

INTORNO AL TESTO

MARIA RITA TRAINA

*Per una rilettura attraverso la tradizione:
il caso Cino da Pistoia-Guelfo Taviani all'ombra
del Casanatense 433*

ABSTRACT

Lo studio propone una rilettura della corrispondenza tra Cino da Pistoia e il semiconosciuto Guelfo Taviani attraverso l'analisi specifica di fattori quali la dialogicità (assente) fra i testi, la struttura e il contenuto dei quattro sonetti che tradizionalmente la compongono, le caratteristiche della tradizione che li veicolano. Ne deriva la tesi per cui quelle di Cino si possono considerare liriche monologiche che sviluppano un tema narrativo-poetico autonomo, mentre Guelfo scrive i suoi responsivi *a latere*, in un momento successivo.

This paper proposes a new interpretation of the poems of correspondence between Cino da Pistoia and the little-known poet Guelfo Taviani. Some aspects of the poems as the presence (or absence) of a dialogue between them, the structure and content of the four sonnets traditionally considered as part of it, the features of its manuscript tradition are analyzed in depth. All these aspects lead to the thesis that Cino's lyrics develop an autonomous narrative-poetic theme, whereas Guelfo writes his *responsivi* after Cino's sonnets diffusion.

Per me storia della tradizione
e critica del testo sono inseparabili
(Domenico De Robertis, *Sul nuovo testo
delle Rime di Dante*, «Per Leggere», IV)

Che il giudice pistoiese non ricusasse di rendicontare poeticamente irretimenti dei più svariati, soprattutto ai suoi sodali, è un fatto che ormai assume sempre più evidenza agli occhi dei suoi interpreti. Corollario al vizio poetico dell'autostentazione (pluri)amorosa è il non indifferente numero di accuse mossegli in diverse occasioni dai suoi interlocutori, per i quali eccessiva appare la disponibilità di Cino all'amore delle *mille donne sparte*. Tuttavia, l'assenza di un'edizione critica delle rime di Cino da Pistoia fa sentire il suo peso soprattutto in sede più ampiamente critica, quando si sedimentano nella percezione del lettore, e anche di quello specializzato, interpretazioni che al vaglio di una prospettiva più strettamente filologica si potrebbero in diversi gradi mettere in discussione. A questo proposito si propone qui una rilettura della corrispondenza con Guelfo Taviani, rimatore che la critica ha identificato con un giudice pistoiese contemporaneo del Sighibuldi (ZACCAGNINI, *I rimatori LXXV-LXXXIV* e poi Marti in ED *s.v. Taviani, Guelfo*, vol.V, 530), forse il più irruente dei suoi critici, al fine di ponderare il peso specifico della sua avversione (e la sua legittimità, eventualmente).

1. Preliminari (a)cronologici

La prima ed inevitabile difficoltà che precede qualsiasi discorso sulle liriche prese in esame riguarda la possibile datazione della corrispondenza. Dalle poche notizie riportate dagli studiosi, sembra che Guelfo avesse studiato diritto a Bologna, dove avrebbe pure potuto essere condiscipolo di Cino. Poiché crede che i sonetti rivolti dal Taviani «al gentile poeta pistoiese ce lo mostrano amico del suo grande concittadino», Zaccagnini suppone che la loro relazione iniziasse molto presto (ZACCAGNINI, *I rimatori LXXVIII*), pur senza sbilanciarsi nell'ipotizzare una cronologia per lo scambio (sebbene in genere tenda a circoscrivere all'ultimo decennio del XIII sec. tutte le corrispondenze di Cino che non coinvolgano l'Alighieri). Tra il suo lavoro di giurista e quello di «insegnante di Istituzioni» (PDSN 805) Guelfo compì vari spostamenti in Toscana, tanto da ritrovarsi a Siena nel 1307 per lavorare all'Ufficio di Direzione delle Gabelle, proprio, cioè, nella stessa città in cui l'errabondo Cino sarebbe approdato nel dicembre 1314, chiamato a ricoprire il ruolo di giudice collaterale del podestà di Bologna, Bartolino da Sala (si veda la ricostruzione di NARDI, *Contributo*). È inoltre documentata la presenza di Guelfo a Pistoia dal 1334 in poi – non si sa se fu coinvolto personalmente nell'esilio che periodicamente colpì la sua famiglia fino alla morte del Castracani –, in quelli che sono gli ultimi anni della vita di Cino, da lui trascorsi nella città natia (il Sighibuldi è gonfaloniere ad agosto-settembre 1334 e poi membro del Consiglio del Popolo tra il 18 aprile e il 18 ottobre 1336); al più famoso poeta sopravvisse di almeno al-

tri dieci anni, visto che gli ultimi documenti che parlano di lui si fermano al dicembre del 1347, quando risulta eletto nel Consiglio del Popolo di Pistoia.

Poiché i possibili contatti tra i due rimatori abbracciano una linea ideale estremamente ampia e poiché nessun indizio, nei quattro sonetti, aiuta a contestualizzare una corrispondenza le cui ambiguità intrinseche scoraggiano la possibilità di trovare a tutti i costi una datazione, si dà per assodato che è impossibile stabilire quando (ma, come vedremo, anche se) questo scambio possa essere avvenuto. Certo, sotto il nome di Guelfo la tradizione ha conservato, oltre i due responsivi a Cino che qui si analizzeranno, anche il sonetto *Cecco Angelier, tu mi pari un musardo*, in cui il Taviani, «intromessosi per le rime» (DE ROBERTIS, *Dante*² 481), difende Dante dalle non troppo crudeli accuse che il senese gli aveva mosso con *Dante Alleghier, s'i' son buon begoladro*, probabile «risposta a un sonetto di Dante andato perduto» (DE ROBERTIS, *Dante*² 479; ma si veda anche la discussione di ALFIE, *Cecco* 156-63). Un sonetto, quello dell'Angiolieri, perfettamente comico, tutto imperniato su un nutrito elenco di antitesi incasellate dall'incalzante *correctio*, il quale, in definitiva, si chiude con la constatazione che nessuno tra i due fosse meglio dell'altro («Sì che, laudato Dio, rimproverare / poco può l'uno a l'altro di noi due: / sventura o poco senno ce 'l fa fare», vv. 9-11). *Cecco Angelier*, invece, oltre a fornire un esempio di 'difesa per le rime' di una terza persona, si traduce nei fatti in un'invettiva contro Cecco che per toni e modi non si distanzia molto dai sonetti polemiaci di Guelfo a Cino. Il testo del Taviani, come *Molto li tuoi pensier mi paion torti* e *Pensando come i tuoi sermoni adatte*, si caratterizza poi per l'insistenza sulla seconda persona e la netta predominanza della dimensione conativa, l'abbondanza d'immagini realistiche (favorite anche dalle rime difficili e comiche presenti nel testo di Cecco e seguite da Guelfo), la sentenziosità del dettato e la consecutività del ragionamento. Lì più che il Dante poeta viene difeso il Dante *filosofo*, così come qui è messo alla berlina il *volgibile cor* di Cino, in un'enfasi di luoghi comuni che, se sommata ad altre costatazioni, può dare vita a più di un sospetto.

Tant'è vero che già la Bettarini Bruni, limitandosi ad accennare alla questione in un contributo focalizzato su altri aspetti della poesia angiolieresca, ha espresso i suoi dubbi circa la consistenza della corrispondenza tra Cecco Angiolieri e Dante, caratterizzata dal troppo anomalo silenzio di quest'ultimo di fronte alle tre provocazioni dell'altro. Un silenzio, in effetti, «difficilmente imputabile alla trasmissione» (BETTARINI BRUNI, *Cecco Angiolieri* 92) che si somma alle perplessità inevitabili se si considera che «l'intervento di Guelfo Taviani [cioè *Cecco Angelier*, per l'appunto] presenta problemi di rapporto col testo angiolieresco che andranno per lo meno riproposti, osservando subito [...] una sfasatura di tono come può avvenire nelle irruzioni degli amici degli amici» (BETTARINI BRUNI, *Cecco Angiolieri* 93). Sarà da imputare al caso che entrambi gli elementi evidenziati dalla studiosa per la corrispondenza Cecco-Dante-Guelfo, cioè incongruenza tra i testi e sfasatura di tono, caratterizzeranno anche il caso preso in esame e, in definitiva, tutti e tre i testi tràditi sotto il nome dell'oscuro rimatore pistoiese? Se si aggiunge che anche nella 'corrispondenza' qui riportata Cino non sembra mai interloquire col virulento Taviani e che i tre componimenti (*Molto li tuoi pensier, Pensando come* e *Cecco Angelier*) condivido-

no grossomodo il testimoniale, la coincidenza dà sufficientemente da pensare.

Lasciando questa premessa il cui valore si comprenderà appieno all'approfondirsi del discorso e tornando all'oggetto della nostra discussione, preme sottolineare che l'impossibilità di datare la corrispondenza è un problema di pari se non minore peso rispetto a quello che presenta la storia materiale dei testi stessi, traditi da codici esclusivamente *recentiores* e contaminati, caratterizzati, tra le altre cose, da un'incertezza e a tratti oscurità delle lezioni che mitiga di necessità molte delle impressioni che un occhio attento alla stilistica potrebbe percepire; ad esempio quella per cui il lessico – e soprattutto il lessico in rima – tradisca l'opera di un poeta (Guelfo) ben addentro al Trecento. Vale comunque la pena di tentare il gioco interpretativo, non tanto per la notorietà dei testi presi in esame, che è poca, ma per spingere quanto il più possibile in avanti un metodo di lettura che difficilmente può prescindere, pur restandone fuori dalla pratica ortodossa, dalle acquisizioni della filologia.

2. I testi

Cino, a Pisa, assiste all'epifanica apparizione di un cavaliere dalle trecce bionde, la cui avvincente bellezza lo strega. Guelfo, da parte sua, rimprovera l'altro di fingere i suoi innamoramenti: se fino a quel momento il suo amore è stato unicamente rivolto a Selvaggia, perché adesso lo indirizza su un altro oggetto? Non è degno di presentarsi alla corte d'Amore. La donna-cavaliere che ha avviato la battaglia nel cuore di Cino è tuttavia costretta alla ritirata, poiché trova il campo già saldamente occupato da Madonna. Guelfo pone l'accento sulla falsità ipocrita degli amori di Cino e delle parole poetiche che li veicolano. Questo è il succo della corrispondenza tra i due rimatori, così come viene comunemente intesa e come ce la propongono tutte le edizioni critiche, che alternano i testi come si trovano nei mss. – Cino / Guelfo / Cino / Guelfo – ma senza approfondirne la lettura. Carente è soprattutto la verifica della consistenza della dialogicità tra l'uno e l'altro sonetto, che non dovrebbe essere discutibile qualora il susseguirsi dei momenti dello scambio poetico fosse realmente quello presentato. L'incrocio dei dati della tradizione con gli elementi caratterizzanti la forma e il contenuto delle liriche stesse mostra, invece, quanto sia evanescente il colloquio tra i due rimatori. L'assenza di una circolarità comunicativa si risolve, al limite, in un dialogo a distanza (quello di Guelfo) ma senza interlocutore dall'altra parte.

Pur rifacendosi al testo approntato da Marti per i PDSN – rispetto al quale si segnaleranno i punti di difformità e/o si argomenteranno proposte di lettura differenti – i sonetti non vengono riportati nell'ordine lì seguito che, come s'è detto, è quello dei codici. L'augurio è che alla fine della nostra disamina le ragioni di tale scelta – la quale, a prima vista, si direbbe un arbitrio rispetto alla storia della tradizione – appaiano evidenti. Per i testi di Guelfo si prenderanno in considerazione, poi, alcune delle correzioni avanzate da SAVINO, *Sul testo* 115-16. La prima edizione, per tutti e quattro i componimenti, è in TASSO, *Delle rime* 101-17.

I.

Cino da Pistoia (in PDSN 'a Guelfo Taviani'), Al meo parer non è chi in Pisa porti

Al meo parer, non è chi in Pisa porti sì la tagliente spada d'Amor cinta, come 'l bel cavalier c'ha oggi vinta tutta l'assembianza de' più forti.	4
E quei che de' suoi colpi non son morti, senton del suo piacer l'anima strinta; campan però che là dov'è dipinta quella figura non han gli occhi accorti,	8
così come li miei, che con gran freccia fermati fôro in essa, quando apparve di sì nova beltà ch'ogn'altra sparve.	11
Io non so dir quel che veder mi parve del cavaliere da la bionda treccia, se non ch'io porto ne la mente Teccia.	14

1-4. *Secondo me non c'è nessuno a Pisa che cinga l'affilata spada di Amore così come quel cavaliere che oggi ha sconfitto l'adunanza dei più valorosi.*

1. *Al meo parer*: 'secondo me'; si tratta di una «formula zeppa (ab)usata frequentemente dai Siciliani ai Siculo-toscani, a Chiaro e Rustico, e oltre (concorre col prov. *al mio parvente*)» come ci fa sapere Antonelli commentando la dubbio di Giacomo da Lentini, *Membrando l'amoroso* 51 (PSS I, 577 *ad loc.*). È diffusa nei versi di corrispondenza non meno che in altre liriche e i numerosissimi esempi che si potrebbero riportare per la poesia due e trecentesca si trovano indifferentemente distribuite tra gli stili. ~ *non è*: 'non c'è'. Per la costruzione delle frasi presentative con *essere* senza il locativo clítico in italiano antico si rimanda a SALVI-RENTZI, *Grammatica* 173-75. ~ *in Pisa*: 'a Pisa'; normale in italiano antico la possibilità che i nomi di città vengano introdotti dalla preposizione *in* per indicare lo stato in luogo (SALVI-RENTZI, *Grammatica* 635-36). De Geronimo dubitava che qui dovesse leggersi *Pisa* e proponeva la lezione alternativa *guisa* (DE GERONIMO, *Tre note* 29, n. 5).

2. *sì ... come*: comparativa. ~ *tagliente spada d'Amor cinta*: stando alle raffigurazioni classiche e medievali di Amore (si può ad esempio, considerare paradigmatica degli attributi figurali del dio la corona di sonetti guittoniani dell'Escorialense (E), studiata in CAPELLI, *Del carnale*, ed in particolare il sonetto III *Poi ch'ài veduto Amor*), tra le sue armi ci sono dardi e frecce ma non la spada. *Porti e cinta* del verso precedente, entrambi in posizione forte, vanno uniti, così come in *Purg.* VII 114 «d'ogne valor portò cinta la corda» e come nella rubrica che accompagna, in E (El Escorial, Real Biblioteca de San Lorenzo, e.III.23), proprio uno dei sonetti della corona guittoniana 'Del turcaschio che porta cinto l'amore' (XI). *Cingere la spada*, oltre ad indicare l'atto dell'armarsi, è espressione che può alludere all'investitura del cavaliere, che in questo caso sembra proprio cavaliere d'Amore, in nome del quale ferisce (TLIO *s.v. cingere* § 2.2.1 e 2.2.2); l'interpretazione si sposa con quella di Marti, secondo cui il pistoiese, «con la trovata della donna-cavaliere» si rifarebbe alla tradizione so-

ciale e letteraria del tardo feudalesimo (PDSN 804 *ad loc.*; a cui aggiungere, sebbene limitatamente al caso petrarchesco, le fonti riportate da SCARANO, *Fonti* 184-85). L'immagine di madonna armata passa in Nicolò de' Rossi – e si ricordi che il *Al meo parer* si trova tràdito in B¹ (CV BAV Barb. Lat. 3953) – *Bellissima donna* 2-4 «d'orgoio parte e parte d'amor tinta, / corona d'oro avea e spada cinta / la virga en mano cum purpurea vesta». ~ *tagliente*: il *corpus* OVI non offre un alto numero di esempi circa il sintagma *spada tagliente*. L'unico precedente di Cino è Guittone, *Non à da dir Gioane* 45-48 «No è di lancia punta / né di *tagliente spada* / d'alcun nemico intrata / sovra Currado più che 'l tuo laudare» dove però il senso è interamente figurato (un caso simile in Jacopone) in un contesto di sferzante sarcasmo. Nel Trecento si ritroverà nel Boccaccio del *Teseida* e dell'*Amorosa visione*, nonché, in clausola, nell'immane Nicolò de' Rossi, *Quanto plu donne* 1-4 «Quanto plu donne liçadre seranno, / ciascuna cum la sua *tagliente spada*, / pur alora l'umel volto m'agrada, / per cui beltà l'altre çachite stanno».

3. *bel cavalier*: l'unico precedente finora riconosciuto al sintagma è quello provenzale di Raimbaut de Vaqueiras, *Kalenda maya* 61-64 «Tart m'esjauzira, / pos ja'm partira / *Bells Cavalhiers*, /de vos ab ira» (vedi *infra*) sebbene la narrazione della battaglia tra cavalieri – ovvero tra diversi amori – non provenga da quella fonte. Le origini della rappresentazione, in un poeta come Cino che conosceva profondamente tanto i classici quanto la letteratura mediolatina coeva (per tacere della volgare), sono ancora tutte da indagare. ~ *oggi*: l'avverbio non conta attestazioni in lirica prima degli stilnovisti se si eccettuano Monte Andrea, *Sì come ciascun om* 15 e Rustico, *Due donzei nuovi ha oggi in questa terra* e *Buono incomincio* 11. Le altre occorrenze, sempre numericamente esigue, si distribuiscono tra il *Fiore*, la *Vita nova* e alcuni testi ciniani. Se nel primo, però, il termine è per lo più utilizzato nel suo senso esteso di 'oggiogiorno, al giorno d'oggi' (e così in Rustico e Monte), nella *Vita nova* e in Cino il significato resta sfumato tra l'indeterminatezza di un'indicazione generica e la precisione aneddotica del resoconto (vedi *infra*) ed anche qui non va inteso come connotativo di un momento temporale preciso.

