappresenta un aspetto della medicina del tempo. Il Barbi ci menziona vari libri del tempo in cui i medici spiegano alle persone le origini e le manifestazioni degli *umori*. Ad esempio: *Il libro delle secrete cose delle donne*, che il Barbi cita:

Le femine che non hanno punto di mestrum sono piene di malvagi omori e sono avelenate....E simile dice [Galieno] che gli è grande profitto per le femmine fare il gioco d'amore, però che quando la matrice è spesso percossa, niuna malattia vi può arestare, ed è più sana e vedesi spesso che quando una femmina ha compiuta e fatta quell'arte, ella n'è più bella e più fresca e grassa e colorita e lieta che prima.<sup>13</sup>

Dante che menziona gli *umori* di Nella riferisce fatti e credenze scientifiche del suo tempo e che il suo pubblico capiva.

Ancora, un altro tocco di realtà contemporanea si scopre quando la madre di Nella si riferisce al conte Guido. Questi era figlio di Guido il vecchio, capostipite della potente casa dei conti Guidi: il Villani (*Cronica*) asserisce che questi fu “valentuomo, e di lui sono tutti i conti Guidi.”<sup>14</sup> Anche nel Paradiso dantesco i conti Guidi appaiono come gente di grande potere, essendo i signori di Montemurlo, castello feudale tra Pistoia e Prato. I Guidi furono costretti a cederlo a Firenze nel 1219 dopo la sconfitta di Federico II contro i Comuni di quella zona. I membri di questa famiglia furono denominati “conti per antonomasia.”<sup>15</sup>

Forese sembra stare al gioco e risponde in forma di racconto, come aveva fatto Dante. Egli come minimo ha del bagaglio tradizionale. Infatti comincia con “L’altra notte,” frase provenzaleggiante per indicare un tempo indeterminato, ma non remoto. Egli prosegue con un dettaglio che certamente avrà allargato una piaga che Dante ovviamente si portava con sé, quella di non aver compiuto la vendetta del padre Alighieri, la cui anima, secondo Forese, si trovava legata alle mura di Firenze dal “nodo di Salamone e non poteva ascendere al di là per mancanza del figlio che non lo aveva ancora vendicato. Forese riesce a toccare un tasto evidentemente delicato per Dante, perché il tono della sua risposta è certamente dissimile da quello del primo sonetto, là solare e scherzoso, qui alterato e quasi furibondo. Dante non scherza più. Gli grida, di uno solo fiato:

Ben ti faranno il nodo Salamone,  
Bicci novello, e’ petti delle starne,  
ma peggio fia la lonza del castrone,  
tal che starai si presso San Simone,  
se tu non ti procacci de l’andarne:  
e’ntendi che ’l fuggir el mal boccone  
arebbe oramai tardi a ricomprarne.

L’indirizzo da terza persona ora diviene diretto. Il periodo così lungo e tortuoso farebbe quasi pensare che Dante l’abbia composto di getto, rabbiosamente. Ma, sia pure con furia, Dante è sempre al comando: egli ha presente il pubblico e la sua ripresa comica del “nodo Salamone,” da argomento serio di Forese si tramuta in immagine comica e deve aver di certo causato altre risate, perché ora quell’immagine, da serio giudice diviene, d’un tratto, un grande salame; "salamone" si alludeva nel gergo usuale, al biblico re Salomone oppure a un contemporaneo, Salomone da Lucca, eletto inquisitore, la cui nomina si conserva tutt’ora in tre pergamene del 24 novembre 1281, conservate, due

nell'Archivio di Stato di Firenze, e la terza nell'Archivio di Pisa, a san Michele in Borgo.<sup>16</sup> Questi fu inquisitore della “eretica pravità” in Firenze dal 1282 al 1283,<sup>17</sup> proprio negli anni in cui il padre di Dante moriva. Ma ora con Dante, ‘Salamone’ acquista l’altro significato, cioè crea l’immagine di un grande salame, e così, Dante non solo evita di rispondere all’accusa di Forese, quanto, cosa più importante per lui, soddisfa i suoi ascoltatori sulle proprie doti artistiche. Forese aveva ben risposto alle frottole di Dante, dicendo, in maniera indiretta, ma chiara: “tu mi accusi di mancare ai doveri di marito. Ma tu hai mancato al dovere di sciogliere il nodo che affligge l’anima di tuo padre,” accusa che, in verità, pare molto più seria di quella di Dante. Ancora oggi, non si è potuto trovare una spiegazione soddisfacente sul significato del “nodo di Salomone” di Forese: la costruzione sintattica di ‘nodo salomone’ senza la preposizione, secondo il Contini, era normale nell’antico francese ma anche nel toscano di allora; si evince da altri esempi della stessa costruzione in *Paradiso*, Canto XXIX, 124: “il porco sant’Antonio,” per dire “il porco di sant’Antonio.” Per il significato del nodo, il Barbi menziona per lo meno quattro possibili spiegazioni: Forese vuole rinfacciare a Dante che l’Alighiero sia stato in carcere per non aver pagato dei debiti (interpretazione del Chini); sia morto scomunicato per eresia, o perché soffriva di una colpa o vergogna patita (Torraca); che avesse la taccia di usuraio; che il padre di Dante avesse sofferto di un “sopruso o un’offesa della quale il povero morto aspettava ancora la vendetta” (Gaspari, Rossi ed altri). Per Barbi i due significati più plausibili sono o l’usura da scontare o la vergogna non vendicata.<sup>18</sup> La vendetta in quei tempi era un obbligo da compiere, sancito dalla legge, specialmente fra i nobili. Ma sembra che la famiglia Alighieri già sentisse avversione per quest’usanza che le invasioni dei barbari avevano portato in Italia. A

sostegno di questa tesi viene in mente l'episodio del Canto XXIX dell'*Inferno*, il modo con cui Dante tratta Geri del Bello, un suo cugino, proprio sulla questione della vendetta. Dante evita l'incontro diretto con Geri, pur adocchiandolo e dicendo a Virgilio, (Inf. XXIX, 18-21): "Dentro a quella cava / dov'io tenea or li occhi sí a posta / credo ch'un spirto del mio sangue pianga / la colpa che là giú cotanto costa." Si può ben supporre che il pensiero di Virgilio a questo punto sia identico al sentimento di Dante sulla questione della vendetta, perché il maestro gli risponde:

...Non si franga  
 lo tuo pensier da qui innanzi sovr'ello.  
 Attendi ad altro [ e non alla vendetta], ed ei là si rimanga.  
 ch'io vidi lui a piè del ponticello  
 mostrarti e minacciar forte col dito  
 e udi' 'l nominar Geri del Bello.<sup>19</sup>

Ma anche Dante aveva visto il dito accusatorio di Geri, riconosce la mancata vendetta ed evita di parlargli; perché, l'avesse voluto, avrebbe ben potuto chiedere a Virgilio di accostarsi all'anima dannata e parlargli, cosa che fa ripetutamente per le altre anime dell'aldilà. Geri, secondo Iacopo di Dante, aveva seminato discordie e per questo era stato ucciso da un certo Brodaio dei Sacchetti.<sup>20</sup>

In questa prima quartina, Dante, dunque, dice: Il salamone te lo faranno le starne che sei un grande goloso di carni prelibate e se non stai attento a non pagare le cambiali ("le carte") che firmi per forza del mangiare, finirai in carcere: "la Burella," nella zona di "San Simone," era il carcere di Firenze.

In questo sonetto, quindi, Dante ammonisce Forese che il motivo del suo avido mangiare lo sta impoverendo. Forese, nella sua replica (sonetto 4), ancora ostinatamente diretto e sdegnato, gli risponde in forma imperativa "va, rivesti San Gal prima che dichi /

parole o motti d'altrui povertate": prima di accusare me di povertà vai a restituire le beneficenze che hai ricevuto dall'ospizio di mendicità di San Gallo, di Santa Maria fuori porta di Firenze. Mi accusi di essere povero, e allora perché mandi da noi a chiedere la carità? Ben sai che dal nostro castello di Altrafronte hai ricevuto elemosina nostra ("grembiate") e che di ciò tu ti nutri (4, 8): ("ch'io saccio ben che tu te nutrichi") e ti dovrai ammazzare lavorando (4,v.9): "Ma ben t'alenerà il lavorare.", a meno che Iddio dia ai tuoi fratellastri Tana e Francesco lunga vita perché possano aiutarti; altrimenti, finirai col far compagnia a tuo zio Belluzzo, ricoverato all'ospedale ai Pinti (altra località di Firenze), ove i Donati erano patrocinatori dell'ospizio per i vecchi. Già mi pare vedere voi due con altri poveri vecchi in camicia, ovvero col bavaglino a tavola aspettando la donazione del cibo. Il Barbi presenta vari significati di (4,1v. 4): "farsata," come "coperta imbottita," "cuffia imbottita," o "veste imbottita." C'è da ricordare che Forese ha appena detto che Dante potrebbe finire in casa degli anziani, quindi è più plausibile che "farsata" voglia indicare il bavaglino che si usa con i bambini e con i vecchi decrepiti all'ora del pranzo. L'immagine di un Dante vecchio decrepito a tavola davanti alla scodella, (Russo) col bavaglino, certamente avrà provocato altre risa nel pubblico. La frase "Ma ben t'alenerà il lavorare" è forse la più offensiva contro Dante, perché ambedue le famiglie appartengono alla nobiltà, all'aristocrazia, cioè esse sono famiglie di "bellatores" e non di "laboratores"; sono soldati schierati alla difesa del re e della Chiesa. Qualsiasi riferimento al dover "lavorare," costituisce un insulto; e Forese gli dice che dovrà guadagnarsi il pane con il lavoro, che è quello che, ironicamente, Dante dovrà fare più avanti negli anni, per la povertà dovuta all'esilio politico.

Ormai Forese non pensa ad attutire i toni della sua tenzone, e colpisce con sferzate chiare e dirette. Si menzionano luoghi specifici di Firenze e dei dintorni: Il “San Gal” era un ospizio di mendicizia in Santa Maria fuori porta; il “castello Altrafonte” o, più correttamente Altafronte, era situato dove oggi è il palazzo dei Giudici, sulla piazza de’ Giudici, presso l’Arno. Fu acquistato, secondo il Barbi, dai Donati il 6 luglio 1180 da un certo “Schiatta” f. Olim Gherardini Uberti; “a Pinti” pare ci fosse l’ospedale dei poveri, o ricovero degli anziani che la famiglia Donati aveva fondato: quindi accusa Dante non solo di povertà, ma di andare a chiedere “grembate” di roba ai Donati che erano custodi di case per mendicanti.

A sentirsi rinfacciare così apertamente la sua situazione economica, Dante sembra perdere la pazienza e, nella sua replica del terzo sonetto, rincara la dose delle sue accuse, chiamando Forese addirittura bastardo: accusa, comunque, da non prendersi sul serio; anch’essa è destinata a provocare risate; è un modo di dire come oggi diremmo “Figlio della Maiella,” oppure, “Figlio di una mignotta.”:

Bicci novel, figliol di non so cui  
(s’i’ non ne domandasse monna Tessa)

Tuttavia l’espressione tira in ballo l’onestà della madre di Forese e la situazione imbarazzante del padre, il quale, di notte soffre e perde sonno nel pensare che suo figlio Forese possa essere colto mentre commette le sue ruberie notturne; ma lo assale anche il pensiero che forse Forese gli appartenga come San Giuseppe appartenne a Cristo, cioè che egli sia solo il padre putativo di Forese. (3, vv. 9-11):

E tal giace per lui nel letto tristo,  
per tema non sia preso a lo ’imbolare,  
che gli appartien quanto Giosepp’a Cristo.

Ai versi 3-4 di questo quinto sonetto Dante ribadisce a Forese l'accusa di ghiottoneria che lo costringe a rubare. "Giú per la gola tanta roba hai messa / ch'a forza ti convien tórre l'altrui," accusa molto piú esplicita che nel primo sonetto, quando lo chiama persino ladrone pubblico ("piuvico ladron") e la gente lo vede, con quella "faccia fessa," proteggere la borsa al fianco, specie se egli si avvicina ("là dov' e' si appressa").

Dante passa quindi ai fratelli di Forese, Sinibaldo e Corso, che trattano le loro mogli come se fossero cognate; cioè le tengono lontane dai loro letti coniugali.

Di Bicci e de' fratei posso contare  
che, per lo sangue lor, del malacquisto  
sanno a lor donne buon' cognati stare.

Tuttavia, la critica moderna (De Robertis-Contini 1995) trova questo passo piuttosto inusitato, perché non si credeva con sicurezza che Forese avesse avuto due o piú fratelli. Ma alcuni dicono che, oltre a Corso, c'era anche un "Sinibaldo," del quale però non si sa nulla. Il significato del verso "sanno a lor donne buon' cognati stare" è incerto: o i fratelli Donati trascurano tutti le loro mogli come Forese (D'Ovidio, col Gaspari); o commettono, con loro, mutuo adulterio; o finalmente son degni parenti delle mogli per le famiglie anche cattive di esse.<sup>21</sup>

Noi crediamo che, se nell'ultimo verso, si sostituisce "stare" con "dare," il significato diventa piú chiaro: Dino Compagni e Ferreto da Vicenza<sup>22</sup> riportano che Corso aveva avvelenato la prima moglie, una donna della famiglia dei Cerchi (altra potente famiglia fiorentina), dopo aver ottenuto l'eredità di questa. E ottenne un'altra ricca eredità contraendo un secondo matrimonio con una donna degli Ubertini da Gaville, contro la volontà dei genitori. E in piú, egli fece violenza contro le sue stesse due sorelle, Piccarda

che si era dedicata alla vita monastica, facendola rapire per farla sposare con Rossellino della Tosa, uno dei piú focosi politici del partito dei Neri, (Compagni, Cron. III, 238). Nel Canto XXIII del *Purgatorio* Dante chiede a Forese dove sia Piccarda e lui gli indica che si trova felice in paradiso, dove infatti Dante piú tardi la trova (Par. III, 46 segg).

L'altra sorella, Venna o Vanna, forse piú anziana di Piccarda, due volte vedova, prima di Neri Cozzo degli Uberti e poi di Bello Ferrantino, fu anch'essa presa con forza dal monastero di San Iacopo di Ripoli affinché Corso potesse possedere i beni ereditati da questa e dai figli del secondo marito. Corso inoltre costrinse Tessa degli Ubertini, sua seconda moglie, a far causa contro la di lei madre, e con "violenza e corruzione" la fece condannare ingiustamente riuscendo a farle pagare "forti somme."<sup>23</sup> Corso perpetrò tutti questi abusi, servendosi anche dei suoi due fratelli e di altri membri della famiglia Donati; il padre loro, Simone Donati aveva a suo tempo usurpato l'eredità dello zio, Buoso di Vinciguerra; considerate dunque, le usurpazioni e dissolutezze dei Donati. La lettura dell'ultima terzina, sembra voglia dire in chiave sardonica: "io posso contare su Bicci e i fratelli che, per il loro sangue velenoso e violento, e per il loro malacquisto di beni, ottenuti attraverso violenze fatte alle proprie donne (sorelle e mogli), costringendole a matrimoni forzati, si procurano così i tanti ricchi e influenti cognati. L'ultimo verso di questo sonetto, come si detto poc'anzi, si legge meglio se si sostituisce 'stare' con 'dare': "Sanno a lor donne buon cognati 'dare.'"

Nel sesto e ultimo sonetto di questa tenzone, Forese riprende la formula del secondo sonetto, dove aveva risposto che se lui mancava ai doveri di marito, Dante faceva peggio mancando ai doveri di figlio di vendicare l'offesa fatta al padre. Ora Forese risponde: se io sono figlio di incerto padre, io, di certo so, che tu sei figlio di Alighiero, insinuando,

che essere figlio di Alighiero fosse cosa di poco onore e peggio, perché Alighiero era conosciuta come usuraio.

Nel secondo sonetto Forese aveva solamente indicato di essersi trovato con l'anima irrequieta del padre di Dante, desideroso che Forese gli sciogliesse il nodo che non gli faceva trovare pace. Egli non elabora la natura del nodo da sciogliere. In quest'ultimo sonetto, invece, chiarisce il motivo per cui l'anima di Alighiero non trova pace: "de l'aguglin ched e' cambiò l'altrieri." Il Rossi<sup>24</sup> crede che l'aguglin possa essere una metafora per "l'arma omicida," cioè un'arma acuta, ma ciò non spiega il resto della frase "ched e' cambiò l'altrieri." Il verbo 'cambiare' è lontano dal significato 'ricevere' 'colpire' 'soffrire,' ben altro dal significato di "essere colpito da un'arma." Difficile, quindi, dedurre che Alighiero sia stato ucciso per mezzo di un'arma. Per il Barbi "l'aguglin" è una moneta (forse pisana) in uso a quel tempo, ma che non aveva corso legale a Firenze e alcuni altri, come il Salvadori e il Corbellini, l'incidente doveva riferirsi a qualche offesa ricevuta altrove dall'Alighiero a causa di qualche baratteria di monete o "operazione poco pulita."<sup>25</sup> Questo passo è di difficile spiegazione perché non rivela alcun malfatto dell'Alighiero. Che egli "cambiò," o addirittura "barattò quella moneta in Firenze," come suggerisce il Barbi, non costituisce reato. Ad ogni modo, in quest'ultimo sonetto, Forese continua ad accusare Dante di non aver vendicato il padre, accusandolo di essere uomo pauroso con tante feci nelle brache ("bonetta") che non basterebbero due somari a portarle via. L'ultima accusa verso Dante è che questi, per paura e mancanza di coraggio, aveva cominciato una nuova usanza vile e codarda, quella di farsi amico chi lo bastonava. L'ultima terzina, malgrado molti sforzi, rimane ancora opaca; ma il significato di essa per logica potrebbe essere: "Ti potrei menzionare i nomi

delle persone che sono dello stesso mio parere; ma questi sono tanti che si perderebbe molto tempo a menzionarli; ora, forse, è meglio farla finita con questa tenzone (Contini).

La tenzone è sempre sotto il controllo di Dante, sia per ricchezza di espressioni che per varie e nuove accuse: il suo linguaggio allusivo, e allo stesso tempo comico, rimane ricco e variato per tutta la tenzone. Si noti come anche sotto le accuse serie di Forese, il Nostro non devia mai dalla consapevolezza che il suo pubblico è lì per ridere e per divertirsi. Ed egli, comportandosi così riesce astutamente a deviare quelle accuse, che se fossero state dirette ad un'altra persona irascibile, avrebbero certamente causato un bisticcio. La sua acutezza di pensiero e la serena e matura professionalità di artista e di scrittore gli consentono di capovolgere l'accusa di Forese ad una comicità spettacolare, in cui un giudice che aveva legato il padre di Alighieri ad "un nodo" di natura giudiziaria ("nodo Salamone") si trasforma in quell'immagine di un grosso salame che colpiva l'accusatore. Intuitivamente, Dante sa che il pubblico riderà e ciò facendo scioglierà l'accusa di Forese con una risata. Il suo linguaggio qui è sempre ricco di doppio senso e di allusioni, destando svariate possibilità d'interpretazioni da parte di chi lo ascolta. Ancora oggi c'è chi legge "il nodo Salamone" e pure "la Tana" e il "Francesco" come metafora di figure luride ed oscene. Ma non è proprio questo che distingue un sommo artista dal mediocre? Questa qualità allusiva e agilità mentale fanno distinguere Dante da Forese il quale, in cerca di serie accuse, si perde nella mediocrità artistica.