4. 'tutto il raggruppamento' dei più valorosi. Per Marti «con "forti" si sottolinea la bellezza vigorosa dei "cavalieri", cioè delle donne riunite a Pisa» (PDSN 804). In realtà però l'*assembianza vinta* è quella del v. 5 e comprende coloro che – in quanto forti – non sono morti sotto i colpi del cavaliere-donna, anche se in ogni caso sono caduti vittime del suo potere ammaliatore. La superiorità del cavaliere su tutte le sue concorrenti verrà piuttosto detta al v. 11. Da sottolineare che l'ipometria del v. 4 secondo il Marti non è in alcun modo sanabile «essendo impossibile la dieresi su *assembianza*» (PDSN 894 *ad loc.*), poiché andrebbe a cadere in 5^a posizione (ma PIROVANO, *Poeti* 646, in ultimo, la segnala graficamente nel testo senza ulteriori specificazioni, riprendendo la lezione stabilita da DI BENEDETTO, *Rimatori* e ZACCAGNINI, *Le Rime*, il quale però riportava la forma *sembianza*). Da non rigettare, anche se passibile di una ricostruzione congetturale del copista, è la lezione di B¹, che riporta a regolarità la misura del verso: 'tuta questa *sembianza dig plu forti*' (LEGA, *Il canzoniere* 163 e NOTTOLA, *Studi* 45); anche le vulgate ottocentesche risolvevano con una

zeppa: 'tutta l'alta sembianza de più forti'. ~ *assembianza*: 'accolta' (PDSN 804 *ad loc.*); nell'unica altra occorrenza che risulta dallo spoglio del *corpus* OVI, in una *Tavola ritonda* fiorentina dell'inizio del Trecento, il significato è però quello di 'sembiante' ovvero di 'aspetto'. Si può pure, con Marti, parafrasare con 'accolta' – anche perché l'ipotesi di una manifestazione corale è forse implicitamente richiamata ai vv. 10-11 del testo – benché non sia escludibile il significato di 'coloro che sembravano i più forti', come a dire che nessuno, neppure quelli che sembravano potercela fare, è riuscito a scampare al pericolo.

5-11. *E quelli che non sono stati uccisi dai suoi colpi hanno comunque l'anima avvinta dalla sua bellezza; ma riescono a sopravvivere perché non hanno rivolto prontamente gli occhi verso quel luogo dov'è impressa la sua figura (ovvero nella mente), così come i miei, che quando si è manifestata una bellezza così inaudita da far sparire tutte le altre, furono confitti in lei da una gran freccia.*

5. *de' suoi colpi*: 'a causa dei suoi colpi'; sono i mezzi del cavaliere che ritornano in *A la battaglia* 9-11. ~ *son morti*: 'sono morti' o, con valore fattivo, 'sono stati uccisi'; in questo secondo caso *de' suoi colpi* diventerebbe complemento d'agente.

6. Pur accogliendone il testo, va tenuto presente che Marti, il quale si attiene alla scelta ecdotica privilegiata dagli editori da Nottola in poi, non segue in questo modo nessuna delle lezioni dei mss., mentre a suo tempo, Ciampi, Bindi-Fanfani e Fiodo hanno privilegiato la testimonianza di Ca e Bo¹d 'ne sentono per lui l'anema strinta'. Andrebbe rivalutata, in sede di edizione, anche la lezione degli altri due codici e soprattutto quella di B¹ 'ne an del so piacer l'anema strinta', che sembra la meno inaffidabile; C¹ (CV BAV Chig. LVIII 305) riporta 'ne senton del suo amor'. ~ *senton*: 'avvertono, percepiscono'. ~ *del suo piacer l'anima strinta*: 'l'anima avvinta dalla sua bellezza'. ~ *strinta*: abbastanza rara questa «forma analogica foggata su "stringere", "stringo", etc...» (PDSN 804 *ad loc.*), che risulta avere solo sei attestazioni (almeno limitatamente ai dati contenuti nel *corpus* OVI), di cui le due ciniane, ritrovandosi, sempre in rima, in *Amato Gherarduccio* 12-13 «Così, lontan, m'aito e mi soccorso / per ritornare e dar maggiore *strinta*», dove però è sostantivo, inserito in locuzione dal significato metaforico (per 'dare una stretta' col significato di 'infliggere una sconfitta' si veda GDLI *s.v. stretta* § 14).

7-8 *A campare* sono sempre *quei* generici individui, soggetto dei vv. 5-6; anche loro vittime di una bellezza fuori da ogni norma, sopravvivono perché 'non hanno rivolto il loro sguardo alla figura impressa nell'intelletto' e perciò non hanno dato avvio all'*immoderata cogitatio* imprescindibile per ogni coinvolgimento amoroso, che in Cino spesso si sviluppa nell'aura di mediazione dell'immagine *dipinta*. L'opposizione tra l'io lirico e gli astanti non può essere più totale e il largo periodo ipotattico rinchiuso nella consecutiva che s'inarca tra la fine della quartina e l'inizio della terzina, con passaggio di *occhi* da oggetto a soggetto, è ottimamente imbastito a quest'effetto. L'eco di questi versi raggiungerà indubbiamente il Petrarca di *Occhi miei lassi* 1-4.

7. *campan*: è verbo molto caro a Cino per esprimere la sopravvivenza all'assalto amoroso di cui un esempio è l'attacco di *Deh, Gherarduccio* «Deh, Gherarduccio, com' *campasti* tue, / che non moristi allor subitamente / che tu ponesti

quella donna mente, / di cui ti dice Amor ch'angelo fue». ~ *però che*: 'per il fatto che, poiché', è congiunzione normale in italiano antico (cfr. CLPIO CXLIX^b, ROHLFS, *Grammatica* § 774); ha valore causale come in *Non pò gioir* (Gherarduccio in *Cinum*) 7-8, «*però ch'Amor, che 'l meo cor signoreggia, / gradisc[a] il ben e 'l mal sofferisc[a] vòle*». ~ *là... dipinta*: la perifrasi di gusto stilnovista serve semplicemente ad indicare la mente, luogo deputato a conservare l'immagine della donna. Si tratta di un *topos* particolarmente caro a Cino, immancabile nella descrizione che del fenomeno amoroso viene fatta in ogni sua lirica e rimanda chiaramente al momento dell'appropriazione, da parte dell'innamorato, della *species* della donna. Questa, passando attraverso gli occhi (per l'azione degli *spiriti visivi*) viene poi ritenuta nella mente, dove può essere contemplata dall'intelletto, secondo il noto itinerario descritto in *A vano sguardo* 1-2 o, in modo paradigmatico, in *Lo intelletto d'amor* 1-4 «Lo intelletto d'amor ch'io solo porto, / *m'ha sì dipinta ben propiamente / quella donna gentil dentro a la mente / ch'i' la veggio lontano e mi conforto*». Notevoli, ancora, i parallelismi con una delle 'tappe' della corrispondenza col Garisendi, se consideriamo i vv. 9-11 di *Amato Gherarduccio* «E se non fosse che spesso ricorro / *a la figura 'n sua sembianza pinta, / fora d'angoscia la mia vita estinta*», dove l'affinità è tematica oltre che formale (là la rima è *pinta: strinta* come in questo sonetto). Infine, il possesso dell'immagine femminile come inesauribile fonte dell'amore in quanto garante dell'azione dell'immaginazione sulla *species* anche *in absentia* «a garanzia della persistenza del ricordo» (per DE ROBERTIS, *Dante*² 433 *ad loc.*) è evincibile dai versi della consolatoria in morte di Beatrice, *Avegna ched el m'aggia* 62-63 «Lo core vostro per cui sta diviso / *che pinto tiene in sé beato viso?*».

8. *quella figura*: è l'immagine dell'aspetto della donna (vedi nota sopra). ~ *non han gli occhi accorti*: 'non hanno gli occhi pronti, rapidi', (TLIO *s.v. accorto* § 3), avvezzi cioè allo scambio di sguardi che precede l'innamoramento, con una certa sfumatura che allude all'esperienza amorosa quasi vincolata alla dinamicità dello sguardo. Il sintagma *occhi accorti* si ritrova solo una volta in Cecco d'Ascoli (*L'Acerba*, L II, cap. 6, v. 1151) e due nel *Dittamondo* di Fazio degli Uberti (L.V, cap. 21, 35 e L.V, cap. 25, 24); ritorna in Cino, *Se non si muor* 9-14, dove la descrizione del dolore che segue all'innamoramento si sovrappone ai vv. 5-8 di questo sonetto: «Ma, poi v'aggrada, non vòl [questo dolente] già salute, / né ridotta 'l morir, com' fan coloro / *li qual son forti nel terribil punto; / per li occhi vostri che sì accorti fôro, / che trasser del piacer una virtute, / che 'nforza il cor, essendo 'n morte giunto*».

9. *gran freccia*: la banalità della clausola ha fatto pensare a Zaccagnini che bisognasse intendere *gran fretta*. Cino ricorre però molte volte all'aggettivo *gran/grande* seguito da sostantivo, specialmente in clausola di verso (gli esempi sono almeno una quarantina, per cui non vale la pena riportarne); piuttosto, è da chiarire se la povertà del sintagma non celi un significato metaforico, come si deduce dall'interpretazione che ne fa Marti, per cui indicherebbe un «rapido saettare, scambiando l'oggetto con la sua azione» (PDSN 805 *ad loc.*); Pirovano, infatti, parafrasa 'fulmineamente' (PIROVANO, *Poeti* 646 *ad loc.*).

10. *fermati fôro*: 'furono confitti, furono tratti in arresto'; indica il *punctum* dell'incrocio di sguardi, che segue al repentino movimento degli occhi, che imme-

diatamente lo precede (*la gran freccia* del verso precedente). ~ *in essa*: piuttosto che nella donna, nella *figura dipinta* di cui s'è detto prima. ~ *apparve*: 'apparve, si manifestò'. Rimante abbastanza ricercato e totalmente trecentesco, spesso in rima con *parve*; oltre quest'occorrenza ciniana si ritrova una sola volta in Dante, *Pur.* XV 127-129 e poi in Petrarca, *Canzoniere* 89, 2-6, dove tornano tutti i e tre i rimanti danteschi, in Francesco da Barberino e nel *Dittamondo* di Fazio degli Uberti.

11. *di sì nova beltà*: «complemento di qualità» (PDSN 805 *ad loc.*): 'di tale inaudita bellezza'; come in Cavalcanti, *Veggio negli occhi* 7-10, «veder mi par de la sua labbia uscire / una sì bella donna, che la mente / comprender no la può, che 'mmantenente / ne nasce un'altra di *bellezza nova*». ~ *ch'ogn'altra sparve*: 'da far sparire ogni altra'; la sintassi consecutiva enfatizza la superiorità di una bellezza così fulgente (del cavaliere) da far appannare fino alla scomparsa qualunque altro possibile duellante. E ricordiamo, inoltre, che la donna di cui Cino parla a Gherarduccio «[...] va sovr'ogni altra tanto piùe / quanto gentil si vede, umilmente» (*Deh, Gherarduccio* 5-6).

12-14. *Non sono in grado di esprimere quello che mi è parso di aver visto del cavaliere dalla treccia bionda, se non che Teccia m'è rimasta nella mente.*

12. *Io...dir*: 'io non sono in grado di spiegare'; è l'espressione di uno sgoimento e un'impossibilità di dire legata all'eccezionalità dell'avvenimento; riecheggiano quasi automaticamente le parole dantesche di *Inf.* I 10-12. Stesso attacco, pur nelle differenti intenzioni, in *Per una merla* 9-11 (vedi *infra*).

13. *del cavaliere... treccia*: le trecce bionde, connotato che svela definitivamente di cosa, o meglio di chi si parli a proposito del cavaliere, non sono un elemento di realismo dentro la descrizione, poiché questo motivo di ascendenza provenzale e siciliana in Cino godrà di una certa fortuna. L'attributo, in genere riservato alle descrizioni di madonna (non necessariamente Selvaggia), viene anche qui convertito in marca descrittiva, quanto realistica è solo un punto secondario (essendo essenziale il filtro della tradizione anche quando il dato viene presentato come esistenziale e biografico).

14. *porto ne la mente*: nota Marti che si tratta di stilema dantesco, rinvenibile in *Amor che movi* 32-33 «tanto lo 'nmaginar che non si posa / l'adorna nella mente ov'io la porto» – dove indica sostanzialmente l'azione dell'*immaginativa* nella mente dell'amante, il quale non fa che pensar di lei, portando a compimento l'*immoderata cogitatio* che precede all'innamoramento – e in *Amor, tu vedi ben* 61-62. In ogni caso, che la *species* della donna fosse già impressa nella mente dell'innamorato s'era detto nei vv. 7-8. ~ *Teccia*: avrebbe potuto trattarsi di nome comune, e allora significare 'difetto' (per lo più fisico, vedi TLIO s.v. *teccia* e GDLI s.v. *tecca*¹ § 3). Dall'analisi che seguirà, da cui la genuinità della corrispondenza risulta intaccata, discende il carattere non probatorio dell'argomento di Nottola, secondo il quale «che *Teccia* sia nome, o soprannome, di donna, e quindi sia da scriversi con lettera maiuscola, risulta provato dal sonetto di Guelfo Taviani responsivo all'altro di Cino: *A la battaglia ove Madonna abbatte*, nel qual sonetto sono questi due versi: "Or vedi come lo tuo core appiate / che per madonna Teccia hai preso 'l torno"» (NOTTOLA, *Studi* 45 *ad loc.*). Si potrebbe, in definitiva, trattare di un 'nome parlante'.

II.

Cino da Pistoia (PDSN 'A Guelfo Taviani'), A la battaglia, ove madonna abbatte

A la battaglia, ove madonna abbatte di mia virtù quanta ne trova intorno, appare un cavalier sì bene adorno, che l'anima veggendol sen dibatte;	4
ma per forza di lei che combatte e vince tutto, non vi fa soggiorno, anzi sen va sì bel, che di ritorno lo reca, qual pensiero in lui s'imbatte.	8
Non m'è nel cor rimasa tanta parte, che provar vi potesse i colpi sòi lo cavalier, che lassa in forza altrui quella che s'alegrò veggendo lui;	11
ora sospira, poichè si diparte tanto gentil, che par fatto per arte!	14

1-8. *Nella battaglia in cui la mia donna distrugge tutta la mia energia si presenta un cavaliere così virtuoso che l'anima, vedendolo, si dibatte. Ma per la forza di madonna che combatte e vince tutto non vi (nel cuore?) si stabilisce, anzi se ne va via così bello che qualunque pensiero s'imbatta in lui cerca di riportarlo indietro.*

1. Il verso, come fa giustamente notare Marti, riecheggia Cavalcanti, *Io non pensava* 9-11 «La mia virtù si partì sconsolata / poi che lassò lo core / a la battaglia ove madonna è stata»; ma il tradizionale *topos* della metaforica battaglia d'amore, di ascendenza guinizelliana (si vedano *Madonna, il fino amor* 72 o *Ch'eo cor avesse* 9-11), frequentata dal secondo Guido come anche dal Dante del *libello* (in quest'ultimo sono i pensieri a *battagliare*, ai cap. XXXVII-XXVIII) è particolarmente fertile fino a Petrarca: soprattutto i sonetti 2 e 3 del *Canzoniere* sembrano condividere con questi ciniani diversi elementi lirico-narrativi che denunciano un'influenza non isolata alla semplice riproposizione della metafora topica della battaglia, esteriore ed interiore, avviata nel momento del rapimento amoroso. ~ *abbatte*: 'distrugge'; ma il verbo ha anche il significato di 'sconfiggere in battaglia' come altrove in Cino (*Madonna la beltà* 1-5).

2. *'tutta quanta la mia energia vitale'*. Il costruito col partitivo è latineggiante, mentre la relativa, pur continuando nello sviluppo della metafora bellica, è pleonastica. ~ *virtù*. il termine indica «l'energia vitale» come in Petrarca, *Canzoniere* 2, 1 «Era la mia virtù al cor ristretta» (BETTARINI, *Canzoniere* 10 *ad loc.*), in cui l'immagine «è bellica, quasi a dire 'trincerata intorno ...'» (SANTAGATA, *Canzoniere* 15 *ad loc.*)

3. *appare un cavalier*: nelle edizioni più antiche a testo c'è *apparve*; ed in effetti i vv. 3-4 non sono che una ricognizione del sonetto precedente: il *cavalier* è il *bel cavalier* del v. 3 di *Al meo parer*, mentre lo stesso verbo è in clausola, lì al v. 10 e al passato remoto (*apparve*) a segnalare l'attimo puntuale in cui si concentra lo scambio visivo; qui però l'azione si fa più movimentata, costituendo il naturale sviluppo dell'antefatto raccontato nel sonetto precedente. ~ *sì ben adorno*: 'do-

tato di tutte le virtù'. Nella lirica medievale l'aggettivo *adorno* viene spesso riferito alla donna a significarne la bellezza e i buoni costumi; ma qui va inteso in senso più ampio, visto che *Al meo parer* è «tutto dedicato all'apparizione e all'esaltazione di questo “cavaliere da la bionda treccia”» (PDSN 808 *ad loc.*; ma si vedano le sfumature semantiche del termine *adorno* in TLIO *s.v.* *adorno*¹ § 2).

3-4. *sì bene ... che ...*: il movimento consecutivo, fittamente sfruttato in *Al meo parer*, torna a piegare il discorso di *A la battaglia* verso l'amplificazione degli effetti inevitabili di un avvenimento. La costruzione parallelistica delle consecutive informa tutta la lirica, ritrovandosi al v. 7 «anzi sen va *sì* bel, *che ...*» e al 14 «tanto gentil *che* par fatto per arte». ~ *veggendol*: è forma analogica (toscana) del verbo, come al v. 12 (per cui si veda SERIANNI, *La lingua* 196 e ROHLFS, *Grammatica* § 276). ~ *sen dibatte*: 'si agita, si dibatte:' «è il contraccolpo interno dell'apparizione della bellezza» (PDSN 808 *ad loc.* che rimanda a Cavalcanti, *Perch'io no spero* 19-20).

5. *per la forza*: 'a causa della forza'. ~ *di lei*: della madonna del v. 1, la fiera nemica che si oppone al *cavaliere*. Solo stando alle *posteriori* dichiarazioni (o sovra-interpretazioni) di Guelfo – e in particolare di *Molto li tuoi pensier* 3 – si può identificare con Selvaggia (vedi *infra*). Cino si limita a far presente che c'è una donna sovrana del suo cuore, l'unica cui, nonostante i 'diversivi', si dichiara devoto.

6. Si attua un rovesciamento di campo tra *Al mio parer* e *A la battaglia*, mentre il materiale lessicale resta immutato: lì il *cavaliere* ha «[...] *vinta / tutta* l'assembianza de' più forti» (vv. 3-4), qui è la donna del cuore del poeta che «combatte / e vince tutto». Il verso è una leggera variazione dei vv. 1-2 di questo sonetto; a ragione Guelfo potrà accusare Cino di *adattare i suoi sermoni* tanto da impressionarlo negativamente. ~ *non vi fa soggiorno*: 'non si ferma, non vi stabilisce'; più che a Cavalcanti, *La bella donna* 4 «e' [il core] prende vita in *far co' llei soggiorno*», ovvero 'stando presso di lei' (REA, *Cavalcanti* 258 *ad loc.*) – citato da PDSN e quindi da PIROVANO, *Poeti* – è meglio pensare, per analogia di senso, a *Par. XXI* 38-39 «altre [pole] rivolgon sé onde son mosse, / e altre roteando *fan soggiorno*».

7. *anzi sen va sì bel*: è una locuzione che sa di parlato e si ritrova (sembra unicamente) nel duecentesco racconto di *Rainaldo e Lesengrino* 551-554 «A la mattina la cavra se levà, / intranbi li mastin si trovà, / *sì se 'n va bel e çent / o'* è la paia e 'l furment». Si rende con 'se ne va così bello' ma la parafrasi è sicuramente incerta e mutila di senso. Marti aveva notato l'analogia situazionale con *Per quella via*, interpretando questo e il verso seguente sulla scorta della suggestione: «Allontanandosi dal poeta, *vinta dall'amore per Selvaggia*, l'immagine del “cavaliere” porta via con sé ogni pensiero che parla di lui» (PDSN 808 *ad loc.*).

8. Il verso è di non limpida intelligenza, anche perché i mss. trasmettono due lezioni altrettanto incerte: 'lo regga' (Ca) e 'lo regha' (Bo¹d). La soluzione 'reca' – di cui la lezione con la sonora, *rega*, dovrebbe essere considerata variante fonetica settentrionale – è invece di Zaccagnini, che parafrasa «'se ne va [il cavaliere], ma così bello, che persistente mi ritorna il pensiero di lui nella mente» (ZACCAGNINI, *Le rime* 237), seguito poi da Marti nella resa della lezione, ma non nell'interpretazione (vedi nota al v. 7), perché il pronome *lo* viene

da lui inteso come «prolettico del soggetto della successiva proposizione», ovvero *qual pensiero* (PDSN 808 *ad loc.*). Immutate punteggiatura e lezione eppure diversa intelligenza del passo presenta Pirovano, per cui i versi assumono significato diametralmente opposto rispetto a quello indicato da Marti: «ma se ne va così bello che qualunque pensiero lo incontri lo riporta indietro» (PIROVANO, *Poeti* 649 *ad loc.*). Quest'ultima è l'unica interpretazione che aggira l'ostacolo della soluzione di Marti, giacché 'reca di ritorno' col significato di 'portar via' non sembra godere di ulteriori attestazioni e poiché, interpretando con PDSN, la consecutiva '*così bel ... che di ritorno*' non risulterebbe pregnante. Il passo resta comunque incerto – il legame con *Per quella via* è, infatti, difficilmente discutibile – e solo parzialmente medicabile con la congettura *ope ingenii* della vulgata ottocentesca (che, alla fine, restaura un *prega* che non esiste nel testimoniale). ~ *s'imbatte*: è rimante che si ritrova solo in Cino e solo in questa poesia (almeno stando al *database* dell'ОВI). Nel significato di 'venire alla mente' il GDLI dà solo questa ricorrenza (GDLI *s.v.* *imbatte*), ma parafrasandolo in questo modo si perde il senso dello scontro, dell'urto quasi, con cui questi pensieri vanno incontro al cavaliere che va via; per cui, meglio intenderlo in una semantica più vicina alla nostra e più idonea all'atmosfera di lotta cui soggiace la rappresentazione.

9-14. *Non m'è rimasto nel cuore neppure un po' di spazio in cui il cavaliere, che lascia in balia di madonna quella che si era rallegrata vedendolo (cioè l'anima), potesse saggiare i suoi colpi. Ora sospira, poiché si allontana così nobilmente che sembra fatto per artificio (o per maestria?)*.

10. *sò*: si preferisce una conservazione della lezione dei mss. (Ca 'soi' e Bo¹d 'suoi'), la cui validità si baserebbe (nella fattispecie la lezione di Ca) sulla possibilità che si tratti di una rima guittoniana.

11-13. Ritornando parzialmente alla soluzione di Zaccagnini: «lo cavalier che lassa in forza altrui / quella che s'allegrò veggendo lui» si modifica la punteggiatura di PDSN, dove Marti propone: «lo cavalier, che lassa in forza altrui; / quella, che s'allegrò veggendo lui, / ora sospira [...]» ma è costretto, proprio in virtù della sua scelta, a ipotizzare l'integrazione (poi non riportata a testo) *che [l'] lassa*, dove il pronome indicherebbe il *cuore*. L'intervento sulla punteggiatura è necessario: *quella che s'allegrò* – giusto anche il v. 4 – è *l'anima, lasciata in forza* dal cavaliere a madonna. Nella soluzione di Marti, invece, il verbo resta privo di argomento pur essendo transitivo.

11. *lassa in forza altrui*: è lezione di Bo¹d; Ca e Ga riportano 'tien in forza' (e verso questa soluzione propenderanno Bindi-Fanfani, Ciampi e Fiodo). *Lasciare in forza altrui* è qui nel significato di 'lasciare in balia di qualcuno, in potere di qualcuno', registrato – aggiunge Marti – in TB *s.v.* *forza* § 43 (PDSN 809 *ad loc.*); in ogni caso si tratta ancora della *forza di lei che combatte* del v. 5. La scelta di Marti è preferibile perché la locuzione conta varie occorrenze, specialmente in documenti come cronache e resoconti comunali di battaglie; considerando che tanto *Al meo parer* quanto *A la battaglia* sviluppano la metafora della battaglia amorosa, non si tratterebbe che dell'ennesimo termine tecnico con cui Cino intrama il testo (benché rare occorrenze di *tenere in forza* si possano tuttavia riscontrare). ~ *altrui*: il pronome col solito significato indetermina-

to, qui al caso obliquo e con ellissi della preposizione, indicherebbe nello specifico la *madonna* del v. 1.

12. *quella*: è l'anima, nel v. 4 vittima dei sussulti. ~ *s'alegrò*: il rallegramento dell'anima non si dà mai nella lirica due e trecentesca, mi pare, ad eccezione del sonetto – di paternità dibattuta tra Dante e Cino e tràdito dal solo Ca – *De' tuoi begli occhi*, 10-11 «e perché mai de la tua dolce vista, / non fosse *allegra l'anima* mia trista», in un verso che intarsia due luoghi biblici: *Mt* 26, 38 «Tunc ait illis [sogg. Iesus]: “*Tristis est anima mea* usque ad mortem; sustinete hic et vigilate mecum”» (segnalato da DE ROBERTIS, *Dante*² 550 *ad loc.*) e *Sal* 85, 4 «*Lae-tifica animam* servi tui, quoniam ad te, Domine, animam meam levavi».

13. *ora sospira*: da accostare a *Tanto gentile* 14; il termine è, però, cavalcantiano e va fatto risalire alla costellazione lessicale dell'altrimenti inesprimibile estasi amorosa, nonostante «più spesso» – e così pare anche in questo caso – «i sospiri sono di natura dolorosa» (REA, *Cavalcanti* 57). ~ *si diparte*: la rima equivoca/derivativa *parte* : *diparte* conta moltissime attestazioni fin dal Notaro, costituendo una “coppia semio-rimica” di grande fortuna, che attraverserà la lirica d'amore due trecentesca ben oltre le prove di Petrarca (per l'importanza delle serie rimiche – o meglio, semiorimiche – nel loro costituirsi sistema nella poesia antica, consentendo a più livelli lo studio della ‘struttura profonda’ del testo, si rimanda alle preziose osservazioni di ANTONELLI, *Tempo testuale* e AFRIBO, *A Rebours*).

14. *tanto gentil*: nonostante il contesto sia diverso, non può non venire in mente il famoso *incipit* di *Vn* XXVI, 5 *Tanto gentile*, benché qui il valore dell'aggettivo ‘nobile’ sia riferito meno alla dimensione spirituale che terrena, giusta la descrizione del sonetto precedente e il suo ribadimento nel *ben adorno* del v. 3. ~ *par fatto per arte*: ‘sembra fato per opera di magia, per arte’ (PDSN 809 *ad loc.* e TLIO *s.v. arte* § 2.4.3) forse più che ‘a regola d'arte’, come in Bonagiunta Orbicciani, *Novellamente amore* 15-20 «La beltà che mantene, / se pare in nulla parte, / ogn'altra beltà dispare; / chi più mente la tene, / più *fatta par per arte*, / ca tuttor più bella pare», in cui identica ricorre la seconda metà dell'emistichio (e si veda la nota di MENICETTI, *Bonagiunta* 65 *ad loc.*).

★

Guelfò a Cino, Molto li tuoi pensier mi paion torti

Molto li tuoi pensier mi paion torti, perciò che la tua mente n'è soccinta: tanto in Selvaggia insin ora l'hai spinta e mo' al cavalier gitti le sorti.	4
Par che ti nudrigassi lungo gli orti, voler portar di duo la cera tinta contra ragion d'Amore, che n'ha 'nfinta la 'ntenza tua, e dratti desii corti,	8
com'a ciascun che 'n tal guisa s'intreccia in sua corte e non puote dimorarve per bella gioia alcuna mai pigliarve.	11
E dico più, che se ne lassa entrarve,	

ch'Amor incontra a tai la cera arreccia,
e ben discerne lo gran de la vecchia.

14

1-4. *I tuoi pensieri mi sembrano parecchio irragionevoli, per il fatto che la tua mente ne è completamente soggiogata; finora l'hai intensamente rivolta a Selvaggia e adesso senti la tua fortuna col cavaliere.*

1. *molto*: l'avverbio è da riferirsi al complemento predicativo dell'oggetto, *torti*. ~ *torti*: 'irragionevoli, irrazionali, assurdi' (GDLI s.v. *torto*¹ § 11), ma, giusto il collegamento con *pensier*, sembra indicare la folle insania come in Dante, *Inf.* XXX 19-21 «del mar si fu la dolorosa accorta, / forsennata latrò sì come cane; / tanto il dolor le fé la mente *torta*».

2. *perciò che*: 'poiché', 'giacché'. ~ *la tua mente*: si rifà apertamente al verso finale di *Al meo parer* 14. ~ *n'è socinta*: è un latinismo (da SUCCINTUS 'stretto sotto la cintura') con significato metaforico 'ne è compressa, ristretta' e insomma 'completamente soggiogata' per una passione lussuriosa, eccessiva. La forma con *o* protonica, che «rimane talvolta anche in sillaba atona nell'antico dialetto pistoiese [...]» (ZACCAGNINI, *I rimatori* 104), ha in realtà pochissime occorrenze (due, stando alle ricerche effettuate sul database OVI dell'Italiano Antico, di cui una è in *Inf.* XXXI 86 – e conta, tra le varianti manoscritte, la forma *succinto* – dove però il significato è letterale).

3. *ordinare*: *l'hai spinta tanto, insin ora, in Selvaggia*. ~ *in Selvaggia*: 'su Selvaggia, sopra Selvaggia, verso Selvaggia'; la costruzione è con la preposizione alla latina e si ritrova nello stesso Cino, *Picciol dagli atti* «(...) da follia se' *spinto / in laberinto* (...)». Il nome utilizzato schiettamente da Guelfo non lascia spazio ad equivoci di senso. Tuttavia, in *Al meo parer* non solo il Sighibuldi non ha fatto cenno a Selvaggia, ma neppure aveva alluso all'incombere di una battaglia tra due amori. Accettando, in base a valide argomentazioni, l'ipotesi che i due testi del Taviani siano stati scritti *a latere* di quelli di Cino (vedi *infra*) è giocoforza considerarli successivi, se non proprio a tutte le rime ciniane che fanno esplicito riferimento a Selvaggia, almeno a buona parte di esse, e quindi ammettere che al momento della scrittura di *Molto li tuoi pensier* (e *Pensando come*) fosse già noto e riconosciuto il principale oggetto d'amore delle rime del pistoiese, se non ai più, per lo meno a Guelfo. ~ *l'hai spinta*: per Marti si tratta, senza ulteriori specificazioni, di «locuzione allusiva e dialettale per indicare la petulante insistenza dell'argomento: sei andato esagerando» (PDSN 806 *ad loc.*) ma, se è evidente che il linguaggio utilizzato è tutt'altro che aulico, non lo stesso si può dire circa il presunto fastidio di Guelfo mal celerebbe. Il rimatore non sembra, infatti, disturbato dall'unicità di Selvaggia – anzi, in filigrana si erge a difensore dell'amore immacolato verso l'unico oggetto – quanto piuttosto dall'atteggiamento bivalente del pistoiese. E poiché *spingere*, costruito col complemento indiretto, ha anche il significato di «Dirigere lo sguardo in una direzione, appuntarlo su un oggetto» (GDLI s.v. *spingere*¹ § 3), il verso può semplicemente parafrasarsi con «finora l'hai intensamente rivolta [la mente] a Selvaggia» (PIROVANO, *Poeti* 647).

4. *mo'*: 'adesso', dal latino volgare *mō(do) (ROHLFS, *Grammatica* § 126), in contrapposizione al *insin ora* del verso precedente; c'è dialefe. ~ *al cavalier git-*

ti le sorti: ‘gettar le sorti’ ha varie occorrenze nella prosa due e trecentesca e può significare ‘estrarre a sorte, decidere lasciando fare al caso’, oppure ‘esercitare le arti magiche al fine di mutare il corso gli eventi’ (GDLI *s.v. gettare* § 41), benché insolito appaia l’uso della preposizione *al* a introdurre il complemento indiretto. E proprio con ‘tiri a sorte’ o addirittura ‘lasci fare al caso sul cavaliere’ che si può parafrasare, privilegiando piuttosto il primo senso e quindi scostandosi da Marti, che pensava al ‘gioco dei dadi’ (PDSN 806 *ad loc.*). Si noti, infine, che l’intero sintagma è di ascendenza biblica *Gl* 4, 3 «Et super populum meum miserunt sortem; et dederunt puerum pro meretrice et puellam vendiderunt pro vino, ut biberent».

5-14. *Pare proprio che tu sia cresciuto mangiando direttamente dalla terra (cioè che tu sia rozzo come un animale): desiderare di tenere dentro, raffigurati, i visi di due donne, contro ogni principio d’Amore, che sicuramente ha immaginato le tue intenzioni, e ti concederà solo desideri viziosi, come a tutti quelli che si intrufolano in questo modo nella sua corte e non possono restare per ottenere un qualche gioioso piacere. E dico di più, che se anche vi lasciasse entrare, incontrando uno come voi si disgusterebbe, perché lui sa ben separare il grano dal loglio.*

5. *che ti ... orti*: sarà un modo di dire, un’allusione «o di vita bestiale (lungo gli orti traggono nutrimento gli animali domestici) o, meglio, di vita villanamente condotta, come quella dei contadini, esclusi istituzionalmente dai godimenti intellettuali dell’amore» (PDSN 806 *ad loc.*). L’associazione semantica – ma non il senso complessivo del detto, qui rovesciato nella causa-effettualità – è la stessa del moderno proverbio ‘chi mangia erba diventa bestia’. Nonostante lo stridore di registro dall’uno all’altro luogo e l’incolmabile distanza che si staglia tra la triviale nota proverbiale di Guelfo e la mimetica naturalizzazione dantesca, si può rimandare per analoga immagine a Dante, *Al poco giorno* 34-35 «di me, che mi torrei dormire in pietra / tutto ’l mio tempo e gir pascendo l’erba / sol per veder du’ suoi panni fanno ombra» (si veda, per il rimando aristotelico, DE ROBERTIS, *Dante*² 110-11 *ad loc.* e, poi, GIUNTA, *Le rime* 484 *ad loc.*, il quale, pur parlando di «un’iperbole tanto banale» da non necessitare spiegazioni, rimanda alle radici bibliche dell’immagine, e in part. a *Dn*, 4 22 «Eicient te ab hominibus et cum bestiis feris erit habitatio tua, et faenum ut bos comedes»). ~ *nudrigassi*: ‘nutrissi, alimentassi’ (quindi, metonimicamente, ‘crescessi’) è più che ‘mangiassi’ perché indica un atto fisicamente necessario e quindi bestiale (appunto, *lungo gli orti*). La forma *nudrigassi* (lat. NŪTRICĀRE), messa a testo così come si trova in Ca, presenta la sonorizzazione dell’occlusiva intervocalica, ma anche la sonorizzazione del *t* protonico in gruppo *tr*, non rara nell’antico pistoiese (ZACCAGNINI, *I rimatori* 104 *ad loc.*).

6. *voler portar*: «è infinito con costruito assoluto, e indica le ragioni del giudizio implicito nel verso precedente» (PDSN 805 *ad loc.*). ~ *di duo la cera tinta*: per Zaccagnini il senso è «Il viso impresso dell’amore di due donne» (ZACCAGNINI, *I rimatori* 104 *ad loc.*) ed anche per Marti la *cera* è quella di Cino, che vuole avere il viso illuminato (*tinta*) dalla gioia di due amori (PDSN 806 *ad loc.*). Però in *Al meo parer* 7-11 il pistoiese lascia intendere che ha impresso nella propria mente la *figura dipinta* del cavaliere; inoltre, nelle liriche d’amore due-trecentesche la *cera* è sempre (le rarissime eccezioni servono solo a confermare la rego-

la) quella femminile. Perciò forse sarebbe meglio intendere *la cera* riferita al viso delle due donne e *tinta* cioè ‘dipinta’ (nella mente), accordato e attributivo di *cera*, con lo stesso costrutto che si trova in *Amato Gherarduccio* 10 «a la figura ’n sua sembianza *pinta*»; *di duo* specificherebbe che dei visi delle due donne si sta parlando: quella che c’era prima del cavaliere e il cavaliere stesso, tanto che proprio la battaglia tra il vecchio ed il nuovo amore sarà al centro di *A la battaglia*. ~ *di duo*: la forma arcaica e trecentesca convive in Toscana per lungo tempo con la forma *due* e passerà nella poesia successiva a Petrarca (che lo usa solo al maschile) come forma poetica (si vedano le osservazioni di SERIANNI, *La lingua* 170-71). ~ *tinta*: ‘dipinta, impressa’ ma nel significato figurato di ‘esser dominato dalla passione, da un sentimento, da uno stato d’animo’ (GDLI s.v. *tinto*¹); *tinta* non sarebbe che una pallida variazione di *dipinta* del v. 7 di *Al meo parer* e si riferirebbe alle *due cere dipinte*, appunto, nella mente dell’amato.