Le accuse di Forese sono serie, ma feriscono poco: si pensi alla povertà di Dante! Quando, il 27 gennaio 1302, fu colto dalla sentenza giudiziaria: "vel per alium baratterias, lucra illicita, iniquas extorsiones" e gli fu imposto di restituire le cose estorte entro un limite di tempo; il sommo poeta non si presentò in tribunale a tempo dovuto: gli

confiscarono i beni e fu condannato a morte per contumacia il 10 marzo 1302. Secondo il Barbi, l'eredità lasciatagli dal padre Alighiero, era ancora intestata ai figli, ai tempi della condanna: furono incamerati dal comune di Firenze dopo la sentenza e quindi si può concludere che Dante non fosse poi così povero. Si può facilmente concludere che a Forese potesse riuscir sgradita l'idea che Dante sarebbe divenuto parte della sua famiglia sposando la cugina Gemma Donati. Ad ogni modo, belle sono alcune immagini create sia da Dante che da Forese; come, ad esempio, quella della povera Nella che, anche durante il mese di agosto, indossando abiti pesanti, va tossendo, malaticcia per le strade di Firenze; o quella dei cittadini, che incontrando casualmente per strada Forese con la faccia sfregiata, hanno paura e furtivamente proteggono le loro borse! Ma anche da parte di Forese si hanno delle memorabili immagini. Acuta e drammatica è quell'immagine del padre di Dante nei fossi fangosi, lungo le mura di Firenze, che aspetta invano che il figlio lo liberi dal "nodo" che trattiene la sua anima legata alla terra; o quella di un Dante vecchio, povero e decrepito ricoverato in una casa per anziani, seduto alla mensa con altri vecchi, col bavaglino, che aspetta ansioso la sua scodella.

Alcuni critici ritengono che questa tenzone non può essere seria; altri invece vogliono che essa sia del tutto e per tutto fatta di vere accuse; ed ancora altri si sforzano di dimostrare che essa sia una tenzone volgare e pornografica, non degna di uno scrittore del calibro di Dante. In quei tempi, le offese, specialmente quelle ricevute dai nobili, venivano risolte con duelli o vendette. Se questa tenzone fosse stata veramente un confronto pubblico e serio, Dante, avendo a che fare con una famiglia di violenti, avrebbe dovuto di certo affrontare la violenza fisica. Ma ciò non accadde: e poi, nel Canto XXII del Purgatorio il poeta dimostra d'aver pianto per la morte del caro Forese. Dire che

questa tenzone fosse stata solo inventata e che non avesse un riscontro nella realtà non sarebbe corretto, anche se, nella foga del confronto poetico, volarono parole offensive ovviamente lecite in gare poetiche, specialmente quando esse rimanevano sempre nell'ambito del gioco poetico.

### **(f) L'esperienza dantesca della *tenzone* nella *Commedia***

Il lettore assiduo di Dante non può evitare la sensazione che Dante sia stato un autore che non abbandonava mai le sue composizioni poetiche precedenti e che invece le teneva in mente e le ruminava in modo da impiegarne eventualmente il materiale in un lavoro del tutto nuovo. La *Vita Nova*, ad esempio, non è che un raggruppamento di poesie che egli aveva composto per oltre un decennio a cominciare dai suoi diciotto anni, dal 1282 fino al 1293-4, quando decide di farne il suo primo "libello." Egli riciclò pure le canzoni dottrinali, che eventualmente finirono nel *Convivio*, amplificandone il significato per ragioni didattiche, ma anche per creare un nuovo lavoro, distinto dalle canzoni originarie. Il linguaggio variato delle sue poesie, da quelle del principiante a quelle dello "stil novo" al cosiddetto linguaggio della Petra, pare sia di esercizio preliminare per qualcosa da fare più avanti. La *Commedia* stessa si può definire un accumulo di studi linguistici e filosofici cominciati da Dante ancora prima della *Vita Nova*: ci si domanda se l'esperienza acquisita dalle tenzoni gli sia stata utile più tardi, come e dove. Ad esempio, di quali espedienti tenzonistici si sarà servito nel comporre la *Commedia*? Noi ne scopriamo parecchi, eccone alcuni:

*Il sogno e la visione.* Possiamo subito affermare che la *Commedia* di Dante è tutta una visione mistica vissuta come in sogno. Nel primo Canto dell' *Inferno*, Dante ci indica,

ai versi 10-12: “Io non so ben ridir com’ i’ v’entrai, / [nella “selva selvaggia e aspra e forte”], tant’era pien di sonno a quel punto / che la verace via abbandonai.<sup>26</sup> La stessa visione del sogno dell’inizio si conclude alla fine del suo racconto alla conclusione della terza cantica, Canto XXXIII, ai versi 58-63.

Qual è colui che sognando vede,  
che dopo ’l sogno la passione impressa  
rimane, e l’altro a la mente riede,  
cotal son io, ché quasi tutta cessa  
mia visione, e ancor mi distilla  
nel core il dolce che nacque da essa.

La visione è legata all’espedito provenzale del sonno e delle visioni descritte nelle tenzoni; *la visione* nella *Commedia* deve molto probabilmente all’esperienza della visione dei sonetti scambiati con Dante da Maiano e alla visione stilnovistica della *Vita Nova*. Ad esempio, prima della *Vita Nova*, Dante aveva già avuto corrispondenza epistolare con Dante da Maiano iniziandola con la risposta alla tenzone del Maianese: “Provedi saggio, ad esta visione” in cui il Maianese invita altri poeti a spiegargli una visione, avuta nel sonno, di una bella donna che le dona una ghirlanda verde e lo accoglie benevolmente. Alla conclusione del sonetto ne appare un’altra: quella della madre morta del poeta, accanto alla bella innamorata. L’uso della visione da allora in poi diviene cara a Dante e la usa sia nel primo sonetto-inizio di tenzone di *Vita Nova* che nella *Commedia*. Nel primo sonetto della *Vita Nova*, appaiono immagini simili a quelle del Maianese: in ambedue c’è la visione della donna con “la veste.” Nel primo, la veste è presumibilmente bianca, nel secondo è un “drappo sanguigno.” L’Amore dona il cuore di Dante alla donna, nel primo e, nell’altro, la bella donna dona all’amante una ghirlanda verde e fronzuta; per l’approvazione del contratto amoroso: la madre morta del poeta ha la stessa

funzione. In Dante la visione dell'amore non è carnale come nel Maianese, ma già di natura angelicata: ciò nonostante, è innegabile che la "visione" nel giovane Dante derivi dal Maianese, cioè dallo scambio tenzonistico con questo poeta.

*Il dubbio*: un espediente già provenzale, usato comunemente nelle tenzoni, è quello del "dubbio." Basti ricordare la tenzone iniziata da Jacopo Mostacci, il quale comincia: "Sollecitando un poco meo savire/ e cum luy vogliendomi deletare, / un dubbio che me misi ad avere, / a vui lo mando per determinare." Dante usa questo espediente spessissimo nella *Commedia*, con maggiore frequenza in *Paradiso*. Il dubbio appare per la prima volta in *Inferno*, Canto II. versi 10-36: a Dante viene il dubbio di intraprendere un viaggio tanto difficile e straordinario nel mondo dell'aldilà, mentre è ancora vivo; lo sottopone a Virgilio prima di partire: "Poeta che mi guidi, / guarda la mia virtù s'ell'è possente, / prima ch'a l'alto passo tu mi fidi"; non è né Enea né San Paolo che ebbero il privilegio divino di sondare il mistero dell'aldilà. "Ma io, perché venirvi? o chi 'l concede? / Io non Enëa, io non Paulo sono;"<sup>27</sup> è implicita la sequenza dei due dubbi che Dante sente nel primo canto del Paradiso, quando Beatrice e Dante, lasciando il paradiso terrestre, cominciano l'ascesa al cielo; lui percepisce il volo solo con la luce sempre più intensa, e col suono armonico, senza alcuna sensazione di movimento e vede che Beatrice mira fisso verso una luce solare intensa, e Dante, facendo lo stesso per istinto, è preso da un "disio" che poco più avanti specifica come dubbio:

La novità del suono e 'l grande lume  
Di lor cagion m'accesero un disio  
Mai non sentito di cotanto acume.<sup>28</sup>

Beatrice acquieta l'animo commosso di Dante, chiarendo ai versi 92-93:

Tu non se' in terra, sí come tu credi;  
ma fòlgore, fuggendo il proprio sito,

non corse come tu ch'ad esso riedi.

Dante accetta meravigliato questa risposta, ma, subito gli sorge un altro dubbio e dice, (v. 94): “S’io fui del primo dubbio disvestito,” e continuata ai versi 98-99: “...Ma ora ammiro/ com’io trascenda questi corpi levi,” cioè, come, legato al suo corpo, possa “trascendere,” “corpi levi,” come l’aria e la luce.

Dante cerca di capire il pensiero tomistico della teoria dell’istinto, secondo cui tutte le cose sono inclini al bene secondo il loro istinto; per cui le cose inanimate si attirano per appetito naturale; gli animali per appetito sensitivo (non cosciente), e l’uomo con la razionale consapevolezza. Beatrice, accortasi dell’ignoranza di Dante sull’ordine dell’universo, si accinge a dissipare il suo nuovo dubbio, [*Paradiso*. Canto I, vv.103-120]

..Le cose tutte quante  
 hanno ordine tra loro, e questo è forma  
 che l’universo a Dio fa simigliante.  
 Quivi veggion l’alte creature l’orma  
 de l’eterno valore, il qual è fine  
 al quale è fatta la toccata norma.  
 Ne l’ordine ch’io dico sono accline  
 tutte nature, per diverse sorti,  
 piú al principio loro e men vicine;  
 onde si muovono a diversi porti  
 per lo gran mar de l’essere, e ciascuna  
 con istinto a lei dato che la porti.  
 Questi ne porta il foco inver’ la luna;  
 questi ne’ cor mortali è per motore;  
 questi la terra in sé stringe e aduna;  
 né pur le creature che son fore  
 d’intelligenza quest’arco saetta,  
 ma quelle c’hanno intelletto e amore.

Dante vuole stabilire che non è per il peso fisico di un corpo ma per la disposizione spirituale che l’anima umana trova il suo luogo specifico nel mondo etereo.

*Il dialogo diretto.* Dante ha certamente fatto molta esperienza sul dialogo diretto e sugli effetti psicologici durante il suo apprendistato tenzonistico; se ne possono vedere i frutti nelle varie occasioni in cui dialoga con i personaggi che incontra, magari impegnandosi con vere e proprie diatribe, come quella con Ciacco, sulla situazione politica di Firenze a cui fa seguito la prima profezia dell'esilio di Dante.

CIACCO: O tu che se' per questo 'nferno tratto  
....riconoscimi, se sai.

Comincia il dialogo fra Dante e Ciacco. Costui, poco più anziano di Dante, visse all'interno del mondo fiorentino della politica e degli affari del tempo, ma fu anche goloso: fra l'altro ce lo manifesta egli stesso: "Voi cittadini mi chiamaste Ciacco : 1) per la dannosa colpa della gola"; 2) "riconoscimi se sai," che è allo stesso tempo una sfida, come nelle tenzoni. Il tono cambia quando Dante gli confessa di non conoscere chi egli sia proprio per l'angoscia che il suo viso gli manifesta. E Dante volge il discorso dal tono lieve al doloroso, poichè sente la pena dell'essere esiliato, come Cecco quello di essere stato deriso dal fatto che i Fiorentini invidiosi lo chiamavano Ciacco, ossia "porco," e non solo per la ghiottoneria, ma anche per i suoi "costumi e belli motti:" Dante comincia quella che si denomina la prima profezia contro Firenze:

DANTE: L'angoscia che tu hai (43)  
forse ti tira fuor de la mia mente,  
sí che non par ch'i' ti vedessi mai.  
Ma dimmi chi tu se' che 'n sí dolente  
loco se' messo, e hai sí fatta pena  
che , s'altra è maggio, nulla è sí spiacente

Dante finge di non conoscerlo: così s'era comportato con Dante da Maiano, “Non canoscendo, amico, vostro nomo.” Il povero Ciacco, non potendo attaccare Dante, cerca di offenderlo indirettamente, attaccando la sua città nativa, ancora prima di identificarsi. Si noti che qui egli non dice la ‘notra città,’ ma “la tua città.”

CIACCO: ....La tua città, ch'è piena (49)  
 d'invidia sí che già trabocca il sacco,  
 seco mi tenne in la vita serena.  
 Voi cittadini mi chiameste Ciacco:  
 per la dannosa colpa de la gola,  
 come tu vedi, a la pioggia mi fiacco.  
 E io anima trista non son sola,  
 ché tutte queste a simil pena stanno  
 per simil colpa.

DANTE: ....Ciacco, il tuo affanno (58)  
 mi pesa sí, ch'a lagrimar mi 'nvita;

Dante non può che riconoscere le condizioni di Ciacco simili alle sue: si trova fuori di Firenze per l'invidia e le discordie politiche.

ma dimmi, se tu sai, a che verranno (60)  
 li cittadin de la città partita;  
 s'alcun v'è giusto; e dimmi la cagione  
 per che l'ha tanta discordia assalita.

Ed è qui che Ciacco fa la predizione dell'esilio che costerà tanto a Dante:

Dopo lunga tencione (64)  
 verranno al sangue, e la parte selvaggia  
 caccerà l'altra con molta offensione.

La parte selvaggia caccerà Dante con “molta offensione”: con l'accusa di estorsione, e la prevista condanna a morte. Dante non può rimanere illeso dal racconto profetico di Ciacco. Egli pure sente l'affanno di Ciacco come un peso insopportabile tanto da farlo piangere. Si noti che Dante per la prima, e forse l'unica volta, usa il nominativo

“Tencione,” che qui vuol significare semplicemente “lotta” “scontro” politico e militare. Purtroppo, non vi è alcuna relazione con la referenza di tenzone intesa come scontro poetico di cui noi stiamo trattando.

### Il linguaggio realistico, comico, ironico o sarcastico delle tenzoni

Numerosi sono gli esempi di linguaggio comico e realistico nella *Commedia*; come, ad esempio, nella conversazione di Mastro Adamo e Sinone (*Inferno* XXX, vv. 106-115): pieno di dialoghi realistici e comici (*Inferno* XXX, vv. 97-115). Dante chiede a Mastro Adamo di identificare chi sono le altre anime a lui vicine:

L’una è la falsa [anima] che accusò Gioseppo;  
l’altr’è ‘l falso Sinon greco di Troia:  
per febbre aguta gittan tanto leppo.  
E l’un di lor, che si recò a noia  
forse d’esser nomato sí oscuro,  
col pugno li percosse l’epa croia.  
Quella sonò come fosse un tamburo;  
e mastro Adamo li percosse il volto  
col braccio suo, che non parve men duro,  
dicendo a lui: ‘Ancor che mi sia tolto  
lo muover per le membra che son gravi,  
ho io il braccio a tal mestiere sciolto.’

E ancora, il linguaggio di questo canto ha espressioni realistiche e comuni, tale come “batter li fiorini,” “tre carati di mondiglia,” “li due tapini,” “febbre aguta”, “la sete...ti crepa,” “Capo che ti duole,” “l’acqua marcia,” “si squarcia la bocca,” e tante altre espressioni simili. E ci sono pure numerosi esempi in cui il linguaggio realistico-sarcastico e vituperoso delle tenzoni si realizza nelle invettive dantesche della *Commedia*.

## Alcuni temi delle tenzoni nella *Commedia*

*La teoria dell'amore.* Tra i temi delle tenzoni, forse il piú cospicuo è quello sulla teoria dell'amore che comincia con la tenzone dei siciliani, a partire dall'Abbate di Tivoli a Jacopo Mostacci (che abbiamo riportato nel primo capitolo) ed altri. In *Purgatorio*, Canto XVIII Dante chiede a Virgilio di spiegargli la teoria d'amore:

Però ti prego, dolce padre caro,  
che mi dimostri amore, a cui reduci  
ogni buono operare e 'l suo contraro.<sup>29</sup>

La questione viene posta a Virgilio in maniera tenzonistica, in forma di dubbio. E anche Virgilio risponde nella stessa maniera:

L'animo, ch'è creato ad amar presto,  
ad ogni cosa è mobile che piace,  
tosto che dal piacere in atto è desto.  
Vostra apprensiva da esser verace  
tragge intenzione, e dentro a voi la spiega,  
sí che l'animo ad essa volger face;  
e se, rivolto, inver' di lei si piega,  
quel piegar è amor, quell'è natura  
che per piacer di novo in voi si lega.  
Poi come 'l foco movesi in altura  
per la sua forma ch'è nata a salire  
là dove piú in sua materia dura,  
cosí l'animo preso entra in disire,  
ch'è moto spiritale, e mai non posa  
fin che la cosa amata il fa gioire.  
Or ti puote apparer quant'è nascosa  
la veritate a la gente ch'avvera.  
Ciascun amore in sé laudabil cosa;  
però che forse appar la sua materia  
sempre esser buona, ma non ciascun segno  
è buono, ancor che buona sia la cera.<sup>30</sup>

La teoria di Dante sull'amore è di carattere filosofico-spirituale per cui l'anima umana tende ad amare quella cosa che è naturale amare e che comincia col piacere; e come la

fiamma che si volge, per natura, verso l'alto, così l'anima innamorata; l'amore è un "moto spirituale," e non riposa finchè non ottiene la cosa amata. Questo passo non solo vuole superare la questione sull'amore delle tenzoni siciliane, ma anche l'idea d'amore di alcuni stilnovisti, come il Cavalcanti che condanna l'amore come cosa passionale. E anche Guinizelli che solo dichiara amore essere fonte di perfezione.

In *Paradiso* XXVI durante l'esame sulle virtù teologali da parte di San Giovanni, Dante ha l'opportunità di presentare il concetto d'amore cristiano. Questo dialogo è pure in forma di tenzone. San Giovanni chiede a Dante "...dí ove s'appunta / l'anima tua[?].": cioè, gli chiede di dirgli quale sia la mira suprema del suo amore, e Dante gli risponde che è Dio, quale principio e fine di tutte le cose ("Alfa e O"). Ma San Giovanni, non essendo soddisfatto, gli chiede di essere più specifico (come aveva fatto il Maianese con Dante): "chi drizzò l'arco tuo a tal bersaglio [Dio]," (v.24). Dante risponde che furono i suoi studi filosofici ("Per filosofici argomenti") e la rivelazione biblica ("e per autorità") che lo portarono a "cotal amor." Ma San Giovanni insiste. Egli vuol sapere quale sia l'altro motivo che spinge questo suo amore così fortemente. Dante, avendo finalmente capito a cosa il santo allude, risponde che è stato tutto ciò che gli ha fatto volgere il suo cuore verso Dio e alla sua carità (v.55-57). L'amore dantesco è quindi l'amore che detta i sentimenti del poeta e gli fa trascrivere in forma di poesia, come aveva asserito durante gli anni dello stilnovismo, ma ora vi aggiunge anche il sentimento di carità cristiana.