7. *contra ragion d’Amor*: ‘contro le prescrizioni di Amore, i principî di Amore’. Sempre alla ragione, anche se di altra natura, Guelfo farà appello nel sonetto contro l’Angiolieri, *Cecco Angelier* 9-11 «Filosofi tesoro disprezzare / dèn per ragione, e loro usanza fue / sol lo ’ngegno in scienza assottigliare». ~ *che n’ha ’nfinta*: ‘che ha immaginato’; Marti pone a testo *non ha ’nfinta* (e così PIROVANO, *Poeti*, pur intendendo diversamente) e parafrasa ‘che non può ritenere finto il tuo proposito’; ma è strano che la capacità giudicante di Amore venga messa in discussione. Piuttosto, va accettata la soluzione di Savino, il quale ritorna alla lezione di Ga e Bo¹d (quest’ultimo ‘*n’han finta*’), spiegando il *non* di Ca come lo sviluppo di un’abbreviazione errata da parte del copista, emendata la quale il risultato è quello che si trova messo a testo e che permette per il passo «una traduzione molto più persuasiva: “Innamorarsi di due persone è contrario alla volontà d’Amore che ha simulato [ma qui diremo, ‘immaginato’] la tua vera intenzione e ti darà desideri effimeri”» (SAVINO, *Sul testo* 115). Per il significato di ‘immaginare, figurarsi’, che deriva direttamente dal latino INFINGĒRE e che regge il complemento oggetto, si veda GDLI s.v. *infingere* § 8 e Petrarca, *Canzoniere* 158, 7-8 «oltra la vista, agli orecchi orna e *’nfinge* / sue voci vive e suoi sancti sospiri». Sempre in tono accusatorio, è Cino a rivolgersi al bolognese Picciolo negli stessi termini, con piglio sarcastico, in *Piccioli dagli atti* 13-4 «[...] Corderia la capra / se avesse denti: però non *sé infinto*», dove ritorna il verbo con identico significato.

8. *’utenza*: qui ‘proposito’ o, meglio, ‘volontà’ analogamente che in Chiaro Davanzati, *A San Giovanni* 53-54 «Or chiami vita e gioia migliorata, / e benanza metta in sua *intenza*» (cfr. MENICETTI, *Chiaro* 445 s.v. *intenza*¹). ~ *dratti desii corti*: ‘ti concederò desideri effimeri’; l’emistichio è fortemente allitterato (*dratti desii corti*). ~ *dratti*: ‘ti darà’ «con sincope della vocale atona protonica» (PDSN 806 *ad loc.*), e proclisi della particella pronominale. ~ *desii*: ‘desideri’, ma nel senso di ‘appetito amoroso, sessuale’ (vedi TLIO s.v. *desio*¹ § 1.1.3). ~ *corti*: ‘viziosi, moralmente deplorabili’ (vedi TLIO s.v. *corto* § 2.3).

9. *com’a ciascun che*: ‘come a tutti quelli che’; ha valore indefinito. ~ *s’intreccia*: il verbo *intrecciarsi* non sembra comparire, come rimante, in nessuna altra lirica due-trecentesca e non rimane che adattarsi alla congettura di Marti (‘s’intrufola’).

10. Tutto il verso dice che chi s'intrufola nella corte d'Amore, avendo tanti diversi desideri, *non puote dimorarve*, cioè non vi può stare stabilmente, perché si comporta in aperta contraddizione all'etica amorosa che aborre l'ipotesi di un sentimento aperto a diversi oggetti. Topica l'immagine della *corte d'Amore* di cappelliana memoria; apparirvi come servo selezionato è un requisito fondamentale per gli stilnovisti e il motivo è spesso frequentato in corrispondenza. L'immagine serve a segnalare l'amoralità ciniana, ma per complementarità implicita della propria esaltazione, al suo corrispondente Gherarduccio Garisendi in *Non pò gioir* 12-13 «considerando l'onore che me face / quando apparisco, ser Cino, in *soa corte*», oltre ad essere al centro dei dubbi che Cavalcanti esprime a Dante Alighieri su Lapo (e non Lippo): in particolare, in *Se vedi Amore* 9-11 dove – analogamente a quanto si vede nel sonetto del Garisendi – l'assunzione è di principio: «Tu sai che nella *corte* là 've regna / om che sia vile non vi può servire / a donna che là entro sia renduta». L'immagine è solo una volta in Cino, *Infìn che gli occhi miei*, 5-6, nel suo valore di sede *legale* prima che *regale* (si veda la nota di PDSN *ad loc.*). ~ *dimorarve*: 'stabilirvisi' (TLIO *s.v. dimorare* § 2).

11. *per... pigliarve*: è finale 'per cogliervi qualche bel piacere'. *Pigliare gioia* è, seppure in dittologia, in Rinaldo d'Aquino, *Venuto m'è in talento* 57-59 «Gioia e confortamento / di bon cor deo *pigliare* / vedendomi in cotanta beninanza». ~ *bella gioia*: il sintagma è sempre appellativo riferito alla donna (è il *joi* dei provenzali) da Guittone a Monte e a Chiaro, fino a Dante e allo stesso Cino (per cui si veda *Cid ch'i' veggio di qua* 11 e, in clausola, *Oimé lasso, or sonv'io* 4).

12. Tutti gli editori a partire da CHIAPPELLI, *Vita*, appongono al testo la correzione 'che se', per ovviare all'opacità delle testimonianze (Ca 'Et dico piu ched e ne lassa entrarue', Bo'd 'che de ne'). In questo modo il significato sarà 'e dico inoltre, che se anche vi lasciasse entrare'.

13. *ch'Amor*: per la ridondanza della congiunzione, Marti rimanda allo stesso Cino, *Se Mercè non m'aiuta* 9-10 «Io dico in verità *che, se mercede* / non m'aiuta lo cor, *che l'alma trista*» (PDSN 807 *ad loc.*). ~ *a tai*: 'a tipi del genere'; Marti mette a testo *a tal* (e così pure Zaccagnini), ma sembra più convincente la correzione di Savino, fedele alla lezione dei mss. (SAVINO, *Sul testo* 115). ~ *la cera arrecia*: la forma *arrecia* non sembra avere altre occorrenze; è variante fonetica di *arriccia*, benché di significato non chiaro; se si accetta che *cera* – qui utilizzato con evidente intento parodico, che rovescia l'uso fattone nel v. 6 (alla cui nota si rimanda per la fortuna del termine, privilegiato nell'indicare il viso di madonna) – sia sineddoche per *naso*, allora si può convenire con Marti per il quale «Amor [...] arriccia il naso, disgustato» (PDSN 807 *ad loc.*) di fronte a gente come Cino. Si noti, però, che il verbo indica quasi sempre l'effetto di paura e raccapriccio e non di dispetto (vedi TLIO *s.v. arricciare* § 1).

14. *ben discerne ... veccia*: 'separa il grano dal loglio' (ma letteralmente 'distingue il grano dalla veccia'); la *veccia* è una pianta spontanea che può crescere in mezzo ai cereali, infestandone le colture. Se il termine gode di qualche occorrenza – si tratta per lo più di volgarizzamenti in prosa o testi didattici – questo che a tutta prima sembra un proverbio che chiude categoricamente il testo non è altrimenti attestato; il GDLI riportando per la locuzione questo so-

lo esempio glossa: ‘discernere ciò che vale o è autentico da ciò che non ha valore o è falso’ (GDLI *s.v.* *veccia* § 3). Anche *Cecco Angelier* si chiude con un epifonema perentorio: «chi follemente salta tosto rue» (v. 14). ~ *ben discerne*: ‘distingue propriamente, distingue bene’.

★★

Guelfo Taviani a Cino, Pensando come i tuoi sermoni adatte

Pensando come i tuoi sermoni adatte, la repugnanza è tanta, ch'è uno scorno: lo cavalier t'ha scoperto falorno, ove gli occhi fermasti, onde t'imbratte.	4
Or vedi come lo tuo core appiatte, ché per madonna Teccia hai preso 'l torno: or par che torni falso d'altro corno, ché poscia di dimor non è detratte.	8
In altro t'infrasca poi ch'ami ad arte; ché ben cognosce Amor i pensier tòi, ed in tal guisa, che già mai non poi frutte avere, ché Amor guarda fra cui	11
sue belle gioie degnamente parte: no 'ncontra a quei che li usan false carte.	14

1-8. *Pensando a come cerchi di racconciare i tuoi discorsi, la contraddizione è tale da essere uno scorno. Il cavaliere in cui hai fermato il tuo sguardo ha mostrato la tua falsità, perciò ti disonori. Guarda come nascondi i tuoi sentimenti, perché hai iniziato a girare intorno a madonna Teccia; sembra, poi, che diventi falso anche dall'altro lato (quello di Selvaggia?) poiché non gli hai rifiutato (al cavaliere) la permanenza nel tuo cuore (?)*.

1. *Come i*: si mette a testo la lezione proposta da SAVINO, *Sul testo* 115. ~ *sermoni*: ‘discorsi’; il termine è ricercato ed evidenzia il carattere suasorio delle dichiarazioni di Cino; lo stesso uso ne fa Guittone in *Certo, mala donna* 5-6 «Per ch'io mi credo che sovente ài fatto / dann'e disonore a me con *tuo sermone*», dove significa appunto – con una nota d'ironia che l'accomuna al nostro caso – «discorso imbonitore» (LEONARDI, *Canzoniere* 250 nota *ad loc.*; nell'altra situazione in cui Guittone, sempre nel *Canzoniere* di L, utilizza il verbo *sermonare*, il tono è addirittura sarcastico). Le occorrenze del termine sono in ogni caso numerosissime. Guelfo, nello specifico, allude sottilmente «a tutto intero il sonetto della proposta, nel quale Cino aveva “adattato” in modo cortesemente plausibile il nuovo colpo del “cavaliere” con l'antico amore per “Selvaggia”» (PDSN 812 *ad loc.*). La spiegazione è valida eccetto per il fatto che quella di Cino (e segnatamente *A la battaglia* di cui questo si considera responsivo) si possa considerare una proposta (vedi *infra*). ~ *adatte*: ‘adatti, raggiusti’. per l'interscambiabilità di *ě*, *ē* ed *ĩ* dell'antico toscano vedi ROHLFS, *Grammatica* § 142 e la discussione testuale che seguirà.

2. *repugnanza*: risulta dalla ricerca sul *database* dell'ОВI che il termine nella forma con *e* protonica ha solo due occorrenze nell'Ottimo, mentre nella for-

ma *ripugnanza* non ne ha nessuna. E proprio con lo stesso significato che li assume di «contrasto profondo tra concetti o argomenti o fra elementi e aspetti della realtà o di una particolare situazione: contraddizione logica, ideologica o morale; discordanza, inconciliabilità» (GDLI *s.v. ripugnanza* § 3) che anche qui viene inteso. Si noti l'assonanza e la quasi consonanza ne *la ripugnanza è tanta*. La forma, invece, è quella normale in italiano antico. ~ *tanta che è uno scorno*: con valore consecutivo; *scorno* è 'onta, beffa', come in Dante, *Quando 'l consiglio* 18 «e così la lasciaro in grande *scorno*» e Petrarca, *Canzoniere* 201, 5-8 «Né mi riede a la mente mai quel giorno / che mi fe' ricco et povero in un punto, / ch'i' non sia d'ira et di dolor compunto, / pien di vergogna et d'amoroso *scorno*». La Bettarini nota che il termine nella poesia petrarchesca talvolta «corrisponde a un'impossibilità di parola, associato a vergogna», come nel passo succitato (BETTARINI, *Canzoniere* 558, nota a *Una donna più bella* 78). E Guelfo potrebbe voler dire di essere rimasto attonito per l'atteggiamento ciniano tanto da vergognarsi e non saper che dire (sebbene poi sproloqui).

3. *t'ha scoperto falorno*: 's'è reso conto che sei un simulatore'. ~ *falorno*: dalle ricerche non sembra vi siano altre occorrenze del rimante, né prima né dopo Guelfo. Tuttavia, non è insoddisfacente l'ipotesi interpretativa di Marti, il quale – contro lo Zaccagnini che traduceva 'falotico, bizzarro' (ZACCAGNINI, *I rimatori* 105) – pensa piuttosto a un'ipotetica etimologia dal latino FALLĒRE, per cui il termine significherebbe 'bugiardo, ingannatore' (si veda PDSN 810 *ad loc.*) o, meglio ancora, 'simulatore'.

4. *ove gli occhi fermasti*: 'su cui hai posato gli occhi'; va unito a *lo cavalier* del verso precedente, ma Guelfo sembra qui parafrasare i vv. 9-11 di *Al meo parer*. ~ *onde t'imbratte*: 'ti macchi di una colpa' (PDSN 810 *ad loc.* seguito poi da GDLI che riporta questo passo come esempio per il significato analogo in GDLI *s.v. imbrattare* § 4), ma andrebbe bene anche 'ti comprometti, ti disonori', visto che il comportamento di Cino risulta tutt'altro che eticamente impeccabile.

5-8. *Or vedi... / ché ... / Or par ... /ché...:* la parisi con cui è costruita la seconda quartina ha lo scopo di isolare i due contrastanti atteggiamenti di Cino, legati alla spinta verso due diverse donne; si tratta di una vera e propria costante strutturale di cui si avvale chi, nel proprio testo poetico, espone la difficoltà insita in una scelta (che si suppone obbligata) tra due figure di pari dignità e delle cui qualità si fornisce una sommaria descrizione. Si veda Rustico, *Due cavalier* 5-8, Nicolò de' Rossi, *Dui cavalier* 5-8 e, infine, il Dante di *Due donne in cima* (vedi *infra*). Forse, però, risulta ancora più interessante confrontare Guelfo con Guelfo stesso: la stessa identica costruzione, pur se non ripetuta a formare un *dicolon* che si estende per l'intera quartina, è proprio in *Cecco Angelier* 5-6 «*Or pensa* sia dal ferrante al baiardo / *ché* con Dante di motti tegni men»; anche per analogia con questo passo si è preferito intendere il *ché* congiunzione causale (nonostante entrambi i casi, qui e lì, si presentino ambigui: sui dubbi in proposito si veda la nota di DE ROBERTIS, *Dante*² 481 *ad loc.*).

5. *appiatte*: il significato di *appiattare* è 'nascondersi, stare acquattato' magari per difendersi da o per preparare un agguato (cfr. TLIO *s.v. appiattare*). Cino nasconde il suo cuore, in altre parole i suoi sentimenti; ma la costruzione del verso è tutt'altro che riuscita.

6. *ché*: causale, mentre per Marti è dichiarativo. Sulle ragioni della scelta vedi nota ai vv. 5-8. ~ *hai preso il torno*: non si sono trovate occorrenze né di questa perifrasi né, eventualmente, di quella recata da Bo¹d 'teso il torno'. Secondo Marti *il torno* vuol dire 'il giro' e l'intera espressione 'hai cominciato a girarle intorno' (PDSN 810 *ad loc.* coi passi del *Fiore* che secondo l'editore avvalorano la sua ipotesi); ci si attiene alla sua interpretazione.

7. *torni falso d'altro corno*: 'dall'altro lato sei un falso'; sul verbo *tornare* col significato di 'essere, diventare', Marti rimanda a Guido Guinizzelli *Al cor gentil* 33 «dis'omo alter: 'Gentil per sclatta *torno*», e rammenta il «bisticcio "torno-torni"» (PDSN 810 *ad loc.*), mentre Pirovano intende diversamente il verso «ora sembra che tu ti giri falsamente dall'altra parte» (PIROVANO, *Poeti* 650 *ad loc.*). Come che sia, il senso non cambia: Cino si comporta ambigualmente nei confronti dell'altra (ovvero, giusti i versi di *Molto li tuoi pensier*, di Selvaggia). ~ *d'altro corno*: 'dall'altro lato'. Eccezionale rispetto alla poesia due-trecentesca è l'utilizzo del termine *corno* ad indicare l'altra metà di un ragionamento, di un'ipotesi, sebbene in senso letterale il termine possa assumere per estensione il generico significato di 'lato' (TLIO *s.v. corno* § 4.7).

8. Il verso è, a ora, tra i più ostici dell'intera corrispondenza. Zaccagnini segue la lezione che trova su Ca (e su cui Bo¹d concorda) '*di dimor non è detratte*' e la mette a testo senza parafrasi né spiegazioni aggiuntive, mentre Marti così scioglie il passo: '*che poscia di dimor[a] no è detratte*'; limitandosi a costatare che *detratte* starebbe per *detratta* ('allontanata') e andrebbe riferito a Selvaggia (mai allontanata dal cuore) e che «il codice» (ma quale? Sicuramente Ca su cui si basa la ricostruzione testuale) «reca: "dimor non"» (PDSN 810 *ad loc.*). Non si vede perché non adeguarsi alla lezione del mss. e di Zaccagnini dal momento che, adottandola, non si aggiungono né si risolvono i problemi di senso e allo stesso tempo la metrica viene rispettata. Escluso che *di dimora* sia una lezione viziata dalla dittografia, il contesto ci suggerisce di intenderlo come 'permanenza, dimora in un luogo': in particolare, la *dimora* è quella di Selvaggia (il cavaliere in effetti «non vi fa soggiorno», secondo *A la battaglia* 7) nel cuore del poeta, giusta la rappresentazione del secondo sonetto di Cino e la simmetrica bipartizione dei *corni* del dilemma nella struttura di *Pensando come i tuoi*. Il problema reale resta *detratte*: ci si potrebbe allineare con l'interpretazione di Marti, il quale, rompendo un'ipotetica serie di rime grammaticali – quelle appunto in -ATTE della 2^a persona singolare – opta per il participio, naturalmente da *detrattare*, nel suo significato di 'rifiutarsi di fare qualcosa' oppure lo si potrebbe intendere nel suo significato di 'privare', che regge il genitivo (TLIO *s.v. detrattare* § 2 e § 3). Sarebbe Selvaggia (giuste le dichiarazioni di *Molti li tuoi pensier*) a non essere stata privata *di dimora* nel cuore del poeta, che perciò risulta un falso, un mentitore. Si può quindi parafrasare il verso con 'giacché non hai rifiutato di tenerla nel tuo cuore'.