Un altro strascico della tenzone nella *Commedia* si può vedere nell'incontro di Dante con Forese Donati nei Canti ventitreesimo e ventiquattresimo del *Purgatorio*. Forese si trova nel girone dei golosi che ora sono tanto magri da avere gli occhi infossati e sono ridotti a pelle ed ossa. Dante, nella tenzone, aveva accusato varie volte Forese di essere

un goloso e che per questo rischiava debiti e prigione. Ora Forese ammette che Dante aveva ragione e lo prega di non sentire ripugnanza per la sua anima che gli sta davanti così dimagrita e piena di “scabbia.” “Deh, non contendere a l’asciutta scabbia / che mi scolora....la pelle, / né a difetto di carne ch’io abbia”<sup>31</sup> ; ma Dante, a sua volta, che aveva deriso la povera moglie di Forese, qui ne fa ammenda, facendo dire a Forese che erano stati proprio il pianto e le preghiere di lei ad affrettare la sua ascesa alla montagna del purgatorio.<sup>32</sup>

*L’amicizia.* Ma in questo canto si incontra un altro elemento caratteristico della cultura tenzonistica: l’amicizia tra i poeti. Nella conversazione fra Dante e Forese, l’amicizia traspare candida e persino affettuosa. Qui Dante vuole onorare gli amici poeti, includendo Forese e Bonagiunta Orbicciani da Lucca, il primo poeta realistico, il secondo guittoniano o meglio rappresentante della scuola siculo-toscana: il primo aveva tenzonato con Dante stesso, il secondo con Guido Guinizelli: tutti coinvolti nella polemica poetica dei guittoniani e in quella stilnovistica; sicché in questo canto Dante induce Bonagiunta ad ammettere la superiorità poetica e morale della poesia stilnovistica.<sup>33</sup>

Potrebbe sembrare strana la scelta di questi rappresentanti della poesia guittoniana, e stilnovistica, poiché Bonagiunta aveva partecipato alla polemica contro gli stilnovisti, con Guido Guinizelli; ma ora deve ammettere che la nuova poesia in realtà è superiore e menziona la canzone dantesca: “Donne che avete intelletto d’amore” come esemplare della poesia stilnovistica, superiore quindi anche a quella guinizelliana. Dante coglie anche l’opportunità di fare la famosa dichiarazione di sé come stilnovista “...I’ mi son un che, quando / Amor mi spira, noto, e a quel modo / ch’e’ ditta dentro vo

significando.”<sup>34</sup> Poco più avanti, nel settimo girone, Dante incontrerà Guido Guinizelli ed elogerà anche lui chiamandolo

.... il padre  
 mio e de li altri miei miglior che mai  
 rime d’amor usar dolci e leggiadre,<sup>35</sup>

E Guinizelli, a sua volta onora Arnaut Daniel dicendo a Dante che costui:

fu il miglior fabbro del parlar materno.  
 Versi d’amore e prose di romanzi  
 soverchiò tutti;<sup>36</sup>

Il *Purgatorio* era cominciato con l’amichevole incontro con Casella e con la sua l’ammirazione per le canzoni di Dante: e verso la fine del tragitto purgatoriale, il poeta incontra tutti questi altri suoi colleghi contemporanei.

## Note al capitolo 3

<sup>1</sup> Dante Alighieri, *Vita Nova-Rime*, a cura di Fredi Chiappelli, Milano: Grande Universale Mursia-Nuova serie GUM, 1973, p. 14.

<sup>2</sup> Nicolò Mineo, *Dante*, Letteratura Italiana Laterza, vol. 5, Roma-Bari: Laterza, 1975. p. 31.

<sup>3</sup> Dante Alighieri, *Vita Nova-Rime*, Fredi Chiappelli, ibid., p.23.

<sup>4</sup> Dante Alighieri, *Rime*, edizione commentata a cura di Domenico De Robertis, Firenze: edizioni Galluzzo (2005), p. 501.

<sup>5</sup> Dante Alighieri, *Vita Nova-Rime*, a cura di Fredi Chiappelli, Milano: Grande Universale Mursia.

<sup>6</sup> Dante Alighieri, *Rime*, a cura di Gianfranco Contini, Torino: Einaudi editore, 1946, p.212.

<sup>7</sup> Gian Maria Ferretto, *Prima lettura analitica comparata nei sensi letterale, allegorico, anagogico e morale della Commedia di Dante Alighieri, di nascita e non di costumi, secondo le intenzioni della sua scrittura*, Vol. VII, Gorgonzola (MI ): Global Print, 2004, p. 3597-98.

<sup>8</sup> Ibidem, p.

<sup>9</sup> Dante Alighieri, *Vita Nuova, Rime*, a cura di Fredi Chiappelli, edizione integrale commentata, Milano, Mursia, IV edizione GUM 1973, p. 113.

<sup>10</sup> Francesco Filippini, "Il nodo Salomone," in *Giornale dantesco*, anno XXV, Quad. III, pp.237-42.

<sup>11</sup> Filippini, ibidem, p. 237, nota 3.

<sup>12</sup> Michele Barbi, *La tenzone di Dante con Forese*, in *Studi Danteschi*, diretta da Michele barbi, Firenze: Sansoni, ed, 1924, p. 13-15.

<sup>13</sup> Barbi, ibidem, p.17.

<sup>14</sup> Ibidem, p.12.

<sup>15</sup> Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, a cura di Giuseppe Giacolone, vol. 3, *Paradiso* Roma: Angelo Signorelli, quarta edizione, 1974, p.274, nota 64.

<sup>16</sup> Barbi, op.cit., p. 31, nota 3.

<sup>17</sup> Barbi, op.cit., p. 30.

<sup>18</sup> Barbi, op. cit., p.61

<sup>19</sup> Dante Alighieri, ibid. Giacolone, *Inferno*, XXIX, p. 435, vv. 22-27.

<sup>20</sup> Dante Alighieri, Giacolone, op.cit., *Inferno*, XXIX, p. 435, nota 27.

<sup>21</sup> Dante Alighieri, *Vita nuova-Rime*, vol.1, tomo1, a cura di Domenico De Robertis e Gianfranco Contini: Milano-Napoli: Ricciardi, 1995, p. 378.

<sup>22</sup> Michele Barbi, op. cit., p.112.

<sup>23</sup> Michele Barbi, op.cit., p. 112

<sup>24</sup> Vittorio Rossi, *La tenzone di Dante con Forese*, recensione apparsa in *Bullettino della Società Dantesca Italiana: Roma, 1904, vol. II, p. 298*.

<sup>25</sup> Michele Barbi, op. cit., p.128.

<sup>26</sup> Dante Alighieri, op.cit., *Inferno*, I. p.5, v.12

<sup>27</sup> Ibidem, p.24, v. 32.

<sup>28</sup> Ibidem, *Paradiso*, I, p. 13, vv. 82-84.

<sup>29</sup> Ibidem, *Purgatorio*, XVIII, p.284, vv. 13-39.

<sup>30</sup> Ibidem, vv. 19-33.

<sup>31</sup> Ibidem, *Purgatorio*, XXX, vv. 49-51.

<sup>32</sup> Ibidem, vv. 83-90.

<sup>33</sup> Ibidem, XXXIV, vv. 55-57.

<sup>34</sup> Ibidem, X, vv, 52-54.

<sup>35</sup> Ibidem, XVI, 97-99

<sup>36</sup> Ibidem, vv. 117-119.

## Capitolo 4

### (a) Alcune definizioni della tenzone.

Si è già detto che quando i trovatori provenzali iniziarono a scrivere poesie, essi non ebbero alcun problema a determinare che tipo di poesia stessero scrivendo, cioè, che nome darle, giacché la maniera con cui scrivere si limitava ad una sola forma denominata “vers,” che col passar del tempo si chiamò “Canso” (Canzone), perché il componimento trattava d’amore e veniva accompagnato da musica (come tutti i loro componimenti). Quando poi avvertirono che la loro poesia avrebbe trattato d’altro, essi cominciarono a denominare i loro componimenti in base alla materia che la poesia specifica avrebbe trattato; se la canso trattava dell’addio mattutino degli amanti la denominarono “*Aub*” (Alba), se invece era una diatriba fra poeti la denominarono *Tenso*. Questi poeti non sentirono la necessità di formulare definizioni. Il numero di poeti era molto ristretto e ognuno di essi decideva come denominare il suo specifico componimento. Essi avranno avuto delle regole di componimento che si possono desumere esaminando i componimenti poetici stessi: Si fa strada l’idea che avessero delle regole scritte, ma esse non ci sono pervenute. Comunque, solo in un secondo momento, quasi cento anni dopo, nel XIII secolo, durante un concorso di poesia, si sentì la necessità di stabilire delle regole e difinizioni per i componimenti futuri. La storia di questa vicenda iniziale viene descritta nel libro *Las leys d’Amors*, ed è, in nuce, quanto segue:

### ***Las leys d'Amors* e la Prima Definizione della Tenzone**

Secondo il libro *Les Leys D'Amors* stesso sette sapienti tolosani si riunirono in concistoro e scrissero una lunga lettera d'invito “à tous les poètes de la langue d'oc,” pregandoli di presentarsi per “faire connaitre leurs compositions.”<sup>1</sup> La riunione avvenne con data stabilita e ad essa si presentò moltissima gente. Dopo tre giorni di recite si scelse Messier Arnault Vidal, uno dei poeti più abili, al quale assegnarono il premio “la fleur de la Violette d'Or,” oltre che il titolo di “Doctor in Gaie Science.” E prima che questo gruppo si sciogliesse, si decise di ripetere il “Consistoire” per gli anni successivi; non solo, ma anche si scelse come maestro Guilhem Molinier, sapiente di diritto, e Berthomieu Marc, doctor de droit, di scrivere delle regole di retorica precise ed imparziali, che i poeti futuri potessero avere a disposizione.<sup>2</sup> I due suddetti personaggi a suo tempo presentarono ai setti sapienti un primo compendio delle regole, che denominarono “*Las Leys d'Amors*.” Ci dovettero essere varie redazioni di queste regole negli anni successivi, ma pare che per il 1341 esso abbia ricevuto la forma finale. *Las Leys d'Amours*, dunque, è una compilazione di regole retoriche e di definizioni di termini di componimenti poetici del “Gai savoir,” comprendenti quattro volumi manoscritti. Il volume due è totalmente dedicato a definizioni di termini e di componimenti poetici. In questo volume si trova la prima definizione della *tenzone*; ecco come questo libro la definisce:

## De tenso

Tensos es dictatz ib tensona  
 Cascus per sa part e razona  
 Per Mantener or dig o fag;  
 E deu hom fenir aytal plag  
 De.VI a X. Cobbles al may.  
 E pueys tornada ascus fay,  
 En laqual devon elegir  
 Judges lor compas seuguen  
 Poyra dictar son jutjamen,  
 O si.s vol per novas rimadas,  
 Quar en est cas son costumandas;  
 Loqual deu hom dar ben adreg,  
 Non pas recitar segon dreg.  
 Pero ges mens non es prezats,  
 Can segon dreg es recitatz.  
 Si novas rimadas presenta,  
 Vint coblas pren e mays de .XXX.  
 E no vol so de sa natura,  
 Quar sol de bonas razos cura,  
 Si donz no fay en aicel cas  
 Can d'autre loc pren son compas,  
 Coma de vers e de chanso  
 O d'autre qu'aver deja so;  
 Quar adonc per mielz alegrar  
 Se pot en autru so cantar.

La tenzone, quindi, sarebbe (1) un componimento in cui uno scrittore di poesia tenzona con un altro per difendere la sua parte, dando delle ragioni con cui può sostenere il suo detto o fatto. (Si vuol qui sottolineare che anche *Les Leys D'Amors* dice “Cascus per sa part,” che implica almeno due poeti e non uno. (2) Il trobadour deve progettare il suo attacco poetico entro il limite consentito di strofe e non oltre, cioè da sei a dieci e non più di trenta; (3) nella tornada di ciascuno si deve nominare un giudice che possa determinare l'esito della lite poetica; (4) la misura delle rime deve essere uguale a quella del “vers” o della “canzone,” o di qualsiasi altro componimento che sia già stato musicato, (5) affinché possa “meglio allegrare altrui” con il suo canto. Si noti pure che,

essendo gli autori di questo trattato di retorica degli esperti giuristi, un giudice e l'altro esperto di diritto, trasformano la tenzone da lite tra due poeti a una lite di natura giuridica. Da ora in poi i contendenti devono menzionare chi sarà il giudice che giudicherà la lite, proprio come se i trovatori si trovassero in un vero dibattito giuridico, cosa che non era mai stata parte della realtà iniziale e che, a dire il vero, i trovatori dopo *Las Leys d'Amors* manterranno sporadicamente. Quando ciò accade, si nomina quasi sempre una donna; ed essa non appare mai nella tenzone, né si presenta il suo giudizio.

## (b) Le definizioni moderne della tenzone

Il Jones ci presenta una breve definizione della tenzone provenzale, e cioè:

La tenson est une pièce dialoguée, de nature satirique, dans laquelle chaque interlocuteur exprime son opinion dans des coblas alternées de même mesure, et sur le même rimes que celles de son adversaire. Il ressort de cette définition que la tenson doit se composer d'un nombre pair de strophes (et de tornades), pour que chaque contendant ait des changes égaux dans la lutte. La tenson est en effet généralement composée de six coblas et de deux tornades.<sup>3</sup>

Ci teniamo a sottolineare che anche in questa definizione ci sono vari poeti veri “chaque interlocuteur exprime son opinion,” contraddicendo quello che il Jones stesso aveva detto altrove, in cui precisava che la tenzone poteva essere scritta da un poeta vero come da uno fittizio.

In quanto ad una definizione di tenzone previa in Italia, in verità, non c'è molto da dire. Spesso gli studiosi della tenzone evitano la questione; spesso rapportano la definizione della tenzone provenzale a quella italiana, cosa che non si può fare, come abbiamo visto nei capitoli precedenti, per varie differenze di forma, di contenuto e di lingua. Giovanni Galvani (1829), uno dei primi studiosi italiani a dirigere la sua

attenzione verso la tenzone, dedica un intero capitolo a quella provenzale e presenta una definizione di essa e la estende a quella italiana, come se le due fossero una stessa cosa: Dopo aver sostenuto che l'origine della tenzone dev'essere sen'altro rapportata ad una evoluzione dei cantari pastorali degli antichi, o alle egloghe virgiliane, egli tenta una definizione di essa:

La tenzone, Tensos [è] nome collettivo delle varie proposte, e risposte in rima, che due o più Trovatori facevansi, e sostenevano col più grande calore. Perciocché da siffatti esperimenti, si misurava massimamente la loro valentia. Le questioni, puossi dire, erano d'ogni genere, o almeno, si potevano tenere per qual fosse la cosa, e però la cavalleria, la morale, la religione, furono poste per tenzone in certe controversie, sebbene il più spesso, per le condizioni de' tempi, si agitassero dispute amorose, e di gentilezza; nelle quali ciascuno o proposto un partito da sciogliere, o presa a lodare e mantenere una sua opinione, faceva forza di motti e di sue finezze contro l'altro, che volendo abbattere, e far soprastare la propria, non adoprava meno le istesse armi. (Galvani, p. 67)

Ma tale sorta di definizione si applica alla tenzone provenzale. Il Galvani riconosce che almeno la tenzone italiana fosse in forma di sonetto; lo studioso siciliano, Salvatore Santangelo, che pure dedica molto spazio alla tenzone siciliana nel suo *“Le tenzoni poetiche nella letteratura italiana delle origini,”* non si pone affatto la questione di una definizione di essa: il suo intento è quello di giungere ad identificare molti dei sonetti del tempo, ora adespoti, come tenzoni. Il suo approccio particolare sarebbe quello di identificare le rispondenze delle rime (almeno due versi) di una risposta ad un sonetto di proposta, ma lo studioso stesso confessa, verso la fine del suo lavoro, che con il suo metodo non vede che sonetti di tenzoni “dappertutto.” E lo stesso si potrebbe dire dei convegnisti della conferenza sulla tenzone avutosi a Losanna nel 1997, i cui atti ora pubblicati ci rivelano che, benché in questo convegno si siano:

volute verificare analogie e divergenze [dei generi],... le relazioni, e soprattutto le animate discussioni che esse hanno suscitato, hanno permesso un

dibattito sulla definizione e sui limiti del concetto stesso di *tenzone*, all'interno del quale si articolano categorie diverse (premessa).

Ma, si dica, dove sono le loro definizioni di *tenzone* italiana?

Il loro lavoro consiste nell'agglomerare qualsiasi componimento poetico in forma di dialogo e unificarlo in un solo fascio chiamato "genere *tenzone*." Ma cosa sia una *tenzone* non si trova in questi atti. Un'unica definizione della *tenzone* l'abbiamo trovata nell' Enciclopedia Italiana di Scienze, Lettere ed Arti.<sup>5</sup> (qui si dà solo parte di essa, perché molto lunga e di poca importanza per il nostro scopo):

Nella lirica trovadorica si designò col nome di *tenzone* (*tenso*, *tençon*) uno scambio di poesie (canzoni, *sirventesi*), e di strofi alternate che due poeti s'indirizzavano in forma polemica: a volte con il tono di elegante e dotta discussione, spesso con la violenza e l'acredine delle invettive personali. La consuetudine è sorta negli ambienti trovadorici e aristocratici della Provenza; e riesce perciò più naturale spiegare questo genere lirico con un'origine spontanea dovuta al tipo stesso della società e della sensibilità trovadorica, anziché ricorrendo a illusorie derivazioni dall'egloga classica o dai contrasti dialogati (*Conflicuts*) della cultura carolingia (v. *Contrasto: Letteratura; Pastorella*).....

In Italia, il tipo fondamentale della collaborazione di due o più poeti si smarrisce, e mediante l'unitaria e autonoma brevità del sonetto si risolve di volta in volta in una posizione lirica indipendente e sufficiente, per cui i singoli rimatori conservano la loro distinta individualità. Fra i meridionali (il Notaro, Iacopo Mostacci, l'abate di Tivoli, ecc.), fra i toscani e gli stilnovisti non difetta, sebbene non sia d'uso frequente, lo scambio di sonetti e di discussioni, per lo più in funzione didattica e programmatica (qualche esempio di Guittone, di Cavalcanti, di Cino da Pistoia, ecc.); ma fra tutte le *tenzoni*, la più vigorosa e cruda, in cui ritornano con estrema e originale asprezza i motivi satirici, realistici, caricaturali e gergali, è quella di Dante e Forese, la cui autenticità sembra ormai accertata, nonostante vecchi e recenti dubbi.<sup>6</sup>

Benché vi siano le due definizioni, quella provenzale e quella italiana, si deve tuttavia indicare la limitatezza della sopra citata definizione italiana, perché essa attribuisce le stesse qualità formali della *tenzone* provenzale a quella italiana. Bisogna indicare, inoltre, che la *tenzone* italiana, nel Medioevo, viene molto più usata di quanto suggerisca questa

definizione. Basta dare uno sguardo all'elenco delle tenzoni in appendice di questo lavoro. Mancano le peculiarità nuove da noi sopra elencate, delle due maniere, cioè quella indirizzata a qualsiasi poeta che volesse rispondere (“tenzone aperta”), oppure quella “chiusa” o personale. La nostra conclusione è simile a quella di Michelangelo Picone, il quale sostiene che in Italia vi siano due tipi di tenzoni, in cui lo svolgimento della disputa è “libero” oppure “vincolato.” Inoltre, egli identifica la nostra *tenzone* con il *partimen francese*, che però noi definiamo “*tenzone aperta*” perché risulta dall'evoluzione del *partimen*; è una progressione nel tempo. Anche la forma del componimento è dissimile a quella del *partimen francese*; in quanto quest'ultima è sempre in forma di canzone, l'italiana, no. Ecco quindi la nostra proposta per una definizione della tenzone italiana:

(c) Proposta di una nuova definizione della tenzone italiana:

La tenzone poetica italiana è un componimento rimato, medievale e di origine provenzale, in cui due o più poeti veri e contemporanei discutono, con dialogo diretto, le loro idee filosofiche, politiche, morali, amorose, o personali. I cosiddetti “componimenti affini,” quale *il Contrasto* di Cielo d'Alcamo oppure *le pastorelle*, sono al massimo parodie delle tenzoni vere, e come tale, non si possono includere in una accurata definizione della tenzone poetica. Dei “*sonetti di corrispondenza*,” solo alcuni costituiscono vere tenzoni; i rimanenti non sono altro che corrispondenze personali scritte in rime, e sono pure da escludersi. Le tenzoni “fittizie” sono da escludersi in quanto in esse vi partecipa un solo poeta anziché due; e per simili ragioni si devono escludere gli

altri componimenti “affimi”, tali come i *discordi*, le *disputatio*, le *elercatio*, e i *sirventesi*. In Italia, la tenzone poetica può essere: (a) “aperta,” se un poeta la indirizza a chiunque voglia rispondere, come ad esempio, quella di Dante da Maiano: “*Provedi, saggio, ad esta visione,*” in cui lui fa una proposta e tanti gli rispondono; o (b) “chiusa” e personale, indirizzata ad un solo poeta avversario e specifico, come Dante fa con Forese Donati, indirizzandogli: “*Chi udisse tossir la malfatata/moglie di Bicci vocato Forese,*” in cui i due poeti s’indirizzano ben 3 sonetti ciascuno prima di esaurire la loro diatriba poetica. Con la discesa dalla Provenza in Italia di giullari e trovatori agli inizi del secolo XII, si inizia la poesia lirica prima in lingua d’oc ed poi in italiano. La tenzone, di pari passo, appare prima in provenzale in forma di canzone nelle corti nobili dei Malaspina, degli Aleramici del Monferrato, degli Estensi, e a Genova, e poi fiorisce in lingua italiano in forma di sonetti nella “scuola siciliana,” e in toscana con i poeti siculo-toscani e stilnovisti. Essa comincia a decadere alla fine del 1300, lasciando posto alle piú equilibrate forme dei dialoghi, delle invettive, e delle facezie.