9-14. *Impacciati d'altro, visto che ami ad arte: perché Amore conosce bene i tuoi pensieri e in modo tale che non ne potrai raccogliere frutto, perché Amore guarda con attenzione tra chi dividere degnamente le sue piacevoli gioie: e ciò non accade a quelli che sono soliti imbrogliarli con documenti fasulli.*

9. *in altro t'infasca*: 'impegolati, immischiati pure in altro' (GDLI *s.v. infrascare*

§ 9). Il verbo, che peraltro è veramente raro incontrare nella lirica delle origini – e di certo non in testi in cui prevale il tono elegiaco e il registro alto – è poi in Antonio Pucci, *Amico mio* 1-4 «Amico mio, da poi c'hai tolto moglie / convienti far ragion che tu rinaschi / e come per l'adrieto non t'infraschi / in quella vanità ch'onor ci toglie». Per la proclisi del pronome all'imperativo vedi ROHLFS, *Grammatica* § 470. ~ *poi ch'ami ad arte*: 'dal momento che ami artificialmente, che fingi di amare, che ami ad arte'. Nonostante ci sia una palese ripresa del v. 14 del missivo, con intenti evidentemente ironici, l'utilizzo dell'espressione 'amare ad arte' è tutt'altro che casuale perché esprime la discrepanza tra la lirica amorosa e l'incoerenza del sentimento, quest'ultimo non necessariamente reale. Si veda Gherarduccio a Cino, *Poi ch'il pianeta* 5-8 «se v'ha gremito la pola selvana, / com'esser pò de la pinta fedele? / Però ch'amante quando pon doe tele, / a l'una pur conven mancar la lana» e Dante Alighieri, *Io mi credea* «Chi s'innamora sì come voi fate / or qua or là, e sé lega e dissolve, / mostra ch'Amor leggermente il saetti». ~ *poi ch[e]*: 'poiché, dal momento che'; per il valore causale di questa congiunzione in antico italiano (nonostante possa anche introdurre subordinate temporali) si vedano le spiegazioni di SALVI-RENTI, *Grammatica* 991-92. E si veda anche Binduccio a Cino, *Solo per acquistar* 7-8 «da *poi ch'*Amor ripar'al vostro banco, / perché m'avien, da voi saver vorria».

10. *cognosce*: è la lezione dei mss. e forse ad essa si dovrebbe tornare (e quindi all'ultimo editore che l'ha adottata, Savino), visto che la forma trova diverse attestazioni che ne confermano la bontà (*vs.* Marti 'conosce'). ~ *toi*: Pelaez, riportando la lezione del sonetto così come la trova in Ca, nota che sulla *u* di *tui* e su quella di *pui* del verso successivo «dalla stessa mano fu scritto un piccolo o» (PELAEZ, *Rime* 311, n. 1). Marti (e Zaccagnini prima di lui) preferisce credere che si tratti di una «rima umbro-aretina», come se ne trovano anche in Jacopone (PDSN 811 *ad loc.*); ripristinando la lezione di Ca si ricostruirebbero una rima guittoniana e una siciliana.

12. *Frutte*: è un plurale diffuso nei testi settentrionali (così la nota linguistica della voce in TLIO a cura di Z. Verlatto). Qui, col significato figurale che il termine ha anche oggi e che viene utilizzato pure da Onesto in *Cinum*, *Sì m'è fatta* 12-14 «Se mai cogliesti frutto di tal pianta, / mandatilomi a dir, ch'i n'ho tal sede, / ch'esso disio tutto lo cor me schianta»; e ripreso nella risposta del pistoiese (*Messer, lo mal* 5). ~ *fra cui*: 'fra coloro i quali'; c'è attrazione fra il pronome personale ed il relativo (PDSN 811 *ad loc.*; ma per il comportamento di *cui* nell'italiano antico bisogna rifarsi a SALVI-RENTI, *Grammatica* 476-80 e alla casistica riportata da Brambilla Ageno, che elenca i casi in cui il relativo risulta privo di antecedente nella lingua dantesca, in part. ED, *Appendice s.v. Pronome relativo* 205).

13. Secondo Savino quella di Ca ('sue belle gioie') – manoscritto seguito da Marti per l'edizione – non sarebbe che una zeppa da dover eliminare una volta accettata la lezione degli altri due mss. (Ga 'e le sue gioie' Bo'd 'elle sue zoie'); l'ipometria del verso che ne consegue si aggiusterebbe considerando la dieresi su *sue* (SAVINO, *Sul testo* 115). Tuttavia la qualità compositiva di Guelfo è tale da non necessitare un ricorso alla più elegante soluzione proposta da Sa-

vino, considerando anche che, pur *facilior*, il verso tràdito da Ca conserva la giusta misura sillabica (e si veda il ritorno del sintagma in *Molto li tuoi pensier* 11). *parte*: col significato di 'divide'.

14. Qui si accetta la correzione di Marti (poi raccattata da Savino), rispetto alla pedissequa fedeltà di Zaccagnini (che non fornisce parafrasi) a Ca 'non contro a quei che li usan false carte', la quale «dà il senso opposto di quello logico» (PDSN 811 *ad loc.*); perciò, sulla base di PDSN s'intenda: 'non accade (ciò, ovvero di aver parte alle *belle gioie* del verso precedente) a coloro i quali sono soliti ingannarlo'. ~ 'ncontra: il verbo, col significato di 'accadere, capitare' (GDLI *s.v. incontrare* § 18) è tutt'altro che raro e ricorre anche in Cino (*Zaffiro, che dal vostro* 5, *Se voi udiste* 13-14, *Deh, Gherarduccio* 12-13). ~ *li*: è un dativo di svantaggio. ~ *false carte*: letteralmente 'documenti falsi, infidi'; si tratta di un'espressione tecnica e propria del linguaggio giuridico e burocratico, come dimostrano le diverse (anche se non numerosissime) occorrenze che si possono trovare in qualche statuto tra il sec. XIII ex. e il XIV in. Su tutti, si può vedere questo passo dello *Statuto dell'Arte della Mercanzia senese*, L 3 «Se alcuno commetterà alcuna falsità per qualunque modo overo barattaria ne la Corte de' consoli della Mercantia, la quale sia da punire secondo la forma de lo statuto del Comune di Siena, overo falsi testimoni overo *false carte* producirà, sia punito C libr. per ciascuna volta». E l'allusione all'integrità morale del giurista Cino non può certo sfuggire: le *false carte*, ricollegandosi ai *sermoni* del v. 1, palesano la reale portata dell'accusa di Guelfo e l'aggravano; infatti, quasi avvalendosi delle capacità affabulatrici che ha probabilmente sviluppato anche in virtù del suo lavoro di giurista, Cino spera di risanare, con la retorica e la persuasione dei suoi fallaci ragionamenti, ai comportamenti non proprio etici che invece dimostra di avere (nei fatti, nella poesia o in tutt'e due). Al centro dell'accusa c'è proprio l'insanabile discrepanza tra i *fatti* e i *dolci detti*, secondo quanto rilevato anche da Dante in *Io mi credea* 12-14 «Però, se legger cor così vi volve, / prego che con virtù il correggiate, / sì che s'accordi i fatti a' dolci detti».

3. Particolarità della tradizione

Al meo parer gode, da solo, anche delle due attestazioni di C¹ (CV BAV Chig. L VIII 305) e B¹ (CV BAV Barb. Lat. 3953), ma a trasmettere la corrispondenza nella sua interezza sono i mss. di quello che Barbi definì e descrisse come gruppo del Casanatense (vedi BARBI, *Studi* 339-451, a cui aggiungere le note di PD II 913): Ca (Roma, Biblioteca Casanatense, 433, già D.V. 5) che gli impone il nome (codice descritto in DE ROBERTIS, *Dante*¹ I, 612-16; e che fu a suo tempo trascritto da PELAEZ, *Rime* 159-390, con saggio descrittivo alle pp. xv-xxii); la quarta sezione del Bolognese Universitario, cioè Bo^{1d} (Bologna, BNU, 1289, già Amidei, per cui si veda DE ROBERTIS, *Dante*¹ I, 48-53 e la trascrizione tardo ottocentesca di LAMMA, *Il codice*) e le aggiunte fatte alla Giuntina Galvani, Ga (Firenze, BNC, N.A. 322; anche qui, oltre al Barbi già citato, si veda il solito DE ROBERTIS, *Dante*¹ I, 286-88). Tralasciando i *descripti* e T² (Mi-

lano, Biblioteca Trivulziana, 1050) solo perché non strettamente coinvolti nel nostro discorso, importa dire che al gruppo è riconducibile anche l'edizione a stampa curata dal padre Faustino Tasso (TASSO, *Delle rime*), *princeps* di ben quattordici sonetti – tra cui tutti quelli «di risposta dei vari rimatori che furono in corrispondenza» col pistoiese (BARBI, *Studi* 434) – custoditi da quest'unico ramo del testimoniale.

Tra le peculiarità che caratterizzano il gruppo emerge soprattutto la predilezione per le corrispondenze, come è evidente, da un lato, dall'alto numero che ne viene conservato e, dall'altro, da un'attenta disposizione nei codici delle rime che le costituiscono. Infatti, limitandosi alla sola sezione ciniana, si susseguono nei mss. la corrispondenza con Gherardo da Reggio, quella con Gherarduccio Garisendi e quella con Cecco d'Ascoli, il presunto scambio con Guelfo, di cui qui si tratta, e gli spinosissimi testi anticommedia, trasmessi tutti dal solo gruppo di Ca; a queste vanno affiancate parti dello scambio tra Cino e Onesto degli Onesti, di quello tra Cino e Dante (godenti, questi ultimi, di ben altra fortuna manoscritta), e la particolarissima tenzone con Mula de' Muli da Pistoia, altrimenti tradita dal solo Marciano It. IX 529 (Mc⁵). La *mise en page* dei testi, come si vedrà subito, testimonia inoltre di un marcato interesse verso il genere.

Poiché, a parte alcune correzioni congetturali presenti nel ms. e risalenti al sec. XVI, gli errori comuni, non poligenetici, rendono stabile il legame tra i codici del gruppo, non sarà eccessivamente arbitrario circoscrivere la nostra attenzione, almeno per questa lettura, al solo Ca. Ragioni di opportunità ma anche di evidenza lo rendono, in effetti, paradigmatico in un doppio senso: sia perché è un codice la cui morfologia suggerisce chiaramente la modalità attraverso cui meno il compilatore che l'antigrafo ha non solo accolto, ma soprattutto compreso i testi riportati, denunciando prima il peso delle cognizioni di poetica e poi del gusto (soprattutto, ma non esclusivamente, per i testi di corrispondenza); sia perché è un manoscritto in cui le peculiarità del gruppo di cui s'è detto sopra si riscontrano con particolare evidenza. Soprattutto due sono i fattori che s'inseriscono nel discorso interpretativo intorno alla corrispondenza Cino-Guelfo, benché il loro inserimento possa forse apparire di non immediata pertinenza: 1) l'ampia presenza in Ca Bo¹d Ga di *rubriche epe-segetiche* che, seppur non esclusive dei testi di corrispondenza si trovano *sempre* a loro corollario; 2) la *trascrizione consecutiva* nella pagina di missivo e responsivo di un medesimo scambio. Qui l'unica eccezione è rappresentata da Ga – di cui importa, per il nostro discorso, il supplemento manoscritto –, che ordina i componimenti 'per autore', e in cui i criteri soggiacenti alla compilazione della sequenza differiscono leggermente rispetto a quelli seguiti da Ca e Bo¹d, non annoverando quello dell'accostamento grafico tra i membri di una tenzone per garantirne una lettura continuata; i richiami, comunque, vengono puntigliosamente riportati nelle rubriche che accompagnano tanto i missivi quanto i responsivi, i quali, pur trovandosi in differenti fogli, vedono puntualmente segnalata la loro reciprocità attraverso la citazione degli *incipit*. La presenza di rubriche epe-segetiche che testimoniano una scarsa tolleranza alle adespotie non è però esclusiva del solo Ca, «manoscritto di pregio, magari compilato su

commissione» (GIUNTA, *Versi* 58), che reca per lo più testi attribuiti, ma – trovandosi anche in Ga e Bo¹d – è con ogni probabilità da far risalire all'antigrafo comune (poiché questi due codici non pare derivino dall'altro).

Ca è un codice miscelaneo, ordinato secondo una divisione per autori e generi. Alla prima sezione (cc. 8r-67v) in cui sono trascritte innanzitutto le canzoni, poi i sonetti della *Vita nova* ed infine *altri sonetti* di Dante (anch'essi non derivanti da un'unica fonte), segue la sezione ciniana (cc. 68r-108r) che è divisibile esattamente in due metà, corrispondenti una al gruppo delle canzoni e l'altra al gruppo dei sonetti; non solo divisione di genere ma anche di fonti, poiché la prima sezione è «proveniente da N&c, l'altra da quella ignota fonte che tanti componimenti, oltre a Ca, ha dato a Bo¹ [Bo⁴ nel testo] e a Ga» (BARBI, *Studi* 356-57). La sezione dei sonetti accomuna geneticamente i tre manoscritti: la disposizione dei testi è la medesima, e riguarda proprio quelle liriche non altrimenti tradite. Tra i mss. è Ca quello che con maggior cura si premura di trascrivere compattamente le tenzoni, anche quando queste siano composte da due o più sonetti: i membri della corrispondenza non vengono mai separati nella pagina e sono sempre preceduti da una rubrica che ne specifica – salvo eccezioni – il nome di mittente e destinatario (secondo lo schema 'messer X a messer Y'), la relazione di continuità (es. '*per la detta materia*'), le presunte coordinate storico-geografiche rivelanti l'occasione della composizione (es. '*M(esser) Cino essendo a Pisa*').

Che Ca sia più rigoroso nella trascrizione dei singoli momenti di una corrispondenza lo dimostra un confronto con Bo¹d. Si prendano, ad esempio, i sei sonetti dello scambio con Gherarduccio Garisendi, anch'essi testimoniati dal solo gruppo di Ca: mentre in quest'ultimo codice si susseguono strettamente, già in Bo¹d, che altera con ogni probabilità l'ordine dell'originale (vedi BARBI, *Studi* 422), le varie battute sono trascritte diversamente. In Ca, poi, lo schema 'messer X a messer Y' è implicitamente rispettato per il fatto stesso che ci troviamo nella sezione dei '*Sonetti di messer Cino*':

Tabella 1

Ca ¹	Bo ¹ d
c. 99v <i>A messer Gherarducci Garisendi da Bologna</i> Caro mio Gherarduccio, io non ho ueggia	c. 113v <i>M. Cino a m. Gherarduccio Garisendi da Bologna</i> Caro mio Gherarduccio io non ho ueggia
c. 100r <i>Risposta di Messer Gherarducci</i> Non po gioir d'amore chi non pareggia	c. 114r <i>Risposta di m. Gherarduccio</i> Non puo zoir d'amor chi non pareggia

¹ Il limite di queste trascrizioni consiste nel non aver preso visione diretta dei mss., che nel caso di Ca e di Ga è ben rimediato dalla descrizione interna dei due codici nell'archivio LIO (Lirica Italiana delle Origini) in MIRABILE (integrata, nel primo caso, con PELAEZ, *Rime*), dove però risulta ancora incompleta (al 28/01/2013) quella di Bo¹, per il quale ci si è avvalsi fondamentalmente della tavola di BARBI, *Studi* 419-22.

- | | |
|--|---|
| c. 100v <i>A messer Gherarducci per la detta materia</i> Amato Gherarduccio, quand' i scrivo | c. 114v <i>M. Cino a Dante</i>
Cercando di trouar lumera in oro |
| c. 100v <i>Risposta di messer Gherarducci</i>
Dolce d'amore amico, i ui rescivo | c. 115r <i>Risposta di Dante a m. Cino</i>
Degno vi fa trovare ogni thesoro |
| c. 101r <i>A messer Gherarducci per la detta materia</i>
Come li saggi di Neron crudele | c. 116r <i>Risposta di m. Gherarduccio</i>
Dolce d'amore amico i ui rescriuo |
| c. 101v <i>Risposta di Messer Gherarducci</i>
Poi chel pianeto ui da fe certana | c. 115v <i>M Cino a m. Gherarduccio</i>
Amato Gherarduccio quando iscrivo |
| | c. 116v <i>M. Cino a m. Gherarduccio sopra la detta materia</i>
Come li saggi di Neron crudele |
| | c. 117r <i>Risposta di M. Gherarduccio a M. Cino</i>
Poi chel pianeto ui da fe certana. |

Come si può vedere, la sequenzialità dei testi è la stessa, ma in Bo^{1d} si registra l'intromissione di un'altra tenzone tra i sonetti scambiati da Cino e Gherarduccio (quella tra Cino e Dante in nome del marchese Moroello: cc. 114v-115r, in Ca alle cc. 105v-106r), che ad essa è estranea: la medesima sequenza con intromissione (ma dei soli testi di Cino) è in Ga, cc. 17r-17v. In altri casi, poi, pur lasciando intuire un ordine originario che doveva essere prossimo a quello seguito da Ca, Bo^{1d} inverte vistosamente o separa i componenti di una stessa corrispondenza. C'è, infine, da osservare un'ultima cosa: tutti e tre i mss. evidenziano regolarmente una corrispondenza ma senza ricorrere mai a termini che *a posteriori* si direbbero 'tecnici', come *tenzone*, *missivo*, *proposta*, e via dicendo, tranne per i responsivi, sempre detti '*risposta*'. Il fatto, però, che le prime consce differenziazioni del genere, peraltro non univoche, siano da ricondurre a Trecento inoltrato (si veda soprattutto *Il punto di vista dei contemporanei*, in GIUNTA, *Due saggi* 7-19) non significa che il compilatore dell'antigrafo non avesse alcuna consapevolezza retorico-poetica a proposito, soprattutto perché questa, come vedremo, emerge altrimenti.

La questione ecdotica è comunque da approfondire e in questa sede importa segnalare che da un'attenta disamina di Ca, e specificamente della sezione ciniana, emergono almeno tre punti degni di nota:

a. *Una sorta di binomia tra una prima sequenza di sonetti incentrati sulla descrizione del fenomeno amoroso (il Cino della dulcedo) e una seconda sequenza, che annovera le rime di corrispondenza e quelle presentate dalle rubriche come occasionali.*

La sezione dei sonetti di Cino è, in Ca, marcatamente bipartita: in una prima sottosezione (cc. 87v-92v) si susseguono liriche monologiche, in cui la tematica è costantemente quella amorosa; sono tutti testi che rilevano vistosa-

mente il poeta *dulcis* di stilnovistica maniera, nel rappresentare le sue vicissitudini col ricorso a quegli stessi elementi che, poi, gli verranno rinfacciati da Onesto in “*Mente*” ed “*umile*”: una donna spesso crudele, ma innegabilmente gentile, di ineguagliabile bellezza, affila i suoi strali contro l’inerme sguardo del poeta; seguono gli scombussolamenti inevitabili dell’anima, del cuore e degli spiriti, alla ricerca di una consolazione che non sembra raggiungibile. Si tratta sempre, per questa sezione, di liriche che godono di una tradizione spesso molto estesa, che va ben al di là dei codici del gruppo di Ca (altro elemento che marca la differenza tra le due sottosezioni). Naturalmente, sono testi non accompagnati da rubrica: il loro chiaro statuto di liriche monologiche non richiede ulteriori specificazioni; basta, al confezionatore, indicare il genere metrico nell’intitolazione, come avviene costantemente nel ms. (qui l’unica eccezione si ha nella trascrizione della terza stanza della canzone attribuita a Cino *Non che ’n presenza de la vista umana*, dove il copista dimentica di anettere la solita intitolazione – nella fattispecie *STANZA III* –, forse perché sta scrivendo all’inizio di una nuova pagina, la c. 83r). Alle cc. 92v-93r si avvia quella che potremmo definire la seconda sottosezione, che si distingue perché ivi convergono curiosamente tutta la serie di elementi che rendono interessante e allo stesso tempo preziosa la testimonianza del gruppo di Ca: le rubriche epesegetiche (non necessariamente legate alle corrispondenze, dove sono giustificabili) e il maggior numero di *unica*. Qui del poeta pistoiese sono mostrate essenzialmente due cose: la vivace vena comunicativa, da cui emerge un modo di poetare che ben si differenzia da quello della ‘sottosezione’ precedente – perché è il Cino satirico, realistico, polemico, oltre che corrispondente, quello di cui si registrano le prove poetiche – e la vicenda biografica, di cui si isolano alcune tappe, tanto grazie alle rubriche quanto in virtù dei testi stessi. Il dato interessante è la coincidenza quasi assoluta, in questa sottosezione, tra rime tràdite dal solo gruppo di Ca e, o le rime di corrispondenza, o le rime che in qualche modo si legano alla ‘biografia’ del Cino uomo politico-esule, attraverso riferimenti interni ai testi o attraverso le rubriche, o entrambe le cose.

b. La sezione degli unica, dove sono comprese la maggior parte delle corrispondenze, è anche quella in cui s’incontra la maggior incidenza di rubriche epesegetiche, soprattutto in senso contestualizzante.

A partire da Ca c. 92v (fino a c. 108r) si apre quella che, con una certa dose di approssimazione, abbiamo definito la seconda sottosezione dei sonetti di Cino. Una tabella mostrerà chiaramente l’alto numero di coincidenze dei tre fattori (*unicum*, *rubrica epesegetica*, ‘*contestualizzazione*’) cui si è appena accennato:

Tabella 2

	Rubrica contestualizzante /dato biografico	Rubrica che specifica lo stato di testo di corrispondenza	<i>Unicum</i>
[15] <i>Lasso pensando a la distrutta ualle</i>	ESSENDO A PRATO RIBELLO DI PISTOIA.		Sì
[16] <i>Cecco i ti prego per uirtu di quella</i>	vv. 9-13	A MAESTRO CECCO D'ASCOLI	Sì
[17] <i>Di ciascheduna mi mostra la guida</i>	vv. 10-11	RISPOSTA DI M(AESTRO)O CECCO D' ASCOLI	Sì
[18] <i>Lo sottil ladro, che negli occhi portè</i>			
[19] <i>Madonna la biltà vostra 'nfollio</i>			
[20] [...] <i>u 'n su' l'alto e 'n sul beato monte</i>	ESSENDO A LA SAMBVCA IN SVL MONVMENTO DE LA VAGA SVA		Sì
[21] <i>L'omo saccente et da maestro saggio</i>		M(ESSER) MVLA DE MVLI A M(ESSER) CINO	
[22] <i>Ser Mula, tu ti credi senno avere</i>		RISPOSTA A SER MVLA	
[23] <i>In verità questo libel di Dante</i>	PER LA COMEDIA DI DANTE		Sì
[24] <i>Contien sua Comedia parole sante.</i>		RISPOSTA DI SER GIOANNI DI MEO VITALI. SONETTO	Sì
[25] <i>Infra gli altri difetti del libello</i>	M(ESSER) CINO SOPRA LA DETTA MATERIA		
[26] <i>Messer Bosone, lo uostro Manoello</i>		A M(ESSER) BOSONE ESSENDO MORTO DANTE, ET MANOELLO GIVDEO	Sì
[27] <i>Manoel che mettete'n quell'Auello</i>		RISPOSTA IN PERSONA DI M(ESSER) BOSONE	Sì
[28] <i>Qua' son le cose uostre ch' i ui tolgo</i>		A MESSER GVIDO CAVALCANTI	
[29] <i>Tutto ciò che altrui agrada mi disgrada</i>			
[30] <i>Una riccha roccha et monte manto</i>			
[31] <i>Perche uoi state forse anchor pensiuo</i>	ESSENDO A PERVGIA		Sì
[32] <i>Con sua saetta d'or percosse amore</i>		GHERARDO DA REGGIO A M(ESSER) CINO	Sì
[33] <i>Amor che uene armato à Doppio dardo</i>		RISPOSTA ET CONSIGLIO	Sì

² Il sonetto è di paternità dibattuta tra Dante e Cino, con maggiori possibilità per quest'ultimo, a causa di «quel modo, che è suo, di subito passare da un'esperienza diretta a una norma o consuetudine [...], come in sonetti del tipo *Amor che viene armato a doppio dardo* o *Amor che vien per le più dolci porte*» (DE ROBERTIS, *Dante*² 524).

[...]			
[35-40] tenzone con Gherarduccio Garisendi, vedi Tabella 1		Vedi sopra.	Sì
[36] <i>Al mio parer non è chi 'n Pisa porti</i>	M(ESSER) CINO ESSENDO IN PISA		
[37] <i>Molto li tuoi pensier mi paion torti</i>		RISPOSTA DI M(ESSER) GVELFO TAVIANI	Sì
[38] <i>A la battaglia, oue madonna abbatte</i>	M(ESSER) CINO PER LA DETTA MATERIA.		Sì
[39] <i>Pensando com'è tuoi sermoni adatte</i>		RISPOSTA DI M(ESSER) GUELFO	Sì
[40] <i>Poscia che'n cor l'amorosa radice</i>		MESSERE HONESTO DA BOLOGNA A MESSER CINO DA PISTOIA	
[41] <i>Anzi ch'Amore ne la mente guidi</i>		RISPOSTA DI MESSER CINO	
[42] <i>Assai son certo che sementa in lidi</i>		M(ESSER) HONESTO A M(ESSER) CINO	
[43] <i>Se mai leggesti i uersi de li Ovidi</i>		RISPOSTA DI M(ESSER) CINO	
[44] <i>Mente humile è più di mille sporte</i>		MESSERE HONESTO A M(ESSER) CINO	
[45] <i>Amor che uien per le piu dolci porte</i>		RISPOSTA DI M(ESSER) CINO	
[46] <i>Cercando di trouar lumera in oro</i>		M(ESSER) CINO A M(ESSER) DANTE	
[47] <i>Degno ui fa trouar'ogni Thesoro</i>		RISPOSTA DI M(ESSER) DANTE	
[48] Cansone XIX <i>Naturalmente ogni animale ha uita</i>			Sì
[49] <i>Piangete donne, et con uoi pianga Amore</i>	MESSER FRANCESCO DE PETRACCHI IN LA MORTE DI M(ESSER) CINO		
[50] <i>Morto è colui, ch'era arca de la legge</i>	CIAMPA RICCIARDI IN LA MORTE DI MESSER CINO		Sì

Dell'alto numero di corrispondenze della sezione, ora tangibile, si è già detto, così come della morfologia delle rubriche, che precisano non solo la relazione tra membri di una corrispondenza intera (il testo inviato da 'messer X' a 'messer Y' e la risposta di 'messer Y a messer X'), ma – volendo allargare lo sguardo ad altre sezioni, come quella dantesca – lo stato di presunti missivi di cui non c'è pervenuto o non c'è mai stato responsivo: è il caso di *Guido, i' vorrei* (cc. 66v-67r), accompagnato dalla rubrica '*DANTE A GUIDO CAVALCANTI*', o, per la sezione ciniana, di *Qua' son le cose vostre*, come si può leggere nella tabella 2 (si tratta, in ogni caso, di testi che godono di un buon numero di attestazioni fuori dal gruppo di Ca): la rubrica, quando può, cerca di fornire dettagli. Il principio formale che regola la confezione delle rubriche nei testi di corrispondenza presenta, però, almeno due interessanti casi di diffor-

mità, sui quali meditare non sarà ozioso: il primo è costituito dalle parole che accompagnano i due ‘missivi’ a Guelfo; l’altro dai sonetti anticommedia. Di entrambi si discuterà oltre nel dettaglio.

Con rubrica ‘contestualizzante’, che poi è una specificazione epesegetica, si vuole invece indicare la rubrica apposta a componimenti che chiaramente non sono di corrispondenza. Ci sono almeno quattro casi in cui la rubrica specifica l’occasione del testo, fornendo nella fattispecie un’indicazione topografica: in *Lasso, pensando* (le rubriche degli altri due mss. sono: Bo¹d «Essendo a Prato ribello di Pistoia»; Ga: «Essendo a Prato ribelle di Pisa (sic!)»), *Io fu’ ’n su l’alto, Perché voi state e Al meo parer*. Tre di questi sono testi traditi dal solo gruppo, pur trovandosi nella disposizione di Ca intercalati ad altri che non sono *unica*; per *Al meo parer*, che dà il via alla corrispondenza con Guelfo e che in C¹ e B¹ risulta scompagnato da qualsiasi rubrica, è lecito ipotizzare che il riferimento topografico sia prelevato direttamente dalle maglie del testo: «Al meo parer non è chi ’n Pisa porti» recita infatti *l’incipit*. Gli altri casi lasciano altrettanto spazio al dubbio circa la loro originalità. *Lasso, pensando* è una lirica che parrebbe riferirsi chiaramente all’esilio di un Cino (1303-06) che piange la patria lontana. La rubrica vuole che i versi siano stati originati nel periodo in cui il Sighibuldi si trovava a Prato come *ribello* (sulla definizione giuridica dello stato di *exul*, o meglio, di *bannitus*, non solo di Cino ma anche di Dante, si veda GRAZIOSI, *Dante* 80-82, da cui, molto implicitamente, si deduce che l’essere *rebellis* è un iponimo dei due termini): l’apostrofe diretta ai nemici di parte nei vv. 12-13 «Dunque, *parte crudel*, perché mi fai / pena sentir del mal ch’io non commetto?» e il riferimento scritturale a Pistoia come «distrutta valle» (v. 1) sono segnali che rimandano ad un preciso contesto storico, le cui ripercussioni si riversano sull’intimità del soggetto poetico. A questo si aggiunge l’allusione dei vv. 5-6 «e rimembrando de le nove talle / ch’ivi son de le piante di Vergiole», tuttavia non limpida: se la maggior parte dei critici vi vede un riferimento a Selvaggia Vergiolesi, l’amata del poeta, altri hanno interpretato in senso politico il testo e visto nelle *nuove talle* «i giovani Soffredi e Filippo de’ Vergiolesi, che causarono alla città gravi danni» (PIROVANO, *Poeti* 569 *ad loc.*). Stesso discorso vale per *Io fu’ ’n su l’alto*: la rubrica specifica in senso geografico – anche qui c’è chiaro errore di Ga «Essendo a la Sambuca sul monumento de la Vaga sua» – l’indefinito riferimento del v. 14 del componimento, «l’alpe passai con voce di dolore»: le montagne sono, appunto, quelle della *Sambuca*, l’occasione è il pianto sulla tomba (sul *monumento*) dell’amata, ovvero il «duro sasso» del v. 2. Anche in questo, l’elemento biografico e il riferimento all’amore per Selvaggia – «Ma poi che non m’intese ’l mio signore, / mi diparti’ pur chiamando *Selvaggia*» (vv. 12-13) – si rivelano tratti che marcano sia la lirica sia l’elemento paratestuale che l’accompagna (dove viene detta, più sfuggevolmente, *vaga*). L’ultimo testo ad essere accompagnato da rubrica esplicativa di un’occasione è *Perché voi state*. Questo è evidentemente un ‘verso a un destinatario’, di cui però non c’è giunto responsivo (se mai c’è stato). Cino scrive all’ignoto interlocutore che sembra aver chiesto di lui, dell’ennesima, nuova avventura amorosa; il riferimento della rubrica a *Perugia* potrebbe pure, come nei precedenti casi, derivare dal testo stesso, perché il pistoiese afferma di trovarsi «su quest’antica montagna degli orsi» (v. 3). Non è facile stabilire il va-

lore della perifrasi e sono più che condivisibili le perplessità che già Zaccagnini (ZACCAGNINI, *Le rime* 234), come ci dice Marti nella nota *ad loc.*, ha sollevato circa la specificazione della rubrica, «negando che Perugia possa essere indicata come “montagna degli orsi”, e pensando piuttosto al passo dell’Orsigna, per il quale passa la via Francesca che da Pistoia conduceva a Bologna» (PDSN 826). Le notizie biografiche che abbiamo su Cino, di cui i rapporti con la città felsinea sono sufficientemente documentati e di cui è certo l’insegnamento presso l’università di Perugia negli anni 1326-30, equiparandosi nella probabilità, non sono di nessun aiuto.

Il grado di esplicazione delle rubriche, intese come veicolanti informazioni inattuabili dal testo stesso, è pertanto limitato. D’altro canto, sulla base di questo rapporto biunivoco tra rubriche e riferimenti interni ai testi non si può detrarre alcunché circa la formazione delle prime o circa il loro grado di affidabilità. Ciò dipende soprattutto dal fatto che le rubriche epesegetiche in questione accompagnano sempre testi non altrimenti traditi – eccezione è ancora *Al mio parer* –, laddove un confronto con rubriche di altri mss. sarebbe potuto risultare illuminante. A complicare il quadro è, inoltre, il fatto che il comportamento di Ca (e, ancora, degli altri due mss.) sia affatto ambiguo. Ad esempio, dal missivo del pistoiese a Cecco d’Ascoli sembra pacifico dedurre – e così intende la maggior parte della critica – che il sonetto sia stato scritto in suolo fiorentino (mancano però appigli cronologici sicuri). Il giudice chiede all’astrologo come comportarsi in un difficile frangente: «[dimmi] e se m’è buon di gire a quella petra / ov’è fondato ’l gran tempio di Giove, / o *star* lungo ’l bel *fiore*, o gire altrove» (*Cecco, i’ ti prego* 9-11). Il grado di allusività al luogo non è certo più implicito che in alcuni dei casi visti sopra, eppure il confezionatore dell’antigrafo ha qui preferito la solita dicitura ‘messer X a messer Y’ a quella che avrebbe potuto suggerire l’occasione dello scambio. Non aiuta a capirne la ragione – semmai insospettisce – neppure lo stretto legame che la corrispondenza ha col sonetto che lo precede, ovvero *Lasso, pensando*: la situazione di lontananza, che lì significa contemporaneamente lontananza dalla donna amata oltre che da Pistoia – il «mio natio suole» di *Lasso pensando* diventa il «genital mio terren» di *Cecco, i’ ti prego* 13 –; il desiderio possibile di un ritorno alla città natale, al centro della richiesta ciniana, che è assenza di speranza nella monologica («più meco l’alma dimorar non vòle / sì la *speranza del tornar* mi falle», 7-8); e, infine, il riferimento alle lotte intestine di Pistoia del missivo a Cecco («o se cessar dé la *tempesta tetra* / che sovra’l genital mio terren piove», *Cecco, i’ ti prego* 12-13) rilevate anche nella patetica apostrofe finale che chiude *Lasso pensando* 13-14 «Dunque, *parte crudel*, perché mi fai / pena sentir del mal ch’io non commetto?». Considerando che la disposizione dei testi nella seconda sottosezione di Ca ne suggerisce una lettura come di tangibili momenti dell’ideale (ovvero reale) vicenda biografica del poeta – e ciò non accade raramente quando i mss. siano successivi all’esperienza petrarchesca; soprattutto i codici cinquecenteschi privilegiano una lettura delle rime modellata sullo sviluppo poetico e narrativo declinato nel *Canzoniere* –, è naturale che la posizione della corrispondenza con l’Ascoli, che tiene dietro a *Lasso pensando*, non sia da reputare casuale. La rubrica che precede quest’ultima lirica, precisando che Cino, nel

momento della composizione, si trovava a Prato, spinge l'interprete a collocarla agli anni dell'esilio, che sono poi gli stessi in cui avviene parte, se non proprio tutta, della corrispondenza con l'Alighieri (1303-06). Questa è, con ogni probabilità, l'intelligenza che dei testi ha il confezionatore di Ca (o, ovviamente, del suo antografo), il quale trascrive la corrispondenza tra *Lasso, pensando e Io fu' 'n su l'alto* – con in mezzo la dubbia *Lo sottil ladro e Madonna, la beltà* –, ovvero rime che fanno entrambe riferimento all'esilio di Cino (e, si noti, che *Io fu' 'n su l'alto* allude, secondo certa ricezione, alla *Sambuca*). In *Al meo parer*, all'inverso, è il tipo canonico di rubrica per i versi di scambio a essere sacrificato in nome di un'informazione che il testo in questione ci dà fin dal primo verso (l'essere stato scritto a *Pisa*).