Una volta che l’uso o la moda di scrivere tenzoni decade, col passar de secoli, i sonetti che costituivano tenzoni vengono separati da copisti ignari delle regole delle tenzoni e li restituiscono ai loro autori originarii, “smembrando”cosí molte tenzoni, e “disordinando” pure il loro ordine progressivo interno; cosa che crea un vera confusione e problematica della tenzone italiana per gli esegeti d’oggi.

#### (d) Conclusione

Al tempo di Dante, la tenzone fu una delle forme poetiche favorite da piú poeti.

Durante tutto il periodo della scuola siciliana, secondo Bruno Panvini, vi furono solo otto

tenzoni. Nella generazione seguente, il solo Dante ne iniziò almeno sei, e ne rispose a otto, con un totale minimo di 20 sonetti (di cui tre andati o smarriti o mai scritti), rappresentando presso a poco un 15% di tutte le sue poesie fuori della *Commedia*. Gli stilnovisti e i toscani-guittoniani intensificarono tanto la poesia tenzonistica che ne produssero intorno ai cinquanta. Il nostro elenco in appendice conta almeno 83 tenzoni, con un totale di 252 sonetti (meno 14 smarriti o mai scritti), e non ci sorprenderà se in futuro se ne aggiungessero altre. Per altro, il nostro conteggio ha preso in considerazione solo le tenzoni vere, cioè quelle scritte che accadono tra poeti veri, vivi e contemporanei. Abbiamo escluso dal nostro conteggio le cosiddette “tenzoni fittizie,” e quei “sonetti di corrispondenza” che erano in realtà solo missive poetiche e non tenzoni. Per ultimo, abbiamo considerato come non tenzoni quei sonetti che non erano stati intenzionalmente voluti come inizio di tenzoni, anche se qualcuno poi ha voluto, ad ogni modo, rispondere o dare un suo parere al riguardo di uno specifico sonetto. Il nostro approccio ha quindi prodotto il risultato che ci eravamo posti all’inizio di questo studio, cioè arrivare ad una definizione più chiara di ciò che costituisce una tenzone poetica in Italia e provvedere ad una risposta plausibile quando un “componimento tenzonistico” viene escluso e perché.

Secondo già una regola provenzale, un trovatore, o giullare, non aveva obbligo alcuno di rispondere ad un sirventese, siccome questo componimento non richiedeva risposta alcuna, anche nel caso in cui il componimento contenesse una critica ingiusta. Così, per esempio, non abbiamo considerato parte di tenzone il sonetto di Cecco Angiolieri “Dante Alighier, Cecco ’l tu serv’e amico.” Benchè l’Angiolieri si riferisca a un sonetto di Dante (“Oltre la spera che più larga gira”), il tutto non fa tenzone perché Dante, nello scrivere il sonetto, non aveva avuto intenzione di tenzonare con alcuno. L’Angiolieri

risponde solamente per un puntiglio: provare che il componimento di Dante manca di logica, in quanto esso, prima parla di una donna (Beatrice), ma poi conclude indirizzando il poema a “donne mie care.” Dante non ebbe alcuna ragione di rispondere.

Quanto alle “tenzoni fittizie,” benché assomiglino alla tenzone, debbono mantenersi separate. Se il principio è quello di rappresentare lo spirito agonistico-poetico e reale di un determinato periodo, la tenzone fittizia non rappresenta tale realtà, e per di più, il nostro elenco di tenzoni, non ha incluso alcun “contrasto,” o “discordio,” come ad esempio, i tanti discordi d’amore di Chiaro Davanzati; né i numerosi sonetti dialogati di Iacopo da Lèona, di Cecco Angiolieri e di altri di questo periodo. Il contrasto di Cielo D’alcamo, “Rosa fresca aulentissima,” oltre ad essere una poesia che si sostiene da sé come componimento unico in Italia, è tuttavia un dialogo fittizio, anche se Grazia Lindt ci indica che in Germania:

[D]a un lato il termine di *Streigedicht* denomina la *tenso* e il *partimen*, dall’altro esclusivamente il contrasto *Rosa fresca aulentissima*”<sup>7</sup>

Sia la Lindt che altri critici si sforzano di trovare una formula di definizione di tenzone come genere che contenga “tutti i generi che servono al dibattito, cioè al tenzonare ovvero gareggiare tra poeti,”<sup>8</sup> ma la tenzone fittizia, come il contrasto, non è un gareggiare tra poeti, bensì una semplice forma di dialogo, di un solo poeta.

Un altro tipo di poesia che si deve chiarire è il “sonetto di corrispondenza.” Brunetto Latini, li aveva chiamati “lettere.” Critici, anche a noi contemporanei, non sapendo come denominare alcuni sonetti che rassomigliano a tenzoni, improvvisano altri nominativi come: “sonetto responsorio,” “sonetto missivo,” “sonetto responsivo,” “sonetti epistolari”; oppure “missiva responsoria,” “responsivo,” “missive poetiche,” ecc. Cioè, oltre ai sonetti di vere tenzoni, ci sono sonetti a diverso fine, indirizzati a persone

specifiche, con nominativi, e richiedenti risposte; o sonetti diretti a individui o ad “amici,” che, letti attentamente, rivelano che l’iniziatore in realtà non ha alcuna intenzione di voler confrontarsi con nessuno, ma semplicemente corrispondere con una lettera scritta in forma di sonetto: si tratta cioè di “missiva poetica,” come: “Guido, quel Gianni ch’a te fu l’atrieri, salute” iniziato da Gianni Alfani a cui risponde Guido Cavalcanti con “Gianni, quel Guido salute,” nel cui contenuto manca sia un attacco personale, sia una proposta; o come “Dante, un sospiro messenger del core,” pure senza una richiesta o proposta. Mentre un sonetto come “Cecco, i’ ti prego per virtù di quella / ch’è de la mente tua pennello e guida” di Cino da Pistoia, indirizzato a Cecco d’Ascoli, che contiene una proposta (chiede all’amico astrologo notizie del suo destino, dovendo lasciare Pistoia, se andare a Roma o a Firenze) è una proposta di tenzone anche se non ottenne alcuna risposta.

La prima critica delle tenzoni, sia francese che tedesca, tende a scoprire le varie caratteristiche della tenzone provenzale, a distinguere le tenzoni vere e le fittizie, le tenzoni personali, le soavi o le satiriche, le tenzoni storiche e le politiche, tenzoni a joc-partit o partimen e torneyjamen; ci sono tenzoni di dibattito ideologico e tenzoni di esercizio scolastico o polemico, e tante altre peculiarità interessanti.

Brunetto Latini, nella sua *Rettorica* (1968) ci informa che a volte “due persone” si scrivono “lettere .... e così fanno tencione.” E non è chiaro se scrivere a un’altra persona “via posta” fosse l’unica possibilità. Ci sembra incomprensibile, per esempio, che Dante si mettesse a scrivere una tenzone poetica come “Chi udisse tossir la mal fatata” e la spedisce a Forese Donati per corrispondersi privatamente. La tenzone, per natura, deve avere un pubblico per essere apprezzata e goduta. Senz’altro ci saranno stati dei luoghi,

come dei cenacoli culturali, dove persone colte si saranno riunite per discutere delle notizie o degli avvenimenti importanti delle loro città o per parlare dei personaggi illustri della loro cultura; e in questi luoghi si saranno lette e discusse anche le nuovissime poesie dei poeti. Peccato che ci sia carenza di esempi di questi cenacoli; forse un giorno gli italianisti potranno risolvere questa problematica odierna. Gli individui in questione furono scrittori nobili, ed era in vigore, a quei tempi, il duello d'onore, che avrebbe giustificato l'uccisione di qualsiasi nobile che offendesse l'onore di un altro nobile. Se queste tenzoni non fossero state prese come esercizio culturale e al fine di godimento comune, cosa avrebbe fatto un Forese Donati, di famiglia orgogliosa, potente e prepotente, sentendosi dare del bastardo e disonorare la moglie e la madre da Dante? Anche se i poeti al tempo di Dante dovevano essi stessi far copie del loro lavoro e spedirlo o farlo pervenire ai loro amici e conoscenti, ci dev'essere stata, per necessità culturale e sociale, qualche maniera pubblica come dei cenacoli sociali, dove sia l'iniziatore di una tenzone che "l'attaccato" potessero recitare o leggere le loro composizioni, faccia a faccia, circondati da amici, con l'intendimento che gli attacchi personali erano un esercizio di bravura poetica (come lo era per i provenzali), e d'intrattenimento e null'altro.

Ad ogni modo, la tenzone in Italia, per quasi duecento anni, divenne un modo nuovo di scrivere, una moda, con cui la comunità intellettuale di poeti poté incontrarsi per ragioni di gioco poetico, per rinsaldare l'amicizia e per rallegrare una comitiva. La forma della tenzone in Italia cominciò a perdere d'importanza verso la fine del Trecento; ma il suo spirito non sparì, solo si rivestì delle nuove esigenze umanistiche, apparendo sia nella

poesia realistica e giocosa come in quella del Burchiello, sia nelle sempre piú popolari invettive, dialoghi e lettere di corrispondenza di quell'epoca ed oltre.

## Note al capitolo 4

- 
- <sup>1</sup> Guilhem Molinier, *Las Leys d'amors*, Toulouse: Impim. E. Privat, 1919-20, Capitolo 3.
- <sup>2</sup> *ibid.*
- <sup>3</sup> David Jones, *op. cit.*, p. 50
- <sup>5</sup> Giovanni Tréccani, *Enciclopedia Italiana di Scienze, lettere ed Arti*, Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1937, p.501.
- <sup>6</sup> *Ibid.*, p. 502.
- <sup>7</sup> Grazia Lindt, "Analisi comparata della tenzone e del contrasto in base alla semiologia e alla semantica strutturale," in *Il Genere 'tenzone' nelle letterature romanze delle origini*, atti del convegno internazionale della Sezione di Italiano dell'Università di Losanna, a cura di Matteo Pedroni e Antonio Stäuble, Ravenna, Longo, 1999, p. 51.
- <sup>8</sup> *Ibidem*, p.51.

Testi di riferimenti  
Per il recupero delle tenzoni  
elencate nelle prossime pagine

- A = Poesie *Provenzali Storiche Relative all'Italia*, volumi I e II, a cura di Vincenzo De Bartholomaeis: Roma, Istituto Storico Italiano, 1931
- B = *Trovatori d'Italia*, Giulio Bertoni: Roma, Società Multigrafica Editrice Somu, 1967.
- C = Bruno Panvini, *Le Rime della Scuola Siciliana*,: Firenze, Olschiki Editore, Firenze, 1970
- D = *Le tenzoni poetiche nella letteratura italiana delle origini*, Salvatore Santangelo, Geneve: Leo S. Olschki, 1928.
- E = *Crestomazia italiana dei primi secoli*, a cura di Ernesto Monaci: Roma – Napoli Città di Castelli; Società Editrice Dante Alighieri, 1955.
- F = *Poeti Del Duecento*, Tomo I, Gianfranco Contini, Milano-Roma: Ricciardi, [S.D].
- G = *Chiaro Davanzati, Rime*, a cura di Aldo Meneghetti, Bologna: Commissione per i testi di lingua, 1965.
- H = *Dante Alighieri, Rime*, a cura di Gianfranco Contini, Giulio, Roma: Einaudi, seconda edizione, 1946.
- I = *Dante Alighieri, Vita Nuova*, a cura di Fredi Chiappelli, milano: Mursia, 1946.
- L = *Poeti Giocosi del tempo di Dante*, Mario Marti, Milano: Rizzoli, 1956.
- M= *Rimatori del 200 e 300*, Maurizio Vitale, Torino: UTET, 1956.
- N= *Dante Alighieri, Rime*, a cura di Domenico De Robertis, Firenze: Stabilimenti Tipografici “E. Ariani.” e “L’Arte della tampa,” 1969.
- O= *I Rimatori de Dolce Stil Novo*, a cura di Gustavo Rodolfo Ceriello, Milano: Rizzoli, 1950.
- P = *Dante Da Maiano, Rime*, a cura di Domenico De Robertis, Firenze: Stabilimenti tipografici “E. Ariani,” 1969.
- R = *Poeti del Dolce Stil Nuovo*, a cura di Mario Marti, Firenze: Le Monnier, 1969.

**Elenco di Tenzoni in provenzale  
che riguardano l'Italia, scritte  
da Provenzali e da Italiani**

<b>Tenzone</b>	<b>Data approssimativa</b>	<b>Riferimento a previa pagina</b>
<p><b>1. “ A Ram digatz, Rambautz, si vos agrada”</b>            Inziatore Alberto Malaspina, rispondente Rambaldo di Vaqueiras.            Forma: Canzone di 6 strofe            Osservazioni storiche: Ingiuriosa, storica. Vaqueira si trova in Italia,            e partecipa nella spedizione per la Sicilia con il Marchese di Monferrato            per la guerra di Arrigo VI. in quell'isola.</p>	1194	A –Vol. I, p.57
<p><b>2. “Emperador Avem de tal maneira”</b>            Inziatore: Marchese Lancia, rispondente Peire Vidal            Forma: Canzone di 2 stanze settenari alternati            Osservazioni storiche: Ingiuriosa. Allusioni alla perdita di di proprietà            da parte di Lancia divenuto da padrone, “vassallo” del marchese del            Monferrato. Pier Vidal parla del marchese Lancia</p>	1195-6	A-Vol. I, p..65
<p><b>3. “Falconet, de Guiallmona”</b>            Inziatore: Taurel, rispondente Falconet.            Forma: canzone di 6 cobbole o stanze in ottave            Osservazioni: Giullaresca ingiuriosa. Ambedue parlano male del marchese            Guglielmo di Monferrato e la decadenza delle corti piemontesi,            la battaglia di Cremona (1213).</p>	1215	A-Vol.I, p. 203
<p><b>4. N’Amaric, qeus par d’aquest marques?</b>            Inziatore, Guilhem Raimon, rispondente, Aimeric De Peguilhan.            Forma: Canzone di 2 stanze settenari con ognuna in forma di botta            e risposta in versi alternati.            Osservazioni: un dialogo amichevele fra due giullari sul prognostico            pessimistico del loro nuovo principe Azzo VII alla corte Estense.</p>	<b>1216</b>	A-Vol. I, p. 213
<p><b>5. “Bertram D’Aurel, se moria”</b>            Inziatore: Auzer Figera. Rispondenti: Aimeric De Peguilhan            Bertram Daurel e Lambertz.            Forma: Canzone di quattro stanze di 10 versi ognuna, in forma di “dilemma”.            Osservazioni. Diverbio giullaresco a più autori, denominata pure            “Partimen,” oppure “Joc-parti,” intorno al passaggio di Federico II            Per la zona Emiliana e riguardo al proposito della Metgia.</p>	<b>1220</b>	A-Vol. I, p. 250
<p><b>6. “Si madompna N’Alais de Vidallana”</b>            Inziatore: Ugo di San Circ inziatore, rispondente Nicoletto di Torino.            Forma: canzone di due strofe o cobbole.</p>	<b>1225?</b>	A-Vol. II, p. 37

Osservazione: Ruardo a Alasia di Viadana, Donnella da Brescia e Selvaggia.

- 7. “Nicolet, gran malenansa”** 1226 A-Vol. II, p. 46  
 Iniziatore: Falchetto Di Romans, rispondente: Nicoletto Di Torino  
 Forma :Canzone di 2 strofe o cobbole.  
 Osservazione: Falchetto accusa Nicoletto di aver fuggito dal compattimento  
 Avvenuto probabilmente in Italia.
- 8. “Pois vezem qu’ el tond e pela”** 1226 A- Vol. II, p. 48  
 Iniziatore: Conte Di Biandrate, rispondente: Falchetto Di Romans.  
 Forma: Canzone di due strofe o cobbole.  
 Osservazione: Il Conte suggerisce a Falchetto che, probabilmente il suo  
 Signore abusandosene della sua presenza, se ne ritorni a casa sua perché  
 la gente va dicendo che egli non ha nemmeno beni da impegnare.
- XX. “Seingner n’Imbert, digatz vostr’ esciensa”** (?) B – p. 262  
 Iniziatore: Guilhem de la Tor, rispondente: I(m)bert (conte di Biandrate?)  
 Forma metrica: canso di quattro strofi a modo di Partimen dilemmatico.  
 Osservazione: amorosa. Signor Imbert, se amate un donna reticente,  
 e un'altra altrettanto degna ,ma senza difficoltà vi dona la sua  
 amicizia, a quale delle due sarete più tenuto?
- 9. Uns amics et un’amia”** 1228 A-Vol. II, p. 63  
 Iniziatore: Guglielmo De La Tor, rispondente: Sordello  
 Forma: Tenzone di 8 cobbole di dieci versi ognuna, in forma di dilemma.  
 Osservazione: Guglielmo de la Tor chiede a Sordello: se un amante  
 morisse e l’altro si accorgesse di non poter dimenticare, cosa gli  
 converrebbe meglio di fare: dopo di lei vivere o morire? Per una  
 soluzione delle due opinioni,, Guglielmo sollecita che si chieda a  
 donna Cunizza e a donna Adelasia di pronunciare il loro giudizio.
- XX. “Si pardis et enfernez son aital”** (?) B, p. 302  
 Iniziatore: Ayrcrd del Fossat, rispondente: Girardo Cavallazzi  
 Forma: Canso personale di sette strofe in forma di dilemma.  
 Osservazione: Se il paradiso e l’inferno sono come udiamo dire,  
 in quale dei due vorreste dimorare per un mese allo scopo di conoscere  
 il loro bene o male?
- XX. “Per aqest cors, del teu trip”** (?) B, p. 313  
 Iniziatore: Percivalle Doria, rispondente: Filippo de Valenza  
 Forma: canso di 2 strofi.  
 Osservazione: lodi ironiche di amicizia e di avarizia.
- XX. “Na Guilliema, maint cavalier arratge”** (?) B, p. 377  
 Iniziatore: lafranc Cigala, rispondente: Na guille(l)ma de Rosers  
 Forma: Canso di otto strofi con un Razo (resocondo introduttivo)  
 E a modo di partimen con dilemma.  
 Osservazione: Signora Guglielma, due cavalieri che si dirigevano  
 alle loro donne, avendo sentito da molti altri cavalieri viandanti che  
 c’era difficoltà in trovare dimora, uno di essi decise di aiutare quei viandanti,  
 e l’altro se ne andò dalla sua donna. Quale dei due si comportò meglio?