Analoga deroga, sempre in Ca, è costituita dai cosiddetti 'responsivi in nome d'altri': se per il sonetto '*in persona di messer Bosone*' e il sonetto del Taviani a Cecco Angiolieri '*in persona di Dante*' viene specificato il particolare ruolo del 'risponditore' per interposta persona, a proposito della corrispondenza tra il pistoiese e l'Alighieri in nome del Marchese Moroello, pure registrata nel ms., nulla vien detto, salvo il ricorso alla solita rubrica che precede gli scambi (sono C⁴ [CV, BAV, Chig. L. IV. 131] e LR² [Firenze, Bibl. Med. Laur., Redi 184] «gli unici attestanti in rubrica l'invio al Malaspina e la risposta di Dante a suo nome», DE ROBERTIS, *Dante*¹ I, 487). Certo, le asimmetrie o le mancanze delle rubriche potrebbero esser state causate da una semplice perdita nel passaggio di copie, fenomeno niente affatto raro nella tradizione manoscritta antica. Eppure, dovrebbe far pensare la non rara coincidenza tra dato biografico, ostentato nella rubrica che lo precede, e testo tradito dal solo gruppo di Ca. Una coincidenza che esula, inoltre, dalla mera sezione dei sonetti, se le stesse diciture accompagneranno *Deh, quando rivedrò*, ennesimo testo *unicum* del gruppo, scritto da Cino – come palesano in ogni caso i vv. 37-39 del sireventese, «Vera satira mia, va' per lo mondo, / e de *Napoli* conta / che riten quel che 'l mar non vòle a fondo.» – '*ESSENDO A NAPOLI*'. Tra la presenza dell'elemento biografico-politico, il riferimento a *Selvaggia* e la disposizione dei testi è giocoforza arrivare a isolare la terza caratteristica della sessione; da Ca emerge:

c. *Un progetto di lettura 'biografico' delle rime del pistoiese, di cui si sottolineano le vicende di esule e alcuni episodi politici, sullo sfondo dell'amore per Selvaggia.*

Del più o meno velato riferimento a *Selvaggia*, nei sonetti scritti presuntivamente durante l'esilio, quando il poeta era lontano dalla donna amata, già s'è detto. Ma ci sono almeno due casi, nei testi di Ca, in cui la donna è rievocata ambigualmente ed anzi, alquanto ingiustificatamente: da Guelfo Taviani che rinfaccia a un Cino assolutamente silente su di lei nei 'missivi' – in cui, come s'è visto dai testi, non c'è neppure l'ombra di un *senhal* o di un'allusione, per quanto attenuata, alla Vergiolesi – di comportarsi male nei suoi confronti e nei vv. 12-14 di *Infra gli altri difetti*, dove si rimprovera Dante non solo di non aver annoverato Onesto bolognese tra i poeti ricordati nella *Commedia*, ma di non avere accolto «(...) l'unica fenice / che con Sion congiunse l'appennino» nel suo poema. In entrambi i casi si tratta di allusioni difficilissime da giustificare: per quanto riguarda Guelfo, si cercherà di dare una spiegazione specifica, di cui questo discorso su Ca costituisce il preambolo necessario; mentre nel caso di

Infra gli altri difetti la questione è più complessa e mi riservo di tornarci in altra sede (imprescindibile resta, per questi testi, ROSSI, *Una ricomposta* 69-70, convinto che la ritrovata risposta di Messer Bosone al sonetto ciniano in qualche modo risolva l'arcano, perché specifica che proprio di *Selvaggia* – o di Cino, dietro di lei – si stia lì parlando: «non chape la *Selvaggia* in suo latino / or la ?? fate poi nel ciel felice / ché non se pianta in suo terreno spino», *Io pur m'achordo* 12-14). Tuttavia ci sono buone ragioni per credere che i riferimenti a *Selvaggia*, almeno in questi due casi, dipendano da una vistosa seriorità dei sonetti in questione o che siano quanto meno successivi alla cataresi, presso il mondo letterario più o meno ampio, della coppia poetica. Si aggiunga, *en passant*, che uno degli ultimi componimenti trascritti nel codice, la canzone *La bella stella che 'l tempo misura*, è accompagnata da una rubrica che la attribuisce a *Selvaggio* in seguito a cassatura e correzione interlineare di mano più tarda (mano d) di un 'Cino' sottostante, ormai *inselvaticchito*. Il segno eloquente di una fortuna? La composita sequenza dei testi in questa seconda sottosezione, oltre a farci ripercorrere le tappe ideali del Cino itinerante, sembra anche alludere a fatti politici: l'esilio e il peregrinare lontano da una travagliata Pistoia (e anche nello scambio Cino-Cecco d'Ascoli si potrebbe insinuare la ragione politica di una richiesta); la pausa delle monologiche e poi ancora il poeta errante e sofferente dei sonetti in morte di *Selvaggia*.

A seguire, il resto delle corrispondenze: prima di tutte quelle in cui il Sighibuldi appare piuttosto irruente, e cioè l'indecifrabile tenzone con Mula e la lunga polemica antidantesca dei sonetti che coinvolgono Messer Bosone e Giovanni di Meo Vitali. Anche questi ultimi, pur essendo particolarmente oscuri nella lettera, si accaniscono contro un Cino 'ringuelfito', il quale – soprattutto in *Messer Bosone* – ritorce contro il suo interlocutore il dispetto per i successi ghibellini del Castracani (ROSSI, *Una tenzone* 72-79). Sono testi che, al di là delle possibili interpretazioni, lasciano intuire una profondissima conoscenza della *Commedia* da parte dell'autore che li ha composti (che sia Cino o meno) mentre testimoniano un'escursione nel registro più aspramente comico, dove il sarcasmo polemico s'incanala in immagini schiettamente realistiche. Su una piccata *verve* s'innerva poi il famoso sonetto al Cavalcanti (*Qua' son le cose*), cui tien dietro un trittico d'interessantissima varietà compositiva: il *souhait ex contrario* *Tutto ciò ch'altrui agrada*, cui segue la sua controparte positiva, l'ottativo *Una ricca rocca* e *Perché voi state forse*, che è, di fatto, un sonetto di corrispondenza isolato, in cui il poeta dichiara di dedicarsi, lontano com'è (ma i termini sono danteschi, e la rubrica, come s'è visto, dice che egli si trova a *Perugia*) da tutto ciò che è buono, a nient'altro che al «[...] libro di Gualtieri, / per trarne vero e novo intendimento» (vv. 13-14). Le corrispondenze con Gherardo, Gherarduccio, Guelfo, chiudono la carrellata degli scambi trasmessi esclusivamente dai mss. del gruppo di Ca; in particolare la seconda, per il suo vertere verso la polemica letteraria a partire da una questione d'amore (o almeno come tale presentata) si avvicina molto allo scambio con Onesto, che segue. Conta, alla fine della sezione e dopo la trascrizione della tenzone *Cercando di trovar-Degno fa voi*, che quella si chiuda con due epicedî: quello di Petrarca, più fortunato per quanto riguarda la tradizione – ed anche, logicamente,

per il diverso prestigio dell'autore – e quello del concittadino Zampa Ricciardi, il quale compiangere nel defunto tanto il poeta quanto il giurista (e riferimenti all'attività giuridica di Cino caratterizzano tanto le risposte di Guelfo quanto, ancora, l'intero insieme dei sonetti polemici sulla *Commedia*).

La chiusa finale sul compianto è, poi, preceduta da un testo del tutto eccezionale: si tratta di una canzone attribuita al pistoiese, esplicitamente inviata al marchese Franceschino Malaspina, figlio di Moroello della Spina Secca, che nel 1306 era stato ospite di Dante: «Se tu trovassi alcun, canzon mia corta, / che ti facesse scorta, / pregal, per grazia de lo tuo latino, / che ti conduca sì di là da porta, / per lo dritto cammino, / che tu trovi il marchese Franceschino» (*Naturalmente ogni animale* 37-42). La posizione della canzone, tra i sonetti, ed anzi in coda alla sezione, è insolita. Marti decide di accogliere il testo tra le dubbie; è evidente, però, come questo componimento, indipendentemente dalla genuinità dell'attribuzione, rispecchi notevolmente la predilezione del codice per un tipo di poesia che non sia strettamente amorosa, ma anzi alluda in più occasioni alle vicende del Cino esule e uomo politico. Non solo. Se il testo potesse dirsi ciniano (non è questo il luogo di discuterne) si tratterebbe di una rima di corrispondenza – o meglio di un testo con destinatario esplicito nel congedo, alla maniera montiana o guittoniana – non incanalata nella forma di un sonetto, che è cosa del tutto insolita presso Dante o Cavalcanti, ma che non stonerebbe in un assiduo frequentatore di poeti emiliani e toscani della generazione precedente com'è il permeabile Cino: non solo per l'adozione della forma lunga ma anche perché unico ad affrontare direttamente il tema politico in tenzone (segnatamente lo scambio con Onesto da Bologna e Tommaso da Faenza, che meriterebbe maggiore attenzione), il pistoiese si distingue dagli altri due. Questo potrebbe rafforzare l'idea che Cino si muova veramente sul crinale tra due secoli e sulla svolta di importanti cambiamenti anche sul piano della forma corrispondenza, se non fosse che il riferimento al figlio di Moroello sposterebbe necessariamente al sec. XIV il testo: si tratta di strani recuperi ciniani dal passato (comunque non estranei al pistoiese), o piuttosto di qualche postuma imitazione successiva? Non è dato saperlo, almeno per ora. Di certo, la conferma dell'interesse per le vicende politiche che in qualche modo toccarono il pistoiese emerge anche dalle due canzoni che – unico – il gruppo di Ca conserva sotto il suo nome, ovvero i compianti per la morte di Arrigo VII, che nel ms. si susseguono strettamente: *Da poi che la natura* (Ca 'PER LA MORTE DE LO IMPERATORE HENRICO DA LVCIMBURGO') e la dubbia, per gli editori moderni, *L'alta virtù che si ritrasse*, che la rubrica vuole scritta da Cino 'PER LA MORTE MEDESIMA DE LO IMPERATORE HENRICO'). Insomma, nella sequenza dei testi e nella selezione del manoscritto, sembra riflettersi concretamente il concetto che

alla fortuna trecentesca di Cino, può aver giovato anche un tipo di lettura che, magari con interessate forzature ma non senza l'autorizzazione dei testi, tendeva ad accentuare «quell'apparente autobiografismo, che in superficie denuncia maggior aderenza realistica alla storia personale»

(BALDUINO, *Cino* 146, che a sua volta cita QUAGLIO, *Gli stilnovisti* 127)

I sonetti di corrispondenza traditi esclusivamente da questi manoscritti sentono fortemente del peso di una tradizione *recentior* e non proprio immacolata. L'affastellamento di punti critici, vere e proprie *crucis* d'impossibile intelligenza, solo in parte si può imputare all'*obscuritas* che caratterizza il Cino corrispondente, soprattutto quando è polemico. È vero che il passaggio di registro – dall'aulico al comico – sembra mettere in difficoltà il poeta della *dulcedo*, ben lontano, quando non parla d'amore, dalla sua solita linearità; eppure moltissime delle oscurità che appesantiscono i sonetti di corrispondenza, soprattutto quelli traditi dal solo gruppo di Ca, danno la sensazione che si sia ben oltre l'*obscuritas* giustificabile in virtù del carattere allusivo e privato di testi scambiati da personaggi in grado di afferrarne i sensi più sfuggenti (e meno autoreferenziali possibili), per dipendere piuttosto, e in misura sensibile, dallo stato della tradizione.

Dall'analisi morfologica di Ca, non meno che del multifaccettato Bo¹d e di Ga, potrebbero emergere interessanti elementi ai fini di una comprensione globale dei componimenti di cui si fanno latori. Le tecniche d'impaginazione, la puntualità delle rubriche, la consapevolezza della dialogicità intrinseca necessaria ai versi di corrispondenza (il caso-Guelfo lo dimostrerà) sono tutti fattori che denunciano un non piccolo grado di coscienza in chi ha confezionato l'antigrafo. La strada da percorrere è, ancora, quella indicata più di cento anni fa da un sagace filologo, e da sottoscrivere la sua risoluzione:

Metterebbe dunque conto di investigar la formazione di questi due codici [*scil.* Ca e Bo¹] affine di appurare il dubbio che essi insieme a rime veramente antiche contengano anche delle contraffazioni. Confesso che questo dubbio per ciò che riguarda il Casanatense mi è nato esaminando non solo i sonetti di Cino, ma anche i componimenti di altri autori

(BIADENE, *Morfologia* 202)

4. Le rubriche che accompagnano la 'corrispondenza'. Deroghe alla norma

Giusta la trasmissione della lirica come monologica, le rubriche di C¹ e di B¹ si limitano a dire che *Al meo parer* è di Cino da Pistoia. Come si può vedere dalla tabella 2 e come è stato accennato, le rubriche che precedono ognuno dei sonetti ciniani coinvolti nella corrispondenza con Guelfo in Ca (e gli altri due mss. del gruppo non si comportano diversamente) derogano al principio che soggiace alla forma delle rubriche epesegetiche lì generalmente esperito. Allineandosi al comportamento generalmente seguito per i responsivi, *Molto li tuoi pensier* e *Pensando come* vengono accompagnati dalla rubrica '*RISPOSTA DI M(ESSER) GUELFO*', la quale ne dichiara esplicitamente lo statuto di responsivi. Del primo sonetto ciniano, invece, la rubrica si limita a specificare che fa riferimento a un'esperienza pisana ('*M(ESSER) CINO ESSENDO IN PISA*') – e, s'è visto, il dato può esser stato prelevato dalle maglie stesse di *Al meo parer* – mentre del secondo evidenzia la continuità di *materia*, ovvero la reiterazione del tema ('*M(ESSER) CINO PER LA DETTA MA-*

TERIA'). In effetti, *A la battaglia* sviluppa con perfetta continuità la metafora del cavaliere e della battaglia d'amore già suggerita in *Al meo parer*. Dei due sonetti ciniani, insomma, non si dice chiaramente che vengano rivolti a Guelfo (mentre questo accade in tutti gli altri casi di corrispondenza citati sopra), a differenza di quanto, ad esempio, si riscontra nella corrispondenza con Gherarduccio Garisendi (tabella 1) dove dei sonetti di Cino si esplicita sia a chi sono rivolti sia il loro svilupparsi – questo sì in analogia al caso di cui si tratta – su *la detta materia*.

È lecito domandarsi il perché della difformità delle rubriche. Si potrebbe ipotizzare che, nella trafila da una copia all'altra, queste abbiano subito una perdita parziale o un deterioramento, con conseguente perdita d'informazione (nella fattispecie, che i due testi ciniani fossero indirizzati a Guelfo) e l'ipotesi, per quanto indimostrabile, potrebbe pure essere accettata. Se non fosse che tanto *Al meo parer* quanto *A la battaglia* non sembrano denunciare, nella loro *forma* (e anche nella *sostanza*), la presenza di elementi che ne connotino lo statuto di testi di corrispondenza, come si evince evidentemente dai sonetti stessi, riportati sopra. Da un lato, nessuna concessione alle regole dell'*ars dictandi* (per cui vedi GIUNTA, *Versi* 181-94), che pure è una rigida eredità cui qualche volta l'egotico Cino sembra cedere (e quando lo fa, ovvero nella corrispondenza con Cacciamento e in quella con Binduccio da Firenze, si tratta sempre di testi di maniera più antica); dall'altro, nessuna allusione, nessun ammiccamento e, soprattutto, nessuna allocuzione e/o declinazione conativa (quest'ultima è peculiarità di molti testi di Cino che si muovono in bilico tra la confessione monologica e il 'verso a un destinatario' e di cui *Meuccio, i' feci* può costituire un non isolato esempio) sono ravvisabili, neppur implicite, in *Al meo parer* o in *A la battaglia*; per non tacere, poi, dell'assoluta mancanza d'interlocuzione tra i rimatori. S'è visto, invece, che per i testi che non sollevano nessun dubbio circa il loro carattere apertamente allocutivo e dichiaratamente dialogico, testimoniato dalle apostrofi, dagli ammiccamenti, dal *tutoiement* e perfino da diretti riferimenti all'interlocutore (un esempio è ancora il caso-Mula: lì il problema riguarda la relazione effettiva tra i due testi, labile e difficile da afferrare, ma non il loro statuto di versi di corrispondenza) ecco che i codici non esitano ad applicare la rubrica solita, indipendentemente da puntuali problemi d'interpretazione. Sono componenti in cui, anche a volerli considerare separatamente e per se stessi, la funzione comunicativa è tutt'uno con la loro *forma*.

Scetticamente si potrebbe reputare casuale la leggera divergenza delle rubriche di *Al meo parer* e *A la battaglia* rispetto alle altre che introducono i misivi delle corrispondenze in Ca (e in Bo¹d e in Ga) e che, sempre casualmente, questa difformità dal modello 'messer X a messer Y' si sia verificata proprio in calce a testi la cui natura dialogica è fortemente discutibile. Eppure Ca, come abbiamo accennato, ci consegna un altro interessantissimo caso di rubrica eversiva, che lascia indovinare la presenza di una logica dietro le difformità. Ci troviamo sempre nella sezione ciniana e precisamente intorno alle rubriche che precedono i «tre sonetti antianteschi contrassegnati da una violenta acredine contro la *Commedia* e il suo autore» (ROSSI, *Una ricomposta* 46) e cioè *In verità questo libel di Dante, Infra gli altri difetti del libello e Messer Bosone, lo vostro*

Manoello, attribuiti dal codice al Sighibuldi, anche se la posizione della critica intorno alla paternità dei sonetti non è ancora definitiva (pur se la maggioranza si allinea alle conclusioni espresse da ROSSI, *Una ricomposta*, che li attribuisce tutti a Cino). Lasciando da parte tutte le questioni attributive, le eventuali interpretazioni della tenzone e, infine, le implicazioni che contribuirebbero ad arricchire il già complesso quadro dei rapporti tra Dante e il Sighibuldi, ai fini del nostro discorso preme sottolineare che queste tre poesie (due delle quali corredate di responsivi rigorosamente per le rime), una volta accolte come ciniane, s'intenderebbero di corrispondenza (ed appunto di *Una ricomposta tenzone (autentica?) fra Cino da Pistoia e Bosone da Gubbio* parla Rossi nel suo intervento). C'è da vedere se lo siano veramente o se piuttosto siamo di fronte a qualcosa di diverso.

Dalla tabella 2 (e anche in questo caso il resto del testimoniale concorda nella rubricatura, come riassume anche ROSSI, *Una ricomposta*, in part. alle pp. 47-48 e 54-59) si osserva che, analogamente a quanto s'è visto per i testi che compongono la corrispondenza tra Cino e Guelfo Taviani, anche nel caso dei sonetti anticommedia non è esplicitato che i testi attribuiti a Cino siano dei missivi (o comunque siano stati indirizzati a qualcuno di preciso, per esempio a colui che subito dopo s'incarica di rispondere), se non in una sola occasione (*Messer Bosone*), mentre sì che i testi di Bosone prima, e di qualcuno *a suo nome* poi, sono dei responsivi ('*RISPOSTA DI SER GIOANNI DI MEO VITALI*'; '*RISPOSTA IN PERSONA DI M(ESSER) BOSONE*'). Analogamente, ancora, ai sonetti dello scambio con Guelfo, *In verità* ('*PER LA COMEDIA DI DANTE*') ed *Infra gli altri difetti* ('*M(ESSER) CINO SOPRA LA DETTA MATERIA*') non sembrano testi di corrispondenza *stricto sensu*, mentre che vertano sulla *medesima materia*, ovvero sulla polemica antidantesca, anzi, *anticommedia*, è un dato di fatto, laddove il sonetto a Messer Bosone, che apre con esplicita allocuzione al destinatario, è evidentemente un missivo. Rossi, in effetti, ha notato che *In verità* e *Infra gli altri difetti* s'innestano su un «tono di proclama, un piglio da manifesto letterario [...], indizi, [...] di una proposta aperta a chiunque volesse rispondere» (non così pare si possano leggere *Al meo parer* e *A la battaglia*) ed ha sottolineato che l'impressione è ben confermata dall'«assenza di riferimenti, allusivi o espliciti, a un preciso destinatario – come invece avviene in 3 [*scil. Messer Bosone*]» (ROSSI, *Una ricomposta* 59). Ai fini del nostro discorso ciò non serve per stabilire o meno l'eventuale paternità ciniana dei testi – è pacifico che il mss. (e così farà Bo^{1d}) li attribuisca a Cino, trascrivendoli nella sua sezione – ma serve per dimostrare che, in casi in cui i testi non palesano *al loro interno* una dialogicità diretta *ad personam*, la rubrica taccia sull'eventuale presenza di un destinatario e, di conseguenza, sia molto cauta nell'attribuirgli la natura di missivo (niente 'messer X a messer Y', insomma).