- XX. “N’albert, chaucec la cal mais vos plairia”** (?) B, p. 384  
 Iniziatore: Simone Doria, rispondente: Alberto  
 Forma: Canso di 6 strofi, a modo di partimen con dilemma.  
 Osservazione: Signore Alberto cosa vi gradirebbe di più rispetto in amore, possedere una donna ogni giorno vestita e calzata in un palazzo, oppure una in una stanza scura e tenerla tutta nuda ogni notte?  
 Scegliete voi che io so cosa preferirei.
- XX. “Segne’n lacme Grils, e.us deman”** (?) B, p. 388  
 Iniziatore: Simone Doria, rispondente: Giacomo Grillo  
 Forma: Canso di tre strofi a modo di partimen con dilemma.  
 Osservazione: Signor Grillo, poiché siete saggio, vi domando, perché Ogni piacere mondano è perduto ed ogni galanteria è mal voluta?
- XX. “Per o car vos fegnetz de sotilment entendre”** (?) B, p. 390  
 Iniziatore: Giacomo Grillo, rispondente: Lanfranco Cigala  
 Forma: Canso di quattro strofi con dilemma  
 Osservazione: Poiché siete di sottile intelletto, vi prego di rispondere. Qual’è La peggior cosa al mondo che si possa toccare o prendere?
- XX. “Segne’n Lanfranc, tant m’a sobrat amors”** (?) B, p. 392  
 Iniziatore: Simon Doria, rispondente: lanfranc Cigala  
 Forma: Canso di otto strofi. Tenzone personale di natura amorosa.  
 Osservazione: Signor lanfranco, tanto mi ha vinto amore che non distinguo il bene dal male.
- XX. “Segne’s Lanfranc, car we sobresabenz”** (?) B, p. 396  
 Iniziatore: Simon Doria, rispondente: lanfranc Cigala  
 Forma: canso di otto strofi con due concedi. Tenzone Partimen (joc partit) con dilemma.  
 Osservazione: Signor Lanfranco, vi prego aiutatemi. Poiché amo una donna di valore ed ella ama me. Ma a chi darò la dote di fina beltà, a lei che amo, o me la terrò a me stesso contento?
- XX. “ Amics Symon, si.us platz, vostra semblanza”** (?) B, p. 400  
 Iniziatore: lanfranc Cigala, rispondente: Simon Doria  
 Forma: canso di otto strofi con due concedi. Tenzone con partimen con dilemma.  
 Osservazione: Amico Simone vi prego ditemi il vostro parere su queste due Questioni: Un cavaliere è tanto liberale che non trova fatica in donare. L’altro è invece avaro e gli pesa il donare. Ma egli vince il suo carattere per il desiderio che ha dell’onore. Quale dei due deve essere lodato?
- XX. “Car es tant connoissenz vos voil,”** (?) B, p. 405  
 Iniziatore: Simon Doria, rispondente: lanfranc Cigala  
 Forma: canso di otto strofi, con partimen con dilemma.  
 Osservazione. Signor lanfranc, cose pregiate di più, conquistare i cuore di una donna valente per virtù di molto sapere, o essere tanto nobilitato dal vostro valore da essere soddisfatto di esservi meritato il suo cuore?
- XX. “ Lanfranc, digatz vostre semblan,”** (?) B, p. 409  
 Iniziatore: Giulhem, rispondente: Lanfranc Cigala  
 Forma: Canso di otto strofi con dilemma  
 Osservazione: Signor Lanfranc, vorrei conoscere la vostra opinione. Quale parte sceglireste, possedere il cuore di una

donna senza che lo conoscesse alcuno, oppure che tutti vi sapessero per suo amante?

- XX. “ Amics Raubaut, de leis, q’am ses bauzia”** (?) B, p. 413  
 Iniziatore: Lanfranc Cigala, rispondente: Rubaut  
 Forma: Canso. Tenzone di otto strofi con richiesta di opinione.  
 Osservazione: Amo una donna e quando lei mi vede mi sorride sempre ma non mi fa altro piacere. Cosa ne pensate, lo fa per ingannarmi o per amore?
- XX. “Raimon Robin, en vos no vei guirenza”** (?) B, pp. 415-16  
 Iniziatore: Lanfranc Cigala, rispondente: Raimon Robin  
 Forma: Tenzone.  
 Osservazione: Bertoni ha dubbi che sia raimon Robin, inoltre, non pubblica l’intera tenzone. Vedere il testo a P.95 e P.415.
- XX. “ lantelm, qui.us onra ni.us acouil”** (?) B, p. 416  
 Iniziatore: lanfranc Cigala, rispondente: Lantelm  
 Forma: Tenzone.  
 Osservazione: Come la precedente, il Bertoni non riporta La tenzone per intero. Vedere testo a P. 95 e P. 416.
- XX. “Scotz, quals mais vos plazeria”** (?) B, p. 418  
 Iniziatore: Bonifacio, rispondente: Scotto  
 Forma: Canso di sei strofi. Tenzone con dilemma.  
 Osservazione: Scotto, quale di queste propoeste vi piacerebbe di piú, potete fare della vostra donna tutto quello che volete ma lei non acconsentirebbe né di parlarle né di vederla neé vi amerebbe giammai; oppure, vederla e parlarle ma non prendervi alcun diletto.
- XX. “Luchetz, se.us platz mai amar finamen”** (?) B, p. 430  
 Iniziatore: Bonifacio Calvo, rispondente: Luchetto Gattiluso  
 Forma: Canso con sette strofi e due congedi. Tenzone con dilemma  
 Tema: Siete piú desideroso di posedere di una donna il suo amore con tradimento, o di languire, essendole fedele, per i suoi torti?
- XX. “N’Elyas Cairel, de l’amor”** (?) B, p. 471  
 Iniziatore: Isabella, rispondente: Elias Cairel  
 Forma: Canso. Tenzone di otto strofi.  
 Tema: Amoruso. Elisa vuole sapere dall’amante perché Lei non può piú usufruire l’amore da lui ricevuto di una volta, giacché il suo canto non è piú come una volta.
- XX. “ Bernado, la ienser cona que. S myr”** (?) B, p. 473  
 Iniziatore: Tommaso [di Savoia?], ripsondente: Berna(r)done  
 Forma: Canso con quattro strofi e quattro congedi,
- 10. Cavaire, pos bos joglars est”** 1228 A-Vol. II, p. 70  
 Iniziatore: Folco, rispondente: Cavaire  
 Forma: Canzone di due strofe o cobbole.  
 Osservazioni: Ironico. Folco chiede a Cavaire come abbia egli perso un piede, forse in un gran pericolo di morte? Cavaire risponde a tono dicendo che se Folco gli risponde chi lo ha rivestito di cavaliere egli gli riponderà la domanda. Cavaire insinua che Folco sia stato

insignito dal “giullaretto” Marchese D’Este.

- 11. “Digatz me s’es vers zo c’om brui,”** 1228 A-Vol. II. p. 71  
 Iniziatore: Giovanni, rispondente: Sordello  
 Forma: Canzone di quattro strofe or cobbole.  
 Osservazione: ingiuriosa. Giovanni accusa Sordello di prendere in dono la roba d’altri, alludendo al ratto di Cunizza che Sordello aveva eseguito per il suo signore.
- 12. “N’Aimeric, qeus par del pro Bertram d’Aurel”** 1228 A- Vol.II. p. 74  
 Iniziatore: Figera, rispondente: Aimeric de Peguilhan  
 Forma: Canzone di quattro strofe o cobbole.  
 Osservazione: dialogo fra giullari riguardo la maniera di un gioco di carte avvenuta a Bresscia tra Bertram d’Aurel e Guglielmo del Due-Fratelli
- 13. “Masier Alberic, som prega Ardisons:”** 1228 A- Vol. II, p. 75  
 Iniziatore: Ugo di San Circ, rispondente: Alberico Da Romano  
 Forma: Canzone di due strofe o cobbole.  
 Osservazione: soggetto di natura sessuale della “malmaritata”. Giochi di parole.
- 14. “Anc tan bel colp de joncada”** 1228 ? A- Vol. II, p. 76  
 Iniziatore: Figera, rispondente: Aimeric de Peguilhan  
 Forma: canzone di due strofe o cobbole.  
 Osservazione: Lite fra due giullari
- 15. “Anc al temps d’Artus ni d’ara”** 1228 A-Vol.II, p. 78  
 Iniziatore: Aimeric de Peguilhan, rispondente: Sordello  
 Forma: Canzone di due strofe.  
 Osservazione: Aimeric ride dal fatto che Sordello abbia ricevuto un bel fiasco(vaso) in testa anche se non fu letale. Sordello accusa Aimeric di essere vecchio accattone e meschino, con un corpo storto, secco, sciancato e zoppo
- 16. “En chantan volh quem digatz,”** 1226-28 A, Vol. II, p. 92  
 Iniziatore: Falchetto Di Romans, rispondente: Blacatz  
 Forma: Canzone di due strofe, tenzone con richiesta-partimen.  
 Osservazione: Blacatz chiede a Falchetto di rispondere cantando, cosa pensa fare, rimanere con la contessa di Provenza oppure andare con l’imperatore a far la crociata in terra santa?  
 Secondo osserva lo Zanker, la tenzone viene scambiata in Provenza.
- 17. “En Nicolet, d’un sognie quieu sognava”** 1231 A, Vol. II, p. 114  
 Iniziatore: Giovanni D’Albusson, rispondente: Nicoletto di Torino  
 Forma: canzone di otto strofe, tenzone con richiesta di spiegare il significato di un sogno in cui un aquila la quale avanzava dalle parti di Salerno in su. Nicoletto risponde che l’aquila è l’imperatore Federico II che viene verso Lombardia a portare pace. Tenzone di lode verso Federico II.
- 18. “Arnaldon, per Na Johana”** 1233 A, Vol.II, p. 124

Iniziatore: Arnaldo, rispondente: Arnaldone  
 Forma: Canzone, frammento di tenzone  
 Osservazione: lode per la bontà della Catalana Giovanna, una regina che  
 Apporterà pregio alle corti d'Este, il Trivigliano, Lombardia e Toscana.

**19. “Seigner Coms, ues prec quem dijatz”**

**1238** A, Vol. II, p. 140

Iniziatore: Bertram D'Alamannon, rispondente: Conte di Provenza  
 Forma: canzone di due strofi o cobbole.  
 Osservazione: storica. Bertram consiglia il Conte di Provenza,  
 ossia Raimondo-Berengario IV di sfondare la palizzata e conquistare  
 Cremona (1238) che gli apporterebbe dei vantaggi. Il Conte gli risponde che  
 Lui è ben istruito e saprà il momento giusto di agire.

**20. “Senh'En Jorda, sius manda Livornos”**

**1258-66** A, Vol. II, p. 188

Iniziatore: Giraut Riquier, rispondente: Paulet di Marsiglia  
 Forma metrica: Canso di due strofi a modo di Partimen con questioni  
 dilemmatiche: Se Livonos vi manda a chiamare e Lautrec fa lo stesso  
 quali dei due inviti terrete? E se altri...?  
 Osservazione: ogni persona nominata dal giullare Riquier  
 risponde con una strofe. Il De Bartholomeis solo riproduce le prime due cobbole.

**21. “On son mei guerrier desastruc”**

**1259** A, Vol. II, p. 194

Iniziatore: Guglielmo Raimon, rispondente: il Mola  
 Forma metrica: Canso di 4 strofi o cobbole, di cui la prima e la terza  
 sono di sette versi e la seconda e la quarta di tre.  
 Osservazione: Lite di giullari.

**22. “Toz hom me van disen en esta maladia”**

**1269** A, Vol. II, p. 262

Iniziatore: Sordello, rispondente: carlo D'Angiò  
 Forma metrica: canso di due senari doppi.  
 Osservazione: storica. Il vecchio Sordello da Goito,  
 malato, si lamenta ma anche del re che lo tiene povero.  
 Il re si difende. Sordello dice male di me quando io gli ho  
 donato beni e anche una moglie.

**23. “Amics Ferrairi,”**

**1293 ( ?)** A, Vol. II, p. 291

Iniziatore: Raimon Guillem, rispondente: Ferrarino da ferrara  
 Forma: canso di due strofi.  
 Osservazione: Lode per il Marchese D'Este da parte del giullare  
 Raimon che vorrebbe inserirsi al servizio de marchese, se questi  
 Fosse generoso.

**24. “Ces per guerra nom chal aver consir”**

**1296** A, Vol. II, p. 298

iniziatore: Federico III, Re di Sicilia, rispondente: Conte D'Empurias  
 Forma: canso di sei strofi, le prime tre continue da dall'iniziatore,  
 e le seconde dal risponditore.  
 Osservazione: tenzone personale di fatti storici intorno agli eventi convulsivi  
 dei “Vespri siciliani”, intrighi di controllo e diplomazia.

## Elenco di tenzoni Italiane in ordine alfabetico degli autori

Autore	Tenzone	Riferimento a pagina 136
--------	---------	-----------------------------

### I. L'Abate di Tivoli

- |   |   |           |
|---|---|-----------|
| 1. Proposta:                                      | 1 (a) "Oï deo d'amore, a te faccio preghera"  | C, p. 641 |
| Inziatore:  | l'Abate ditiboli.   |           |
| Forma:  | Tenzone di 4 sonetti  |           |
| Tema:   | Tema sull'amore<br>Comincia come tenzone aperta,<br>indirizzata a un personaggio fittizio,<br>'deo d'amore.' L'inziatore chiede a<br>Lui giustizia; ci è pervenuta<br>solo la risposta del Notaro Giacomino.      |           |
| Risposta di Notaro Giacomino:                     | 1(b) "Ferito sono isvariatemente"   |           |
| Risposta di L'abate ditivoli:                     | 1(c) "Qual omo altrui riprende spessamente"   |           |
| Replica di Notaro Giacomino                       | 1(d) "Cotale gioco mai fue veduto"  |           |
| Replica di labate di tivoli                       | 1(d) "Con vostro onore facciovï 'nvito"   |           |
|   |   |           |
| 2. Sonetto preambolo:                             | 2(a) "Con vostro onore facciovï 'nvito"   | C, p. 644 |
| Sonetto proposta:                                 | 2(b) "Non trovo chi mi dica chi sia amore"  |           |
| Inziatore:  | l'Abate di Tivoli   |           |
| Forma:  | due sonetti: primo: preambolo<br>con nominativo, secondo la questione.  |           |
| Tema:   | Vi propongo un invito (questione)<br>Ser Giacomo, ma prima vorrei<br>assicurvi che se in passato trovai<br>(trobar) detti noiosi a voi,<br>vi assicuro di non farlo piú perché<br>vi stimo piú di quanto crediate |           |
| Sonetto Risposta di Giacomo da lentino:           | 2(c) "Io non lo dico a voi sentenziando"  | C, p. 646 |
| Sonetto Risposta di Giacomo da Lantino:           | 2(d) "Da cor si move un spirito, in vedere"   | D, p. 125 |
| Sonetto Risposta a 2(b) di Ugo di Massa di Siena: | 2(e) "Amore fue invisibolo criato"  | D, p. 127 |

**Adespoto**, vedere sotto Chiaro Davanzati, (8b).

### II. Amico a Dante

- |                    |   |           |
|--------------------|---|-----------|
| 1. Proposta:       | 1(a) "Dante Alleghier, d'ogni senno pregiato"   | I, p. 137 |
| Inziatore:         | Ammiratore di Dante   |           |
| T. Diretta a Dante |   |           |
| Risposta di Dante: | 1(b) "Io Dante a te che m'hai cosí chiamato"  |           |
| Argomento:         | Dice che la poesia di<br>Un posesia di Dante non ha fatto<br>effetto con una giovane donna.<br>Chiede a Dante di vendicarsi di lui. |           |

**III. Anonima**

1. Proposta: 1(a) “Tapina in me c’amava uno sparviero” C, p. 654  
 Iniziatore: Anonima  
 Forma: Tenzone di due sonetti  
 Tema: Lamento di un amore insoddisfatto.  
 Risposta da Anonimo: 1(b) “Vis’amoroso angelico e clero” C, p. 655

**IV. Anonimo**

1. Proposta: 1(a) “Rocca forzosa ben agio guardato” C, p. 653  
 Iniziatore: Anonimo  
 Forma: Tenzone con proposta e risposta.  
 Tema: Benché tu ti proteggi come un castello con acqua intorno, io ti conquisterò con una navicella. “Rocca forzosa” senhal.  
 Risposta di Anonima 1(b) “Non cura nave la rocca d’Amore” C, p. 654

**V. Anonimo**

1. Proposta: 1(a) “Gentil donzella somma ed insegnata,” F, p. 436-38  
 Iniziatore: Anonimo  
 Forma: 2 sonetti. T. Indirizzata a “Compiuta donzella”  
 Argomento: Amoroso  
 Risposta di Compiuta (donzella) 1(b) “Ornato di gran pregio e di valenza”  
 Risposta di Anonimo: 1(c) “Perc’ogni gioia ch’è rara è graziosa”

**Anonimo**, vedere sotto:  
 Monte Andrea (2b)

**Attaviano**

- 1 1(a) “Espaventacchio motra el tristo volto.” (?) L, p. 374-5  
 Iniziatore: Attaviano  
 Forma: 2 sonetti  
 T. aperta  
 Argomento: Allusiva e scabrosa  
 Descrizione di “espaventacchio”  
 Risposta di Neri: 1(b) “Non me poi spaventar, ch’io son pur volto”

**Bacciarone**, vedere sotto:  
 Natuccio Cinquino (1b)

**Berardo Notaio**, vedere sotto:  
 Monte Andrea 3c)

**VI. Binduccio Da Firenze**

1. Proposta: 1(a) Smarrita. ???  
 Iniziatore: Binduccio Da Firenze  
 T. diretta a Cino?  
 Risposta di Cino Da Pistoia: 1(b) “Solo per ritenir vostra amistia” O, p. 267

**Bondie Dietaiuti**, vedere sotto:  
 Rustico di Filippo (1b)

**VII. Bonagiunta Orbicciani Da Lucca (anonimo)**

1. Proposta: 1(a) “Chi giudica lo pome ne lo fiore” C, p. 651  
 Iniziatore: Anonimo [Bonagiunta]

Forma: Tenzone di quattro sonetti.  
 Tema: Chi dichiara “amore” a prima  
 vista per una donna è come giudicare  
 un pomo quando è ancora fiore.  
 Osservazione: È una similitudine. Non c’è  
 proposta, né c’è intestatario specifico

Risposta di Chiaro D’Avanzati:	1(b) “Desidero lo pome ne lo fiore”	C, p. 651
Replica di Anonimo [Bonagiunta]	1(c) “Conosco il frutto e ‘l fiore de l’amore”	C, p. 651
Replica di Chiaro D’Avanzati	1(d) “Di penne di paone e d’altre assai”	C, p. 652

2. Proposta: 2(a) “Poi che avete mutata la maniera” E, p. 350  
 Iniziatore: Bonaggiunta Orbicciani  
 Forma: tenzone di due sonetti  
 Tema: Benché abbiate scritto bei  
 versi d’amore più di altro poeta, la  
 loro bellezza non passa qua da noi.  
 “cotan’è scura vostra parlatura”.

Risposta di Guido Guinizelli: 2(b) “Omo ch’e’ saggio non corre legero” E, p. 351

**Bonagiunta**, vedere sotto:

Gonella degli Alterminelli (1c) e (1e)  
 Monte (nonimo) (1b)  
 Secondo Benvenuto da Imola  
 Bonagiunta avrebbe tenzonato anche con Dante,  
 vedi p. 74 del testo.

**Bondigo Notaio da Lucca**, vedere sotto:

Gonella degli Alterminelli (1b)

**Castruccio**, vedere sotto:

Luporo Da Lucca 1b)

**Cecco Angliolieri**, vedere sotto:

Dante Alighieri (5)  
 Simone (1b)

**Cecco (Ser)**, vedere sotto

Cola di Messer Alessandro, (1b)  
 Marino Ceccoli, (1b)  
 Gilio Lelli, (1c)

**Cecco D’Ascoli**, vedere sotto Cino Da Pistoia ( 4b)

**VIII. Cecco Nuccoli**

1. Proposta: 1(a) “S’io potesse saper chi fu ‘l villano” L, p. 780-1  
 Iniziatore: Cecco Nuccoli  
 Forma: 2 Sonetti. T. aperta.  
 Argomento: Scherzosa voglia  
 di far vendetta per un falco  
 femmina cui le hanno tolto

- la coda ed è offesa.  
 Risposta di Giraldello: 1(b) “ Ben me rincrebbe per ch’io foi lontano”
2. Proposta 2(a) “Nel tempio santo non vidd’io mai petra” L, p. 788-9  
 Iniziatore: Ser Cecco Nuccoli  
 Tenzone aperta  
 Argomento: Giocosio. Cecco si è venduta  
 la puledra e ha perso i soldi al dado.  
 Risposta di Gilio Lelli: 2(b) “ Talor se tène alcun sommo gieumètra,”
2. Proposta: 3(a) “ Sapere ti fo, Cucco, ch’io mi godo” L, p. 795-98  
 Iniziatore: Cecco Nuccoli  
 Forma: Quattro sonetti  
 T. ditetta a Cucco  
 Argomento: Equivoco. Mi godo la vita  
 in campagna con Batuluccio,  
 espansivo in ogni cosa  
 Risposta di Cucco di Messer  
 Gualfreduccio Baglioni 3(b) “ Se tu gode, ser Cecco, come conte,”  
 Riposta di Ser Cecco: 3(c) “ Amico, sai me fai mutar linguaggio?”  
 Replica di Cucco: 3(d) “ Poi che disdice, non de’ di lignaggio”
- Cecco Nuccoli (Ser)**, vedere pure sotto  
 Cucco di Gualfreduccio Baglioni, (1b)
- Ceccoli**, vedere sotto:  
 Neri Moscoli (1d)
- Ceccolo**, Vedere sotto: Marino Ceccoli (Ser) (2b)
- IX. Cino Da Pistoia**
1. Proposta: 1(a) “ Novellamente Amor mi giura e dice” I, p. 138  
 Iniziatore: Cino Da Pistoia  
 Tenzone: Diretta a Dante  
 Risposta di Dante: 1(b) “I’ ho gia’ veduto senza radice” I, p. 139  
 Argomento: Chiede a Dante  
 Cosa fare, fidarsi di un nuovo  
 amore o no?
2. Proposta: 2(a) “Dante, quando per caso s’abbandona” I, p. 161  
 Iniziatore: Cino Da Pistoia  
 Tenzone diretta a Dante  
 Risposta di Dante: 2(b) “ Io sono stato con Amore insieme: I, p. 161  
 Argomento: Chiede se dopo la morte  
 dell’amata l’amore può rinascere.
3. Proposta: 3(a) Smarrita ???  
 Tenzone  
 Risposta di Dante: 3(b) “ Io mi credea de tutto esser partito” I, p. 163  
 Risposta a Dante da Cino: 3(c) “ Poi ch’io fu’, Dante, dal mio natal sito”

4. Proposta: 4(a) “Cecco, i’ ti prego per vitú di quelli” O, p. 265  
 Iniziatore: Cino Da Pistia  
 T. diretta a Cecco D’Ascoli  
 Risposta: Nessuna, o smarrita 4(b) ???  
 Argomento: Chiede all’astrologo  
 cosa fare, restare sotto la pioggia  
 (sanguinosa) di Pistoia, o  
 andare a Roma o Firenze?

5. Proposta: 5(a) “Cercando di trovar miniera in oro” I, p. 162  
 Iniziatore: Cino Da Pistoia  
 T. diretta a Marchese  
 Moroello Malaspina  
 Risponde Dante: 5(b) “Degno fa voi trovar ogni tesoro”: I, p. 162  
 Argomento:

**Cino Da Pistoia:** vedere pure sotto  
 Binduccio da Firenze: 1b;  
 Guido Cavalcanti: 1b;  
 Mula da Pistoia (Ser): 1b;  
 Onesto Degli Onesti: 1b,2b;  
 Picciolo da Bologna: 1b

## X. Chiaro Davanzati

1. Proposta:  
 Iniziatore: Chiaro Davanzati 1(a) “A San Giovanni, a Monte, mia canzone” G, pp. 205  
 Forma: 2 canzoni-diretta  
 Tema: La vera ricchezza sta nella  
 gioventú, salute e libert , non in  
 materialismo.

Risponditore: Monte Andrea: 1(b) “Or   nel campo entrato tal campione”

2. Proposta: 2(a) “Di pic(c)iolo alber grande frutto atendo,” G, pp.  
 326

Iniziatore: Chiaro Davanzati  
 Forma: 8 sonetti e 5 sonetti  
 Con distici(Monte). Doppie  
 risposte fra Davanzati e Monte.

Tenzone diretta, poi mista.  
 Argomento: Il cuore a volte  
 ci dice di amare una donna  
 di preggio cortese, bella e  
 avvenente, altre volte che  
 a lei non sia benvogliente.  
 Vi chiedo di dirmi come agire.

Risponditore: Monte Andrea

Risponditore: Mestro Rinuccio:

Replica di Chiaro Davanzat a Monte)

2(b) “Di quello frutto onde fai atento”  
 2(c) “Questo saria, amico, il mio consiglio”  
 2(d) “Amore ha nascimento e fiore e foglia,”  
 2(e) “Tu che di guerra colpo non-atendi”  
 2(f) “Per onore a voi grazze rendesse”  
 2(g) “Bono sparver non prende senza artiglio”

- Replica di Monte Andrea a Chiaro: 2(h) “A fare onor qual ono s’aprendesse”  
2(i) “L’om poria prima cercar tutto il mondo”
- Replica 2 di Chiaro Davanzati a Monte: 2(m) “Omo .c auene. a bene .e po sauere”  
2(n) “Lo pensamento – fa salire amore”
- Replica 3 di Monte Andrea a Chiaro: 2(o) “Del vino greco levet’ag(g)io sag(g)io,”
3. Proposta:a 3(a) “L’alta discrezione e la valenza” G, pp. 342-50  
 Iniziatore: Chiaro Davanzati  
 Forma: Sette sonetti, e ultimi  
 2 di 18 versi. T. aperta.  
 Risponde solo Pacino.  
 Tema: Amore è Dio o no?  
 Risponditore: Pacino di Ser Filippo Angiullieri 3(b) “Cortesemente fate proferenza:  
 Risposta di Chiaro: 3(c) “Voglio consiglio ch’audio asai m’abella,”  
 Replica di Pacino: 3(d) “Ben trae a segno la vostra marella”  
 Replica di Chiaro: 3(e) “Quando l’arciere avisa suo guardare,”  
 Replica 2 di Pacino: 3(f) “L’arcier ch’avisa per più dritto trae”  
 Replica 2 di Chiaro: 3(g) “ Assai v’ho detto e dico tuttavia”  
 Replica 3 di Pacino: 3(h) “Io so ben che si puo’ trovare”  
 Replica 4 di Chiaro: 3(i) “Da che savete, amico, inivinare”
4. Proposta: 4(a) “Ben hai memora e sienza divina” G, pp. 351  
 Iniziatore: Chiaro Davanzati  
 Forma: Sonetto, e risposta  
 di Monte con sedici versi  
 Tema: chi non è dinvino  
 non può salvarsi con Amore.  
 Chi nasce, muore. Diretta.  
 Risponditore: Monte Andrea: 4(b) “La vostra lauda e’ ‘nver me tanto fina”
5. Proposta: 5(a) “Io vo senza portare a chi mi porta,” G, pp. 360  
 Iniziatore: Chiaro Davanzati.  
 Forma: quattro sonetti in  
 forma di *devinalh*.  
 T. Incompleta  
 Diretta a Uguic(c)ion.  
 Tema:  
 Risponditori: Ser Cione: 5(b) “Al tempestoso mar lo buono conforto”  
 Chiaro: 5(c) ??? perduta?  
 Ser Cione: 5(d) “Grazza ed alegrezza insiemormente”  
 Chiaro: 5(e) ??? perduta?  
 Ser Cione: 5(f) “Consiglio bene chi si dà ad amare”
6. Proposta: 6(a) “Imparo – m’è pervenire a l’amore;” G, pp. 365  
 Iniziatore: Chiaro Davanzati  
 Forma: Due sonetti a “repetitio”  
 Tema: Gioco di parole. *Devinalh*.  
 Risponditore: Pacino: 6(b) “Imparo – sempre condizion’ d’amare;”
7. proposta: 7(a) “Lo nome a voi si face, ser Pacino” G, pp. 399  
 Iniziatore: Adespoto:  
 Chiaro Davanzari (Mescetta Caracci)  
 Forma: 6 sonetti. T. Diretta a Pacino.  
 Argomento: Politico  
 Risposta di Pacino: 7(b) “ Lo mio riposo invio a lo camino”

- Risposta di Chiaro  
 Replica di Pacino:  
 Replica di Chiaro:  
 Replica 2 di Pacino:
- 7(c) "Audit'ho dire che mante persone:  
 7(d) "Poi ch'io son tutto a la giu(ri)dizione"  
 7(e) "Amore m'ha si vinto e ricreduto"  
 7(f) "Io v'ag(g)io inteso, poi che v'è piaciuto"
8. Proposta: 8(a) " Chi giudica lo pome ne lo fiore" G, pp. 382  
 Iniziatore: Adespoto  
 Chiaro Davanzati (Meneghetti)  
 Forma: Quattro sonetti  
 T. Aparta  
 Argomento: Amoruso.  
 Non si può giudicare  
 l'amore a prima visa.
- Risposta di Adespoto: 8(b) "Desidero lo pome ne lo fiore"  
 Risposta di Chiaro Davanzati: 8(c) "Conosco il frutto e 'l fiore de l'amore"  
 Risposta di Chiaro Davanzati 8(d) "Di penne di paone e daltre assai"
- Vedere anche sotto Dante Alighieri:  
 2b, 2d.

### XI. Cione Baglioni (Ser)

1. Proposta: 1 (a) "Venut'è boce di lontan paese" Q-vol.1, pp. 44  
 Iniziatore: Cione  
 Forma: Sonetto diretto ad "amico"  
 Argomento: C'è un nuovo rivale per Carlo  
 Risposta: 1(b) Smarrita?

2. Proposta: (2) (a) "I baron de la Magna han fatto impero" Q-vol. 1,p. 45  
 forma: Componimento di 28 versi  
 in forma di botta e risposta  
 in distici fra Cione e Monte  
 Argomento: Politico, sulla candidatura  
 alla corona imoeriale  
 Risposta di Monte Andrea (2) (b) "Se venir vonno, amico, a tal mestèro"

**Cione Ballione**, vedere sotto:  
 Dante Da Maiano (2g)

**Cione (Ser)**, vedere pure sotto  
 Chiaro Davanzati, (5b)  
 Monte Andrea, (3b)

### XII. Cione

1. Proposta: 1(a) "Da pò ch'io foi ne la città del Tronto," L, p. 772-73  
 Iniziatore: Cione  
 Forma: 2 sonetti  
 T. diretta a "amico Nere"  
 Argomento: Allusivo viaggio  
 ad Ascoli Piceno  
 Risposta di Neri Moscoli: 1(b) " ben ve mostra fornito el vostro conto"

### XIII. Cionello

1. Proposta: 1(a) "Doglimi tanto del dir disonesto," L, pp. 778-9

Iniziatore: Cionello  
 Forma: Due sonetti  
 T. Diretta "risponde a me"  
 Argomento: accusa di copiare  
 Rime:  
 (vedi Guido-Cino; Bonaggiunta  
 di vestirsi di  
 penne del notaro)  
 Risposta di Neri Moscoli:

1(b) "Tanto mi piacque el tuo parlar modesto"

#### **XIV. Cola di Messer Alessandro**

1. Proposta:  
 Iniziatore: Cola di Messer Alessandro  
 Forma: Due sonetti  
 T. diretta a "amico"  
 Argomento: mordace rievocazione  
 della vita spoletana.  
 Risposta di Ser Cecco:

1(a) "Amico, sappie l'uso de Spolite,"

L, pp. 770-71

1(b) "se ben racorde, già ne fuor punite"

**Compiuta Donzella (La)**, vedere sotto Anonimo (1b)

#### **XV. Cucco di Gualfreduccio Baglioni**

1. Proposta:  
 Iniziatore: Cucco  
 Forma: Quattro sonetti  
 T. Aperta.  
 Argomento: Limbo amoroso e limbo vero.  
 Risposta di Ser Cecco Nuccoli:  
 Risposta di Cucco:  
 Replica di Cecco:

1(a) "Io sto nel limbo e spero di vedire"

L, p. 801-2

1(b) "Tu se' nel loco, se ben ti rimire,"

1(c) "Io so' la mia oppinion più fermo,"

1(d) "Saper ti foche 'l mio detto refermo,"

**Cucco Gualfredo Baglioni**, vedere pure sotto  
 Cecco Nuccoli, (1b)

#### **XVI. Dante Alighieri**

1. Proposta:  
 Iniziatore: D. Alighieri  
 Forma: Vari sonetti.  
 T. Aperta  
 Argomento: richiesta di  
 spiegazione del sogno in cui  
 L'Amore ha in mano il  
 cuore del poeta  
 Risposta: Guido Cavalcanti:  
 Risposta di Cino da Pistoia:  
 Risposta di Dante da Maiano:  
 "molti e diverse sentenzie"

1(a) "A ciascun'alma presa e gentil core"

I, p. 23

1(b) "Vedeste, al mio parere, onne valore"

I, p. 79

1(c) "Naturalmente che ogni amadore"

1(d) "Di ciò che stato sei dimandatore,"

2. Proposta:  
 Iniziatore: D. Alighieri  
 Forma: Quattro Sonetti  
 T. diretta a Chiaro  
 Argomento: tre idee mi fanno pensare:

2(a) "Tre pensier' aggio, onde mi vien pensare,"

H, pp. 207

Amore, coraggio di amare, e temerosità  
 Chiaro ti prego di consigliarmi.  
 Risposta di: Chiaro Davanzati  
 Risposta di Dante Alighieri:  
 Replica di Chiaro Davanzati:

2(b) “Per vera esperienza di parlare”  
 2(c) “Già non m’agenzia, Chiaro, il dimenticare”  
 2(d) “ Se credi per beltate o per sapere”

3. Proposta: 3(a) “Saver vorria da voi, nobile e saggio,” H, p. 212

Iniziatore: Dante Alighieri  
 Forma: 2 Sonetti  
 T. diretta a Puccio Bellundi  
 Argomento: Vi chieoi di sciogliere un dubbio:  
 amare una donna sortese oppure no?  
 Risposta di Puccio Bellundi:

3(b) “ Così com ne l’oscuro alluma il raggio”

4. Proposta:  
 Forma: ?  
 T. diretta a Guido Orlandi?  
 Argomento: Polemico, aspro.  
 Risposta di Guido Orlandi:

4(a) ????

4(b) “ Poi che traesti infino a ferro l’arco”

5. Proposta: 5(a) Andata Perduta? M, pp. 420-21

Iniziatore: Dante Alighieri  
 Forma: due sonetti?  
 T. diretta a Cecco Angioliero.  
 Risposta di Cecco Angioliero:  
 Risposta a Cecco di Guelfo Taviani;  
 Argomento: personale, sarcastico.  
 Dante, con ci conviene  
 rimproverare l’uno con l’altro perché  
 siamo ambudue in rovina.  
 Ma se vuoi continuare, sappi che  
 ti stancherò, che io sono  
 punziglione e tu bue.

5(b) “ Dante Alighier, s’i so bon begolaro,”  
 5(C) “Cecco Angelier, tu mi pari un musardo”

6. Proposta: 6(a) “ Chi udisse tossir la mal fatata” I, pp. 113

Iniziatore: Dante Alighieri  
 Forma: Sei sonetti  
 T. diretta a Forese Donati  
 Argomento: personale- polemico  
 Risposta di Forese Donati:  
 Risposta di D. Alighieri:  
 Replica di Forese Donati:  
 Replica di D. Alighieri:  
 Rplica 2 di Forese Donati:

6(b) “L’altra notte mi venne una gran tosse,”  
 6(c) “Ben ti faranno il nodo Salamone,”  
 6(d) “Va, rivesti San Gal prima che dichi”  
 6(e) “ Bicci novel, figliol di non so cui,”  
 6(f) “Ben so che fosti figliol d’Alaghieri.”

**Dante Alighieri**, Vedere pure sotto:  
 Amico: 1b;

Cino da Pistoia: 1b,2b,3b  
 Dante Da Maiano: 2c,3b,4b.  
 Secondo Benvenuto da Imola, Dante  
 avrebbe tenzonato con Bonagiunt Orbicciani.  
 Vedi P.74 del testo.

## XV. Dante Da Maiano

1. Proposta: 1(a) "Provedi, saggio, ad esta visione" H, p. 2527  
 Iniziatore: Dante da Maiano  
 Forma: Sonetti.T. diretta.  
 Argomento: visione di una donna  
 che si fa baciare,  
 chiede di spiegare la visione.  
 Risposta di Chiaro 1(b) " Amico, provveduto ha mia intenzione"  
 Risposta di Dante Alighieri 1(c) " Savete giudicar vostra ragione"  
 Risposta di Guido Orlandi: 1(d) "Al molto diredan prima ragione"  
 Risposta di Salvino Doni: 1(e) "Amico, io intendo, a la antica stagione"  
 Risposta di Ricco da Varlungo: 1(f) "Credo, [che] nello saggio a visione"  
 Cione Ballione: 1(g) Smarrita?
2. Proposta: 2(a) " Per pruova di saper com vale o quanto" H, pp. 25  
 Iniziatore: D. Da Maiano  
 Forma: 5 Sonetti  
 Argomento: del "duol d'amore"  
 Risposta di D. Alighieri: 2(b) "Qual che voi siate, amico, vostro manto"  
 Risposta di D. Da Maiano: 2(c) "Lo vostro dir fino ed orrato:  
 Replica di D. Alighieri: 2(d) "Non canoscendo, amico, vostro nome,"  
 Replica di D. Da Maiano: 2(e) "Lasso, lo dol che piú mi dole e serra"
3. Proposta: 3(a) "Amor mi fa si fedelmente amare" H, p.39  
 Iniziatore: D. da Maiano  
 Forma: 2 sonetti. T. a Dante  
 Argoment: Contro l'amore non vale  
 né forza né arte.  
 Risposta di D. Alighieri 3(b) "Saver e cortesia, ingegno ed arte"
4. Proposta: 4(a) "Visto aggio scritto et odito contare"  
 Iniziatore: D. Da Maiano  
 T. aperta.  
 Risponditori: ??? 4 (b) ???  
 Forma: Sonetto  
 Argomento: Amore  
 infiamma i cuori e chi  
 gli da lode e chi lo biasima.  
 Mandatemi a dire come  
 ciò avviene.
5. Proposta: 5(a) "Saper voria da voi, nobile e saggio" N, p. 220  
 Iniziatore: D. Da Maiano  
 T. Aperta

Risponditore: Puccio  
 Risponde solo Pacino.  
 Tema: cosa sia Amore.  
 Amore è Dio o no?  
 Risponditore: Pacino di Ser Filippo

5(b) “Cosí com’ nell’oscuro alluma il raggio”

**Dante Da Maiano**, vedere pure sotto:  
 Dante Alighieri (1d)

**Dino Frescobaldi**, vedere sotto:  
 Verzellino (1b)

**Dotto (Guidotto) reale**, vedere sotto:  
 Meo Abbracciavacca (2b)

**Forese Donati**, vedere sotto:  
 Dante Alighieri (6b)

**FRA Guittone**, vedi Guittone D’Arezzo

**XVI. Frate Urbino**

1. Proposta:  
 Forma: 4 Canzoni asimmetriche  
 Tema: Conflitto fra potere spirituale e  
 temporale. Le parole danno fama  
 solo se seguite da vitrú. Urbino  
 accusa Davanzati di aver dato corpo  
 a cose non-sostanziate.

1(a) “In gran parole la proferta fama”

G, pp. 404

Risponditore: Chiaro Davanzati:  
 Replica di Fra Urbino:  
 Replica di Chiaro Davanzati:

1(b) “Se l’alta discelezion di voi mi chiama”

1(c) “Puro senno e leanza”

1(d) “Novo sapere e novo indendimento”

**Federico Gualterotti**, vedere sotto:  
 Monte Andrea (3d)

**XVII. Geri Gianni Pisano**

1.  
 Forma: 2 sonetti con dilemma  
 Tema: sull’amiciazia.  
 Risposta: Si. Gui. Da Pistoia;

1(a) “Magna facendo me turba ‘n oregli”

F, p. 332

1(b) “Tanto saggio e bon poi me semegli,”

F, p. 333

**Girardelli** Vedere sotto Cecco Nuccoli, 1b

**Giacomo Da Lentino** (notaro), vedere sotto:  
 L’Abbate di Tivoli: 1b, 2c.  
 Sotto Jacopo Mostacci: 3c

**XVIII. Gilio Lelli**

1. Proposta  
 Iniziatore: Gilio Lelli  
 Forma: 3 sonetti  
 Diretta a “O tu”=Trebaldino  
 Argomento: Un rimprovero.  
 Risposta di Trebaldino Manfredini:

1(a) “O tu che l’amorosa fiamma prove,”

L, pp. 792-3

1(b) “Egli è ben ver che sotto Amor mi trove,”

Risposta di Ser cecco:

1(c) "El tuo bel dir liggiadro ver' me piove"

**Gilio Lelli**, vedere pure sotto:

Marino Ceccoli (1c)

Cecco Nuccoli (2b)

**XIX. Gonella Degli Alterminelli**

1. Proposta:

1(a) "Una rason, qual eo non sac[c]io, chero" F. p. 274

Forma: Tenzone di due sonetti

Tema: rapposto tra natura e arte

Risposta di Bondico notaio da Lucca;

1(b) "Non so rason, ma dico per pensiero" F, p. 279

Risposta di Bonaggiunta:

1(c) "De La rason, che non savete vero"

Replica di Gonella a Bonaggiunta:

1(d) "Pensavati non fare indivinero"

Replica di Bonaggiunta a Gonella;

1(e) "naturalmente falla lo pensiero"

**Guelfo Taviani**, vedere sotto:

Dante Alighieri (5c)

**XX. Guido Cavalcanti**

1. Proposta:

1(a) smarrita???

Iniziatore: Guido Cavalcanti

Risposta di: Cino Da Pistoia:

1(b) "Qua' son le cose vostre ch'io vi tolgo" O, p. 255

T. diretta a Cino

Argomento: Calvacanti accusa

Cino di rubare le sue parole (poesia)

2. Proposta:

3(a) "Da più a uno face un sillogismo" O, p. 84

Iniziatore: Guido cavalcanti

T. diretta a Guittone D'Arezzo

Risposta:

3(b) Smarrita???

Argomento: lo scrivere di Guittone

è pretenzioso, soffre di barbarismo,

manca di giudizio, perciò

stai attento di non far ridere la gente.

**Guido Cavalcanti**, vedere pure sotto:

Dante Alighieri (1b)

Guido Orlandi (1b)

**XXI. Guido Guinizelli**

1. Proposta:

1(a) "Charo padre meo, de vostra laude" E, p. 344

Iniziatore: Guido Guinizelli

Forma: Tenzone di due sonetti

Tema: Guinizelli si rivolge a Guittone

perché gli dia consigli nel poetare.

Risposta di Fra Guittone

1(b) "Figlo mio dilettozo, in faccia laude" E, p. 344

Guido Guinizelli: vedere pure sotto;

Bonaggiunta Orbicciani da Lucca: 2b.

**XXII. Guido Orlandi**

1. Proposta:

1(a) Smarrita ???

Iniziatore: Guido orlandi

T. Diretta a Guido Cavalcanti

- Risposta di Cavalcanti: 1(b) "Di vil matera mi conven parlare," O, p. 82  
 Arogmento: L'Orlandi aveva  
 rimproverato Guido per aver fatto  
 "piangere Amore" (Di Benedetto)
- Guido Orlandi**, vedere pure sotto:  
 Dante Alighieri (2b)  
 Dante Da Maiano (2d)
- XXIII. Guittone D'Arezzo**
1. Proposta: 1(a) "Lo nom' al vero fatt'ha perentado" F, p. 344  
 Forma: due sonetti  
 Tema: gioco etimologico del nome  
 Risponditore: Meo Abbracciavacche: 1(b) "Vacche né tora piò neente bado" F, p. 345
- Guittone D'Arezzo**, vedi pure sotto:  
 Guido Cavalcanti (2b)  
 Guido Guinizzelli (1b)  
 Meo Abbracciavacca (1b)
- XXIV. Ignoto**
1. Proposta: 1(a) "Ser Cecco, vòle udire un nuovo incialmo?" L, p. 790-I  
 Iniziatore: Ignoto  
 Forma: Due sonetti  
 T. Diretta a ser Cecco  
 Argomento: Giocoso.  
 Resocondo di una trista  
 Figura sofferta da Trebaldino,  
 prediletto di Nuccoli  
 Risposta di Ser Cecco Nuccoli 1 (b) "La verde fronda ch'io porto sul palmo," L, p. 791
- XXV. Jacopo Mostacci**
1. Proposta: 1(a) "Solicitando un poco meo savire" C, p. 646  
 Iniziatore: Jacopo Mostacci  
 Forma: Tenzone di tre sonetti  
 Tema: Ho un dubbio che vi mando  
 per chiarirlo.  
 Osservazione: Ha la proposta, ma  
 il "vui" è invito aperto a tutti.  
 Risposta di Petro da lavuigna: 3(b) "Pero' ch'amor non se po' vedere" C, p. 647  
 Risposta di jacopo da Lentino: 3(c) "Amor è un desio che vien da core" C, p. 648
- Lamberto Frescobaldi**, vedere sotto:  
 Monte Andrea (3f)
- Lambertuccio**, vedere sotto:  
 Monte Andrea (3h)
- XXVI. Luporo Da Lucca (Ser)**
1. Proposta: 1(a) "S'io avessi la moneta mia qua giù" M, pp. 687-89  
 Iniziatore: Ser Luporo da Lucca  
 Forma: Due sonetti  
 Diretta a Casrtuccio  
 Argomento: Rimprovero per aver  
 usato soldi di Luporo  
 Risposta di Castruccio: 1(b) "Per quel Signor che 'n croce posto fu"

**XXVII. Marino Ceccoli**

1. Proposta: 1(a) "Io veggio scolorir gli aurate sassè" L, pp. 765  
 Iniziatore: Ser Marino  
 Forma: Tre sonetti, aperta.  
 Argomento: storico-politico.  
 Lotta tra Perugia e i Tarlati di Pietramale (1355-37).  
 Risposta di Ser Cecco: 1(b) "Non se credea che mai discolorasse"  
 Risposta di Gilio: 1(c) "Se l'antica potenza ristorasse,"

2. Proposta: 2(a) "Quamodo sola sedes, città artina" L, pp. 768  
 Iniziatore: Ser Marino Ceccoli  
 Forma: Due sonetti, aperta  
 Argomento: storico- La rovina di Arezzo.  
 Risposta di Ceccolo: 2(b) "Sovra di tutt'è ogni città regina,"

**XXVIII. Meo Abbracciavacca**

1. Proposta: 1(a) "Se 'l filosofo dice: è necessario" F, p. 342  
 Forma: Due sonetti.  
 Tema: Come si diminuisce il nutriente senza astenersi dal bere e mangiare?  
 Risponditore: Guittone D'Arezzo: 1(b) "Necessario mangiar e bere è chiaro," F, p. 343

2. Proposta: 2(a) "A scuro loco conven lume clero" F, p. 347  
 Iniziatore: Meo Abbracciavacca  
 Forma: tenzone di due sonetti  
 Tema: L'anima è creata da Dio, come può mai corromperla?  
 Risponditore: Dotto (Guidotto) Reali; 2(b) "A pio voler mostrar che porti vero" F, p. 348

**Meo Abbracciavacca**, vedere pure sotto:  
 Guittone D'Arezzo (1b)  
 Monte Andrea (4b)

**Mestro Rinuccio**, Vedere pure sotto  
 Chiaro Davanzati, (2d)

**Mino Da Colle**, vedere sotto:  
 Monaldo da Sofena (Ser) (1b)

**XXIX. Monaldo da Sofena (Ser)**

1. Proposta: 1(a) "Ser Mino meo, troppo mi dai in costa," L, p. 776-7  
 Iniziatore: Ser Monaldo  
 Forma: Due sonetti  
 T. Diretta a Ser Mino da Colle  
 Argomento: Minaccia tra serio e scherzoso  
 Risposta di Mino da Colle: 1(b) "Oi Monaldo, per contrario avento"

**XXX. Monte Andrea da Fiorenza**

1. Proposta: 1(a) “Per molta giente par ben che si dica” (1270) P, p. 302  
 Iniziatore: Monte  
 Forma: Tre sonetti. Diretta.  
 Tema: Storico. Chi dei tanti pretendenti all’impero sarà scelto dal Papa?  
 Risposta di Anonimo: 1(b) “Se Federico il terzo e re Riccardo” E, p. 303  
 Replica di Monte Andrea: 1(c) “De la romana Chiesa il suo pastore” E, p. 303
2. Proposta: 2(a) “Non isperate, Gibellin, soccorso: E, p. 304  
 Iniziatore: Monte Andrea da Fiorenza  
 Forma: I primi due componimenti sono Formati ciascuno da un doppio sonetto A “coblas tensonadas”; il terzo è sonetto.  
 Tema: Pettegolezzo storico fra un guelfo e un ghibellino, dopo il bandimento dei ghibellini da Firenze, 1268.  
 Risposta di Schiatta Pallavicini: 2(b) “Non valsavere a chui fortuna a’ cosa” (1268?) E, p. 305  
 Replica di Monte: 2(c) “Se conven karlo suo tesoro egli apra” E, p. 305
3. Proposta: 3(a) “Se ci avesse alchun segnor piú campo” (1280) E, p. 307  
 Iniziatore: Monte  
 Forma: 18 componimenti di varia lunghezza: sette sonetti, quattro di 16 versi (tutti di Monte), due di 22 versi e tre di venticinque versi; l’ultimo componimento perduto.  
 Tema: Storico-politico La scesa in Italia di Rodolfo d’Asburgo (Massera).  
 Monte crede che re di Francia prenderà il Po (L’Italia) con grande facilità e chiede a Palamidesse di spargli se non sarà così. Palamidesse non risponde ma altri sì.  
 Risposta di Cione Notaio: 3(b) “A quel segnor, chui dà tal nominanza”  
 Risposta di Berardo Notaio: 3(c) “D’acorgimento prode siete, e sagio”  
 Risposta di Federico Gualtereotti: 3(d) “Ki di ciere segnore si sagia”  
 Risposta di Chiaro Davanzati: 3(e) “Con adimanda magna scienz’aporta”  
 Risposta di Lamberto Frescobaldi: 3(f) “Vostro adimando, secondo c’apare”  
 Replica di Monte: 3(g) “Eo saccio ben che volontà di parte”  
 Replica di Lambertuccio: 3(h) “Fera scienza al vostro core è giunta”  
 Seconda replica di Monte: 3(i) “Quale nochiere vuol essere a porto”  
 Seconda replica di Lambertuccio: 3(l) “Con vana eranza fate voi riparo”  
 Terza replica di Monte: 3(m) “La chui sentenza da rasion sí scosta”  
 Terza replica di Lambertuccio: 3(n) “Forte mi maraviglio per che s’erra”  
 Quarta replica di Monte: 3(o) “Ki si move a resgion follia non versa”  
 Quarta replica di Lambertuccio: 3(p) “Poi che volgiete e rivlgiete faccia”  
 Quinta replica di Monte: 3(q) “Diraggio perc’a dir agio questa volta”  
 Quinta replica di Lambertuccio: 3(r) “Come fort’è e traforte l’ora”  
 Sesta replica di Monte: 3(s) “Coralmente me stess’ò ‘n ira, ca ppo-”  
 Sesta replica di Lambertuccio: 3(t) (smarrita)

4. Proposta: 4(a) “Languisce ’l meo spirito ser’ e mane” F, p. 349  
 Iniziatore: Monte Andrea  
 Forma: 2 sonetti.  
 Langue il mio spirito  
 (per ragioni oscure)  
 Corro a te per conforto.  
 Risponditore: Meo Abbracciavacca 4(b) “Vita noiosa, pena soffrir lame” P, p. 350
5. Proposta: 5(a) “Si come ciascun om può sua figura” G, pp. 353  
 Iniziatore: Monte  
 Forma: Sonetto con distico ( Monte.)  
 E sonetto. Aperto.  
 Tema: Nel mondo chi usa il male ha  
 miglior sorte  
 Risponditore: Chiaro Davanzati; 5(b) “Come ’l fantin ca ne lo spoglio smira”
6. Proposta: 6(a) “Lo nomo ca per contradio si mostra” G, pp. 356  
 Iniziatore: Monte  
 Forma: Sonetto e sonetto con distico  
 (Monte). “voi” discorso Diretto  
 Tema: Cosa mantiene il pregio dell’uono.  
 Risponditore: Chiaro Davanzati 6(b) Smarrita?  
 Risponditore: Monte 6(c) “So(l) volontà mi porta s’io folleg(g)io,”  
 Risponditore: Chiaro Davanzati 6(d) “Certo io vi dico in pura veritate”
7. Proposta: 7(a) “Ahi lasso doloroso, più non posso” F, pp. 449  
 Iniziatore: Monte Andrea  
 Forma: Tre canzoni di cinque stanze  
 ognuna. Aperta  
 Argomento: Amore/male/amore bene  
 Risposta di Tomaso da Faenza: 7(b) “Amoroso voler ma’ve commosso”  
 Risposta di Monte: 7(c) “Ahi misero tapino, ora scoperchio”
- Monte o Davanzati (Torraca) Anonimo**
8. Proposta: 1(a) “Poi di tutte bontà ben se’ dispari” E, p. 355  
 Iniziatore: Anonimo (Monte o Davanzati.  
 Forma: Tenzione di due sonetti  
 Tema: Lode di Bonaggiunta.  
 Risposta di Bonaggiunta Orbicciani: 1(b) “Lo grande presgio di voi si vola pari” E, p. 356
- Monte Andrea**, vedere pure sotto  
 Chiaro Davanzato (1b), (2b)  
 Cione Baglioni (Ser) (2b), (4b)  
 Pallamidesse Bellindote (1b)
- Moroello Malaspina**, Vedere sotto  
 Cino Da Pistoia (5B)
- XXXI. Mula da Pistoia (Ser)**
1. Proposta: 1(a) Smarrita ???  
 Iniziatore: Mula da Pistoia  
 Risponditore: Cino Da Pistoia: 1(b) “Ser Mula, tu ti credi senno avere,” O, p. 260

Forma: Sonetto  
 Argomento: Cino risponde sul  
 matrimonio di Ser Mula

### XXXII. Natuccio Cinquino

1. Proposta: 1(a) "Aldendo dire l'altero valore" (?) F, p. 324  
 Forma: 2 Sonetti con dilemma  
 Tema: Domando perchè il peccato  
 è piú amato che il bel fare o dire?  
 Risposta di Bacciarone : 1(b) "Tua scritta, intesi bene lo timore;" F, p. 325

### XXXIII. Neri Moscoli

1. Proposta: 1(a) "El non par ch'abbia libro arbitrio alcuno" L, pp. 805  
 Iniziatore: Neri  
 Forma: Cinque sonetti, aperta.  
 Argomento:  
 Risposta di Simone da Pierile: 1(b) "Io son si al tutto di saver digiuno,"  
 Risposta di Neri: 1(c) "Io sono stato gran tempo degiuno"  
 Risposta di Ceccoli: 1(d) "La prescienza de Quel ch'è terzo ed uno,"  
 Replica di Neri: 1(e) "Non pense, quel che scrisse esser pur uno"

**Neri**, vedere sotto: Attaviano: 1b; Cione1b;  
 Cionello: 1b; Pucciarello: 1b

### XXXIV. Onesto Degli Onesti Bolognese

1 Proposta: 1(a) "Si m'è fatta nemica la mercede" R, p. 748  
 Iniziatore: Onesto  
 Risposta di Cino Da Pistoia: 1(b) "Messer, lo mal che ne la mente siede" R. p. 750  
 T. Aperta a diversi rimatori.  
 Argomento: Onesto, rimatore della  
 vecchia scuola, rimprovera  
 i nuovi rimarori di esere  
 ridicoli e fastidiosi.

2. Proposta: 2(a) "Mente ed umile e piú di mille sporte" R, pp. 752-53  
 Iniziatore: Onesto  
 Argomento: Critico dello silnovismo:  
 Risposta di Cino 2(b) "Amor che vien per le piú dolci porte"  
 Risposta di Onesto 2(c) "Quella che in cor l'amorosa radice"  
 Replica di Cino 2(d) "Anzi ch'amore ne la mente guidi"

### XXXV. Orlanduccio Orafo

1. Proposta: 1(a) "Oi tu che se' erante cavaliere," E, p. 301  
 Iniziatore: Oralnduccio Orafo  
 Forma: Tenzone di due sonetti.  
 Tema: pronostico storico. Errante cavaliere  
 cavalca piano e ti dirò quello che spero  
 e so con certezza. Ci sarà un nuovo re  
 con grande seguito e vorrà regnare  
 pari con l'imperatore e quindi ci sarà  
 guerra dolente. Convertiti

e non soffrirai.  
 Risposta di Pallamidesse Bellindote: 1(b) “Poi il nome c’ai ti fa il coraggio altero” E, p. 301

**Pacino di Ser Filippo Angiullieri**, sotto  
 Chiaro Davanzati, (3b), (6b), (7b)  
 Dante Da maiano, (6b)

**XXXVI. Pallamidesse Bellindote**

1. Proposta: 1(a) “La pena ch’ag(g)io cresce e non menova,” F, pp. 468  
 Iniziatore: Pallamidesse  
 Forma: 2 Sonetto e sonetto  
 con distico (Monte)  
 T. Aperta  
 Argomento: Di fuori soffro di dolori,  
 di dentro avvampo.  
 Risposta di Monte Andrea: 1(b) “La dolorosa vita che si prova”

**Pallamidesse Bellindote**, vedere pure sotto:  
 Orlanduccio Orafo (1b)

**XXXVII. Picciolo Da Bologna**

1. Proposta: 1(a) “???”  
 Iniziatore: Picciolo Da Bologna  
 Risposta di Cino Da Pistoia: 1(b) “ ‘Picciol’ dagli alti rispon’i’ al Picciolo, O, p. 259  
 T. Diretta  
 Argomento: Risposta furbesca.  
 Tu sei capra senza denti, non  
 Mi puoi mordere-Non sei così buon  
 poeta come di credi d’essere

**Pier della Vigna**, vedere sotto:  
 Jacopo Mostacci (3b)

**XXXIII. Pucciarello**

1. Proposta: 1(a) “A tutte piante del disio ch’io scorgo” L, pp. 799  
 Iniziatore: Pucciarello  
 Forma: Due sonetti, aperta  
 Argomento: Chiede consiglio a Neri  
 Su una questione complicata  
 Risposta di Neri: 1(b) “Tu cerche l’alte rocche ed io nel borgo”

**Puccio Bellundi**, vedere sotto:  
 Dante Alighieri, (4b)

**Ricco da Varlungo**, vedere sotto:  
 Dante Da Maiano (2f)

**XXXIX. Rustico di Filippo**

1. Proposta: 1(a) “Due cavalier valenti d’un paragio” C, p. 648

Iniziatore: Rustico Filippi

Forma: Tenzione di due sonetti con dilemma.

Tema: Due cavalieri amano un donna.  
Uno è cortese e saggio, l’altro prode  
di gran vassallaggio. Chi dei due è

degno di avere ciò che più desidera da lei?

Risposta di Bondie Dietiauti: 1(b) “Da che ti piace ch’io degia contare” C, p. 649

**Schiattapalla vicini**, vedere sotto:

Monte Andrea (2b)

**Severino Doni**, vedere sotto:

Dante Da Maiano (2e)

**Si Gui Da Pistoia**, vedi sotto

Geri Gianni Pisano (1b)

**XL. Simone**

1. Proposta: 1(a) “ Cecco, se Deo t’allegri di Becchina” M, p. 427

Iniziatore: Simone.

Forma: Due sonetti  
T. Diretta a Cecco

Argomento: Polemica antistnovistica.

Risposta di Cecco Angioliero: 1(b) “ Questo ti manda a dir Cecco, Simone,”

**Simone da Pierile**, vedere sotto:

Neri Moscoli (1d)

**Tomaso da Faenza**, vedere sotto:

Monte Andrea (7b)

**Trabaldino Mafredi**, vedi sotto:

Gilio Lelli (1b)

**XLI. Verzellino**

1. Proposta: 1(a) “Una piacente donna cònta e bella” R, p. 412

Iniziatore: Verzellino

Risposta di Dino Frescobaldi: 1(b) “Al vostro dir, che d’amor mi favella”

Tenzione diretta a Frescobaldi

Forma: 2 sonetti

Argomento: Si chiede quale di due

Donne merita il suo cuore, una

Donna che esperienza d’amore

Oppure una ingenua fanciulla.

## Bibliografia

### Opere di Dante

- Alighieri, Dante, *La Divina Commedia*, commento e postille critiche a cura di G. Giacolone, Roma: Signorelli, sesta edizione, tre volumi, *Inferno, Purgatorio, Paradiso*, 1973.
- \_\_\_\_\_ *Vita Nuova*, Rime, edizione integrale commentata a cura di Fredi Chiappelli, Milano: Grande Universale Mursia, 1973.
- \_\_\_\_\_ *Rime*, a cura di Gianfranco Contini, Torino: Einaudi, 1946.
- \_\_\_\_\_ *Rime*, edizione commentata a cura di Domenico De Robertis, Firenze: Edizioni del Galluzzo e Fondazione Ezio Franceschini, 2005.
- \_\_\_\_\_ *Vita-Rime*, vol., 1, tomo1, a cura di Domenico De Robertis e Gianfranco Contini, Milano-Napoli: Ricciardi 1995.
- \_\_\_\_\_ *Tutte le Opere*, a cura di Fredi Chiappelli, Milano: Mursia, edizione del centenario, 1965.
- \_\_\_\_\_ *I rimatori del dolce stil novo*, a cura di Gustavo Rodolfo Ceriello, Milano: Biblioteca Universale Rizzoli, 1950.
- \_\_\_\_\_ *Opere Latine, La lingua volgare, la monarchia, le lettere, il problema dell'aqua e della terra*, traduzione di Massimo Felisatti, Milano: Rizzoli editore, 1965.

### Testi relativi alla tenzone e alla poesia del Duecento e Trecento

- Ceriello, Gustavo Rodolfo, *I rimatori del Dolce Stil Novo*, Milano: Biblioteca Universale Rizzoli, 1950.
- Contini, Gianfranco, *Poeti del Duecento*, tomo I e II, Milano-Napoli, Ricciardi, [S.D.].  
\_\_\_\_\_ *Letteratura Italiana delle Origini*, Firenze: Sansoni [S.D.].
- Marti, Mario, "Cultura e stile nei poeti giocosi del tempo di Dante," in *Giornale Storico della letteratura italiana*, Torino: Loescher-Chiantore, Vol. 131, 1954.
- Crescini, Vincenzo, *Manuale per l'avviamento agli studi provenzali*, Milano: Hoepli, 1926.
- Davanzati, Chiaro, *Rime*, edizione critica con commento e glossario a cura di Aldo Menichetti, Bologna: Commissione per i testi di lingua, Casa Carducci, 1965.
- De Bartholomaeis, Vincenzo, *Poesie provenzali storiche relative all'Italia*, Roma: Istituto Storico Italiano, scrittori-secoli XII-XIII, primo e secondo volume, 1931.
- De Robertis, Domenico, *Rime-Dante Alighieri*, Firenze: Ariani, 1969.  
\_\_\_\_\_ *Rime-Dante Da Maiano*, Firenze, Ariani, 1969.
- Derrick, Henry, *The Medieval & Renaissance Music*, New York: Quarto, 1983.  
Hoppin, R. H., *Medieval music, Norton Introduction to Music History*, New York: W.W. Norton, 1978.
- Latini, Brunetto, *La rettorica, testo e critica*, a cura di F. Maggiani, Firenze: Le Monnier, 1968.
- Lindsay, Jack, *The troubadours and their world, of the twelfth and thirteenth centuries*,

- London: Grederick Muller Limited, 1976.
- Marti, Mario, *Poeti giocosi del tempo di Dante*, Milano: Rizzoli, 1956.
- \_\_\_\_\_ *Poeti del Dolce Stil Nuovo*, Firenze: Le Monnier, 1969.
- \_\_\_\_\_ "Dante e i poeti del suo tempo," in *Cultura e scuola*, Vol. 4, 1965, p. 33.
- Massera, Aldo Francesco, *Sonetti Burleschi e Realistici dei primi due secoli*, Bari: Laterza, due volumi, 1920.
- Mineo, Nicolò, *Dante*, Roma-Bari: Laterza, vol. 5, 1975.
- Molinier, Guillem, *Las leyes D'Amors, manuscript de l'Accademie des jeux florux*, Tomes II & IV, Paris: Picard, 1920.
- Monaci, Ernesto, *Crestomazia Italiana dei primi secoli*, Roma-Napoli: Società Editrice Dante Alighieri, 1955.
- Montanelli, Indro, *Dante e il suo secolo*, Milano: Rizzoli, 1965.
- Monteverdi, Angelo, *Studi e saggi sulla letteratura italiana dei primi secoli*, Milano-Napoli: Ricciardi, 1954.
- \_\_\_\_\_ *La poesia provenzale in Italia*, Roma: Edizione dell'Ateneo, 1956.
- Muscetta, Carlo e Paolo Rivalta, *Poeti del Duecento e del Trecento*, Torino: Einaudi, 1956.
- Panvini, Bruno, *Poeti italiani della Corte di Federico II*, Napoli: Liguori, testo 2, 1994.
- \_\_\_\_\_ *Le rime della Scuola Siciliana*, vol. I, Firenze: Leo S. Olschki, Vol. I, 1962.
- Pasquino, Emilio e Enzo Quaglio, *Le origini e la scuola siciliana*, Bari: Laterza, 1971.
- Quaglio, Antonio Enzo, *La poesia realistica e la prosa del Duecento*, Bari: Laterza, 1971.
- Roncaglia, Aurelio, *La tenzone tra Ugo Catola e Marcabruno*, in *Lingua filosofica*, omaggio a Benvenuto Terracini, Milano: Mondadori, 1968.
- Ruggeri, Ruggero, *La prima lirica Europea, testi e versioni da poeti occitanici*, Corso di lezioni per l'anno accademico 1975-76, Roma: Editrice EL.IA.
- Sansone, Giuseppe, *La poesia dell'antica Provenza, testi e storia dei trovatori*, Parma: Guanda, 1984.
- Tréccani, Giovanni, *Enciclopedia Italiana di scienza, lettere, ed arti*, vol. 33, Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, Giovanni Tréccani, 1929-39, p.501-02
- Vitale, Maurizio, *Rimatori Comico-Realistici del Due e trecento*, Torino: Unione Tipografica - Editrice, 1956.

## **Storia d'Italia e storia della letteratura italiana**

- Bertoni, Giulio, *Il Duecento*, Milano: Vallardi, sesta ristampa, 1964.
- \_\_\_\_\_ *I trovatori d'Italia, biografie, testi, traduzioni, note*, Roma: Società Multigrafica Editrice Somu, 1967.
- Compagni, Dino, *La cronica, le rime e l'Intelligenza*, a cura di Raffaello Piccoli, Lanciano: Carabba, [s.d.].
- \_\_\_\_\_ *Cronica fiorentina*, con introduzione di Gino Luzzato, Torino: Einaudi, 1968.
- De Rosa, Daniela, *Alle origini della repubblica fiorentina, dai consoli al "primo popolo" (1172-1260)*, Firenze: Einaudi, 1995.
- Ferroni, Giulio, *Storia della letteratura italiana, dalle Origini al Quattrocento*, Torino: Einaudi, vol. I, 1995.

- Montanelli, Indro e Roberto Gervaso, *Storia d'Italia*, Milano: Rizzoli, 1974-75 (volumi VII, IX e X).
- Rodolico, Niccolò, *Storia degli italiani, dall'Italia del Mille all'Italia del Piave*, Firenze: Sansoni, 1964.
- Salvadori-Comba, *L'età medievale, Corso di storia*, Torino: Loescher, vol.I, 1990.

### **Critica letteraria, Studi Danteschi,**

- Alfie, Fabian, "Cecco, Simone, Dante and Guelfo: correspondence among Angiolieri's poetry", in *Comedy and culture*, "Cecco Angiolieri's poetry and Late medieval society," 2001.
- \_\_\_\_\_ "Rustico's reputation: ramifications for Dante's 'Tenzione with Forese Donati,'" in *Electronic Bulletin of the Dante Society of America*, 29 marzo, 2002. [<http://www.princeton.edu/~dante/ebdsa/>]
- Allegretti, Paola, "Il sonetto dialogato due-trecentesco," in *Il Genere 'tenzone' nelle letterature romanze delle origini*, a cura di Matteo Pedroni e Antonio Stäuble, Ravenna: Longo, 1999.
- Barbi, Michele, "La tenzone di Dante con Forese" in *Studi Danteschi*, vol. 9, Firenze: Sansoni, 1924.
- Bartlett, Elizabeth e Antonio Iliano, "Dante's Tenzione," in *Italica*, vol. 44, 1967.
- Borriero, Giovanni, "Considerazioni nella tradizione manoscritta della 'tenzone di Dante con Forese,'" in *Anticomoderno*, V, (1999), pp. 385-405.
- Billy, Dominique, "Pour une réhabilitation de la terminologie des troubadours: Tenson, partimen et expressions synonymes," in *Il genere 'tenzone' nelle letterature delle origini*, a cura di Matteo Pedroni e Antonio Stäuble, Ravenna: Longo, 1999. pp.237-313.
- Blomme, R., "La tenzone dantesca del 'Duol d'amore,'" in *Romanica Gandensia*, XVI 1976.
- Borsa, Paolo, "Foll'è chi crede sol veder lo vero": la tenzone tra Bonagiunta Orbicciani e Guido Guinizzelli," in *Da Guido Guinizzelli a Dante*, (2004), pp.171-188.
- \_\_\_\_\_ "La tenzone tra Guido Guinizzelli e frate d'Arezzo," in *Studi e Problemi della Critica Testuale*, LXV, (2002), pp. 47-88. [poi, rivisto, in *La nuova poesia di Guido Guinizzelli*, (2007), pp. 13-60, con il titolo: "La tenzone con Guittone d'Arezzo."
- Brugnolo, Furio, "Padova: 1373: L'ultima tenzone," in *Francesco Petrarca: da Padova all'Europa*, (2007), pp.51-71.
- \_\_\_\_\_ "La tenzone tridialeale del Canzoniero Colombino di Nicolò de' Rossi. Appunti di lettura, in *Quaderni Veneti*, III (1986), pp. 41-83.
- Cavalcanti, Guido, *Rime*, a cura di Lettario Cassata, Roma, Donzelli Editore, 1998.
- Chiappelli, Fredi, "Per l'interpretazione della tenzone di Dante con Forese Donati," in *Giornale Storico della letteratura italiana*, Torino: Loescher- Chiantore, 1965.
- \_\_\_\_\_ "Proposta d'interpretazione per la tenzone di Dante con Forese," in *Il legame musaico* 1984, pp.41-70.
- Chini, Mario, "Un'ipotesi su Alighiero de Bellincione," in *Giornale Dantesco*, VIII (serie

## III, quaderno IV-V.

- Cudini, P. "La tenzone tra Dante e Forese e la 'Commedia': "Inf. XXX"; "Purg. XXIII-XXIV," in *Giornale Storico della letteratura italiana*, CLIX, 99, 1982, pp. 1-25.
- Cursietti, Mauro, "Nuovi contributi per l'apocrifia della cosiddetta 'Tenzone di Dante con Forese Donati' ovvero 'la tenzone del panico,' in *Bibliologia e critica dantesca*, (1997), pp.53-72.
- \_\_\_\_\_ *Falsa tenzone di Dante con Forese Donati*, Anzio: De Rubeis, 1995.
- Ferretto, Gian Maria, *Dante Alighieri poeta-porno, eretico, democratico, rivoluzionario, socialista, anarchico e fascista, alchemista, mago e teosofista, inventore cattolico della stesa del bucato senza filo e senza mollette*, Gorgonzola (Mi): G.M.F., 2001
- \_\_\_\_\_ *Prima lettura analitica comparata nei sensi letterale, allegorico, anagogico e morale della Commedia di Dante Alighieri di nascita e non di costumi fiorentino secondo le intenzioni della sua scrittura*, Gorgonzola (Mi): G.M.F., volume settimo, 2004.
- Filippini, Francesco, "Il 'nodo di Salomone' nella tenzone fra Dante e Forese," in *Giornale Dantesco*, anno XXV, quad. III, pp. 237-242.
- Galvani, Giovanni, *Osservazione sulla poesia de' trovatori e sulle principali maniere e forme di essa confrontate colle antiche italiane*, Modena: Soliani, 1824.
- Gally, Michèle, "Sens et non sens: approaches comparatives de la tenso d'oc et du jeu-parti arrageois," in *Il genere 'tenzone' nelle letterature romanze delle origini*, negli atti del convegno internazionale, a cura di Matteo Pedroni e Antonio Stäuble, Ravenna: Longo, 1999.
- Giunta, Claudio, *La poesia italiana nell'età di Dante, linea Bonagiunta-Guinizzelli*, Urbino: Il Mulino, 1998.
- \_\_\_\_\_ "Sul 'sonetto di Guido Cavalcanti,' in *Studi di Filosofia italiana*, 58, 2000.
- \_\_\_\_\_ "Le tenzoni nella considerazione dei trattatisti e nella tradizione manoscritta, in *Due saggi sulla tenzone* 2002, pp. 3-121.
- Internet: per una bibliografia aggiornata, ricercare sul sito: Società Dantesca Italiana.
- Jones, David, *La tenson provençale: Etude d'un genre poétique, suivie d'une édition critique de quatre tensons et d'une list complète des tensons provençales*, Genève: Slatkine, 1974.
- Lindt, Grazia, "Analisi comparata della tenzone e del contrasto in base alla semiologia e dell'asemantica strutturale," in *Il genere 'tenzone' nelle letterature romanze delle origini* a cura di Matteo Pedroni e Antonio Stäuble, Ravenna, Longo (1999).
- Marti, Mario, "Verso il 'verismo': la tenzone e le petrose," in *Dante, Boccaccio, Leopardi*, 1980, pp. 13-35 [poi in *Studi su Dante*, 1984, pp. 21-37.
- Molinier, Guilhem, *Las Leys D'Amors*, Paris: Picard, 1920.
- Orvieto, Paolo, "La poesia d'amore e il suo rovescio. I 'vituperia' e le tenzoni poetiche," in *La poesia comico realistica. Dalle origini al Cinquecento* (2000), p.13-44.
- Papini, Gianni e Antonio Stäuble, nella premessa del "*Il genere 'tenzone' nelle letterature romanze delle origini*, a cura di Matteo Pedroni e Antonio Stäuble Ravenna: longo, 1999.
- Pedroni, Matteo e Antonio Stäuble, *Il genere "Tenzone" nelle letterature romanze delle Origini*, atti del convegno internazionale, Losanna, 1997, Ravenna: Longo,

- 1999.
- Perrus, Claude, "Modalités de l'expérience comique: la tenzone avec Forese," in *Le Rime de Dante* 2008, pp.13-26.
- Picone, Michelangelo, *Le rime di Dante*, a cura di M. Picone, Ravenna: Longo, 1995.
- \_\_\_\_\_ "La tenzone 'de amore' fra Iacopo Mostacci, Pier della Vigna e il Notaio," in *Il genere 'tenzone' nelle letterature dell'Origini*: Ravenna, Longo, 1999, pp. 13-31. [poi in *Percorsi della lirica duecentesca* (2003), pp.47-67].
- Robin, Anne, "Espoirs gibelins au lendemain de Bénévent. Les tensons politiques florentines (1267-1275) environs", in *La poésie politique dans l'Italie médiévale*, (2005), pp. 47-85. [Alle pp. 61-79 appendice con i seguenti testi con traduzione francese a fronte: Tenzone di Orlanduccio Orafo con Palamidesse di Bellindote. Tenzoni di Monte Andrea con Schiatta Pallavicini, con un anonimo, e con Cione Baglioni]
- Roederer, Charlotte, "The Middle Ages, *Schirmaer History of Music*," edited by Leonie Roenstiel, New York: Schirmaer, 1982.
- Roncaglia, Aurelio, "La tenzone tra Ugo Catola e Marcabruno," in *Linguistica filosofica, omaggio a Benvenuto Terracini*, Milano:Mondadori, 1968.
- \_\_\_\_\_ *La lingua dei trovatori, profilo di grammatica storica del provenzale antico*, Roma: Edizioni dell'Ateneo, 1965.
- Rossi, Vittorio, recensione a F. Torraca. "La tenzone di Dante con Forese Donati," in *Bullettino della Società Dantesca Italiana*, vol. II, 1904, pp. 289-305.
- Russo, Luigi, "La letteratura "comico-realistica' nella Toscana del Due e Trecento" *Belfagor*, vol.I, (1946), pp.141-161.
- \_\_\_\_\_ "La tenzone di Dante e di Forese Donati," in *Belfagor*, (continuazione dal fascicolo II, pp.141-161), vol.I, 1946, pp.558-576.
- Santangelo, Salvatore, "Dante e i trovatori provenzali," Genève-Paris: Slatkine, 1982.
- \_\_\_\_\_ "Dante Alighieri e Dante da Maiano," in *Bollettino Società dantesca*, msXXVII, 1920.
- \_\_\_\_\_ *Le tenzoni poetiche nella letteratura italiana delle Origini*, Genève: Leo S. Olschki, 1928.
- \_\_\_\_\_ *Le rime della scuola siciliana*, vol.1, Firenze: Leo S. Olschki editore, 1962.
- Stäuble, Antonio, "La tenzone di Dante con Forese Donati," in *Lecture Classensi*, vol. 24: poi in *Le rime di Dante*, a cura di M. Picone, Ravenna: Longo, 1995.
- Zaccarello, Michelangelo, "L'uovo o la gallina? 'Purg. XXIII' e la tenzone di Dante e Forese Donati," in *L'Alighieri. Rassegna dantesca*, 44, n.s., XXII (2003), pp.5-26.

## CURRICULUM VITAE

**Vito De Simone**

### **EDUCATION**

Ph.D.	Rutgers University. May 2012.
Master of Arts	Rutgers University, 1987. Major: Italian Literature
Bachelor of Arts	The City College of New York, 1969. Major: Italian, Minor: Spanish

### **WORK EXPERIENCE**

Director	Fall 2003-2006. Director of the Center for Italian American Studies at Brooklyn College of New York. (CUNY).
Adjunct Professor	1987-1999, Adjunct Professor, Long Island University At C.W.
Interpreter & Translator	1965-1989, Official Italian & Spanish Interpreter & Translator.
Senior Court Clerk	1989-1995 Senior Court Clerk for the Criminal Court of New York in New York City.
TV Host & Producer	1997-Present. TV program: "Italian American Write
AIAE Co-founder	February 1, 1997, co-founder of the Association of Italian American Educators (AIAE) President: 1998-2007.
Founder & first editor	1972-75. Founder and First Editor of <i>La Fusta</i> , a journal of Italian Literature and Culture, Rutgers University, N.J. USA.
Article Publications	2010. Mentioned in " <i>Un 'Ponte' con i ragazzi italoamericani</i> , written by Luigi Troiani, pp.133-141, <u>Rapporto italiani nel mondo</u> , Fondazione Migantes, a cura

di Delfina Licata e Franco Pittau, Centro studi e ricerche Idos, Roma, 2010.

Spring 1999. Articolo: “Il sistema universitario americano,” *Panorama Per I Giovani*, Roma: ArbeIndustrie Grafiche, Vol 1, pp48-51.

Spring 1999. Interview: “Intervista al Senatore Kenneth La Valle”, *Panorama per i Giovani*, Arbe Industrie Grafiche, Rome, Italy, Vol. 1, pp. 51-53.

Book Review: “Il Tempo: Ordine e Durata nei ‘Racconti’ di Italo Calvino”, by Albert De Vivo. *Forum Italicum*, Forum Italicum Publishers, Stony Brook University, Fall 1994, Vol. 28, # 2.