Sul comportamento del gruppo circa le rubricature anche il caso dei sonetti *anticommedia* diventa eloquente. *Messer Bosone*, ad esempio, è accompagnato dalla rubrica '*A M(ESSER) BOSONE ESSENDO MORTO DANTE, ET MANOELLO GIVDEO*'. Ora, se è possibile esplicitare il nome del destinatario perché a lui si rivolge l'apostrofe iniziale che avvia il testo («*Messer Bosone, lo vostro Manoello*»), anche l'informazione della scrittura *post mortem* dei due citati è

detta nei versi: «(...) lo vostro *Manoello*, / ... / *passato è ne lo 'nferno* (...) / ... / Non è con tutta la commune gregge, / ma con *Dante si sta sotto 'l capello*» (*Messer Bosone* 1, 3, 5-6). Ca (e con lui il gruppo intero) dimostrano una volta di più non solo la tendenza a promuovere rubriche neutre che nulla aggiungono a quanto già evincibile dai testi stessi, ma la prudenza nel non definire testo di corrispondenza quello che non sembra mostrare nettamente i caratteri del genere, esimendosi dall'esprimersi in proposito o dando altre indicazioni: 'Per la *Commedia di Dante*' o 'Essendo in *Pisa*' sono chiari esempi in tal senso.

L'apostrofe iniziale e il riferimento al *vostro Manoello* è comunque sufficiente a stabilire la natura dialogica di *Messer Bosone*: il trascrittore è stato in grado di seguire lo schema 'messer X a messer Y' poiché di entrambi i *messori* in questione si conosceva o si supposeva il nome (un ulteriore differenza rispetto ad *Al meo parer*, in cui, per l'appunto, si esplicita solo che la vicenda è avvenuta a Pisa, come il sonetto riporta, ma non che sia stato scritto a Guelfo, informazione che nel testo non è evincibile in nessun punto). Ancora, se *In verità* e *Infra gli altri diffetti* sono testi palesemente 'aperti' (e basta una sola lettura per rendersene conto), quelli che sono stati trascritti come responsivi in Ca danno luoghi a pochi dubbi: in *Contien sua Comedia* Giovanni di Meo Vitali difende la *Commedia* e punta il dito contro il suo interlocutore, facendo mostra di quei *caratteri formali* di cui si diceva prima: «[...] / del buon author, che si *faceste* errante, / da che' vita non è che ciò *vi veti* / [...] / [...] / lo torto e 'l dritto in suo loco fermante / più che *le vostre leggi co' Decreti*» (*Contien sua Comedia* 3-4, 7-8), mentre chiunque abbia risposto *in nome di messer Bosone* (ma in quel caso il missivo era orientato con precisione) non è naturalmente da meno: «Manoel che *mettete 'n quell'avello*, / [...] / [...] / [...] / Et benché fosse 'n quello luogo fello / ove 'l *ponete*, ma non chi 'l ve legge, / n'avea depinto 'l ver *vostro pennello* / che lui et Dante cuopran tal *lavage*» (*Manoel, che mettete* 1, 5-8).

I 'missivi' rivolti a Guelfo, però, differiscono sensibilmente dai sonetti polemicamente studiati da Rossi poiché nel caso di *A la battaglia* e *Al meo parer* nulla a livello formale lascia supporre che in Cino vi fosse una programmatica ricerca di destinatario, laddove lo studioso è più legittimato, per quelli, a credere che si possa trattare di «sonetti a valenze plurime, in quanto rivolti a più rimatori per sollecitarne la risposta» (ROSSI, *Una tenzone* 59-60, che si rifà dichiaratamente a GORNI, *Le forme* 477-78). Fatto sta che i due testi ciniani sulla donna-cavaliere non rientrano in nessuno dei sottocasi elencati da Giunta per il fenomeno dei destinatari plurimi (GIUNTA, *Due saggi* 28-33).

5. *La sequenza tradizionale*: Al meo parer-Molto li tuoi pensier. *Attriti*

Secondo la ragionata classificazione di Biadene, quella tra Guelfo e Cino si deve considerare corrispondenza «di più di due sonetti ma tra due soli rimatori» (BIADENE, *Morfologia* 107-10) e così è stata perlopiù intesa. La constatazione deriva quasi in automatico dal rilievo per cui lo scambio in questione presenta le caratteristiche formali necessarie per il suo riconoscimento: mantenimento di schema metrico (ABBA ABBA CDD DCC), identico per tutti e

quattro i testi dello scambio e particolarmente caro al Cino corrispondente, che lo ripropone due volte a Dante e di nuovo, pare, a Marino Ceccoli; e ripresa, nei due responsivi di Guelfo, delle rime rispettivamente di *Al meo parer* e di *A la battaglia*. Le reiterazioni lessicali e tematiche, che pur registrano un'apparente continuità tra botta e risposta, sembrano confermare la solidità del rapporto: i due sonetti di Cino sviluppano il tema del cavaliere e della lotta tra due amori, mentre quelli di Guelfo polemizzano con l'autore e con l'oggetto stesso delle sue due poesie. Anche la scelta delle rime è abbastanza ricercata.

Al meo parer è la narrazione di un evento che, pur sfruttando la metafora della battaglia d'amore in modo abbastanza originale, si sviluppa su un tono e su un lessico dei più usurati. Ci troviamo, con questo sonetto, di fronte all'ennesima rappresentazione di un'occasione – le cui coordinate vengono seminate nella prima quartina, dove *en passant* viene riferito l'*hic* (a Pisa) e il *nunc* (oggi) dell'esperienza – di un episodio subito trasferito sul piano poetico che suggerisce l'ambiente figurativo in cui dispiegarla, anche se gli elementi della descrizione sono quelli di sempre. Nel coro di una generica, eppure allineata alle epifanie tradizionali dello stilnovo, «assembianza de' più forti» (v.4) irrompe il *bel cavaliere* del v. 3. E se il sintagma ha fatto pensare (fin da CHIAPPELLI, *Vita* 35) a un'eco da Raimbaut de Vaqueiras, *Kalenda Maia* 61-64 «Tart m'esjauzira, / pos ja'm partira / *Bells Cavallhiers*, /de vos ab ira» (ma il trovatore si rivolge con questo *senhal* alla marchesa Beatrice di Monferrato in un testo che nulla ha a che fare con rappresentazioni belliche dell'innamoramento), la trovata ciniana si rivela abbastanza originale, perché il tema topico dell'amore che nasce come battaglia – e che trova le sue radici nell'ascendenza classica degli elegiaci – viene sviluppato poeticamente e narrativamente in maniera insolita. Il nuovo personaggio si presenta *armato di spada* – una spada che nella lirica e nell'iconografia è *d'Amore* e mai della donna, la quale sembra avergliela sottratta, qui, giusto per compiere la sua *tagliante* carneficina – superando tutti in vigore. Un posto geograficamente preciso (Pisa) e letterariamente ideale diventa scenario della solita epifania distruttiva che procede da un amore micidiale, che si sviluppa all'insegna di una fenomenologia di stampo cavalcantiano (vv. 1-4), poiché i «suoi colpi» si rivelano fatali per i più deboli, ma non meno terribili per i più resistenti (vv. 5-6). L'annientamento è la sorte comune di tutti i presenti all'apparizione: siamo agli antipodi degli effetti beatificanti che nella *Vita nova* la *gentilissima* riverbera su tutti gli astanti (e anche in quel caso, la dimensione urbana, ben identificabile, è tuttavia letterariamente sfumata). I momenti topici che generalmente sono ripercorsi dal Cino amoroso e che, a volte, possono essere trasferiti a un 'tu' che potenzialmente coincide con chiunque (come nel caso di *Deh, Gherarduccio*) vengono riepilogati e riproposti, anche con una certa banalità: si pensi agli occhi fermati con «gran freccia» del v. 9, una clausola che lascia persino qualche dubbio circa la bontà del testo trasmesso o, ai vv. 12-13, «Io non so dir quel che veder mi parve / del cavaliere da la bionda treccia», dove la metafora del cavaliere viene fusa con uno degli epiteti più cari al Sighibuldi, quello delle *trece bionde*, vago «motivo provenzale e siciliano», paradigma di quel modo, tutto ciniano, di «non dire nulla di nuovo in maniera particolare», che fa riaffiorare «dal ricamo dei motivi tradi-

zionali [...] un concretissimo senso del reale» (CORTI, *Il linguaggio* 205). Dalla comunità di soggetti che potenzialmente potrebbero condividere l'esperienza, la voce poetica si distacca subito per l'intensità del colpo subito: la *figura dipinta*, tassello imprescindibile dell'immaginazione ciniana, è quella già interiorizzata come *fantasma*, e la visione insistente dell'oggetto d'amore è sinteticamente proposta nello stesso momento in cui è già posseduto. Gli occhi, colpiti tradizionalmente dalla *freccia* (ma non dalla spada che il cavaliere ostenta nel momento del suo arrivo e che pertanto si riduce ad accessorio esornativo) *si fermano* nel punto d'irreversibilità assoluta (vv. 9-10): l'epifania del cavaliere (*apparve*) significa la sua supremazia su ogni altro possibile concorrente amoroso; il poeta è evocato solo attraverso i suoi occhi (*così come li miei*), che contrastano vistosamente, ad inizio di sestetto e dopo due quartine che si risolvono in pura descrizione, con quelli di coloro i quali sono riusciti a sopravvivere (il verbo *campare* in Cino è l'espressione incredula che indica l'evasione dall'inevitabile, come nell'*incipit* del già ricordato *Deh, Gherarduccio*). L'ultima terzina è una presa d'atto: l'espressione di un'*ineffabilità* (in senso meno speculativo dato al termine da Dante) che non riesce a spiegare l'avvenimento («Io non so dir», avvia l'ultima terzina), se non considerandone il residuo superstite: *il cavaliere della bionda treccia*, ovvero, esplicitamente, *Donna Teccia*, è ormai nella *mente* del poeta (vv. 12-14): tutte le tappe dell'innamoramento sono state percorse, la *figura* interiorizzata può scatenare la *cogitatio*.

Cino, come d'abitudine, sembra rifarsi alla tradizione: che sia l'eco – un po' troppo isolata, forse – del *senhal* di Raimbaut, oppure la suggestione di un luogo retorico sviluppato dalla poesia classica, è indubbio che il dato letterario funge da struttura sulla cui base sviluppare il discorso lirico, anzi, il resoconto lirico di un evento potenzialmente – verosimilmente, ma non veramente – reale. La riappropriazione dell'immagine già conosciuta dalla tradizione, forse più direttamente provenzale, si ferma in *Al meo parer* al piano della lettera, nel senso che diventa possibilità di poesia, anche quando dell'evento rappresentato s'insinua la concretezza. La fortuna dei due sonetti ciniani, che non è poca, si convertirà in incentivo anche per i due testi petrarcheschi *Tal cavalier tutta una schiera atterra* e il suo complementare *Quella che gli animal del mondo atterra*, entrambi responsivi a un ignoto sonetto di ignoto autore (ma probabilmente, stanti le postille che accompagnano i due testi nel Vat. Lat. 3196, da identificare in Giovanni Colonna), trascritti tra la fine del 1337 e gli inizi del '38, ai limiti dei quali – ma già Cino è morto da uno o due anni – va pertanto data per certa una prima ricezione di questi sonetti, peraltro non isolata (come si vedrà). Certo, i due *estravaganti* di Petrarca si avvicinano ai presunti missivi di Cino proprio perché, pur essendo dei versi di corrispondenza, non solo non ricusano di privilegiare il piano della prima persona singolare a totale discapito della seconda, ma si risolvono in una sentenziosità che non lascia al destinatario neppure un implicito cenno (per una discussione circostanziata si rimanda al 'capello' al sonetto in PACCA-PAOLINO, *Trionfi* 674-75. La Paolino, che cura la sezione delle *Estravaganti*, riporta in nota le analogie tra la prima quartina di *Tal cavalier* e l'ottetto di *Al meo parer*). Eppure nei versi petrarcheschi è il valore universale della gnomo a giustificare tale struttura (siamo insomma più vicini

al filone che fa capo a *Omo che è saggio* piuttosto che alle prove ciniane), mentre nei sonetti di Cino la presenza onnivora dell'io trova la sua ragion d'essere nel loro svolgere *unicamente* il rendiconto liricamente trasfigurato della propria personalissima avventura.

E qui veniamo al punto. In *Al meo parer* non c'è *salutatio*, non c'è un'allocazione o una seconda persona (plurale o singolare) cui il poeta si rivolga, non c'è richiesta di consiglio o di complicità (insomma non c'è *petitio*): in definitiva non c'è nulla che solleciti la *necessità* di un responsivo che possa garantirne la completezza di senso, già tutta interna al testo (come già detto). Gli unici elementi in seno alla lirica che potrebbero in qualche modo – ma debolmente – tradire la contingenza del narrato sono: la localizzazione dell'evento a *Pisa*, il fatto che si dica successo *oggi* (si potrebbe trattare dell'allusione a qualcosa di realmente accaduto che il corrispondente conosce bene) e quel v. 12 «Io non so dir quel che veder mi parve», il quale potrebbe costituire una sibillina richiesta di spiegazione ad un destinatario altrimenti inesistente dietro il testo. Eppure:

- *oggi* è un elemento troppo pericoloso semanticamente per essere interpretato in maniera univoca: può significare che l'avvenimento ha riguardato la giornata appena trascorsa oppure può assumere un senso generico, simile a quello che in lirica acquisisce *l'altrier* (si veda, tanto per non uscir fuori dai limiti delle corrispondenze ciniane, *Caro mio Gherarduccio* 1-4 «Caro mio Gherarduccio, i' non ho 'nveggia / del fatto tuo, ma del mio mi dole, / che mai no spero ch'Amor mi proveggia; / perciò dissi l'altrier quelle parole», che è altrettanto ambiguo). La fusione della tradizione (nel senso degli elementi descrittivi imprescindibili) con la dimensione realistica è tutt'uno col linguaggio; i primi versi di *Infin che gli occhi miei* dimostrano come sia oscillante il ruolo contestualizzante di *oggi* anche nelle monologiche di Cino: «Infin che gli occhi miei non chiude Morte, / mai non avranno de lo cor riguardo; / ch'oggi si miser fissi ad uno sguardo, / che ne li occhi fuor molte ferute porte». Ma è soprattutto nel dittico *Come non è con voi-Or dov'è donne*, di chiara imitazione dantesca (in particolare del sonetto *Di donne io vidi una gentil schiera*, escluso dalla *Vita nova*), in cui l'utilizzo degli avverbi di tempo si presenta come elemento d'intromissione realistica in un ambiente e una situazione che per il resto sono di maniera: «perché non fu *staman* da voi richiesta / che venisse a onorare questo giorno?» (*Come non è* 3-4), «Oggi aspettava veder la mia gioia» (*Come non è* 9), «fate che *stasera* la vegg'eo» (*Come non è* 14) e, infine, «chiesi per Deo e per pietà di meve / che con voi no la menaste *stasera*» (*Or dov'è* 9-10).

- Il v. 12 è ambiguo e non si può dire una *petitio*. In una sua recente lettura Marrani ha giustamente notato l'analogia tra *Per una merla* 9-11 «Io non so come ad esser mi' ritorni, / che questa merla m'ha sì fatto suo, / che sol voler mia libertà non oso» e questo verso («Io non so dir quel che veder mi parve») aggiungendo che «la dichiarazione di smarrita incertezza prelude la sollecitazione al corrispondente (v. 12), come in *Al meo parer* diretto a Guelfo Taviani» (MARRANI, *Cino* 49). Ma se ciò è sicuramente vero per il sonetto della *merla*, che declina esplicitamente la *petitio* nell'ultima terzina («Amico, or metti qui 'l

consiglio tuo, / che s'egli avien pur ch'io così soggiorni, / almen non viva tanto doloroso», vv. 12-14), lo è meno per *Al meo parer*, dove lo smarrimento ha altra radice e ben altro epilogo, poiché significa lo stordimento dopo l'evento, alla fine del quale non c'è richiesta o appello, ma solo constatazione. La constatazione, cioè, che i relitti di un'esperienza normalmente anomala sono ormai proprietà irrinunciabile del poeta (almeno fino agli immediati sviluppi di *A la battaglia* e senza passare per *Molto li tuoi pensier*).

- L'allusione a *Pisa*. In questo caso è superfluo ogni riferimento al precedente cavalcantiano, sebbene anche la giovane di cui parla l'Alfani all'amico non scherzi affatto nell'abilità con le armi: «Guido, quel Gianni ch'a te fu l'*altr'ieri* / salute, quando piace alle tue risa, / da parte della *giovane di Pisa* / che *fier d'amor me' che tu di trasferi*» (*Guido, quel Gianni* 1-4). Certo, l'intento ironico dell'Alfani s'espande, lì, in un'iperbole comica che si protrae per tutto il testo – costellato di allocuzioni e richiami alla seconda persona – a segnare un altro registro ed un altro tono rispetto ad *Al meo parer*. E sarà da imputare al caso la presenza in entrambi i sonetti, ad inizio narrazione, della precisazione temporale (indeterminata). Piuttosto, è a Cino stesso che bisogna rimandare e quel suo non ricusare, quando possibile, i dati reali dell'esperienza, anche se questa è interamente traslata, sulla pagina, con ogni possibile filtro letterario. Le varie donne possono di volta in volta essere in lutto o 'verdi' o *merle*, oppure di loro si può palesare, senza allusioni di sorta, l'origine: è il caso, ad esempio, della donna di Bologna di cui si parla nel ciclo di sonetti di Mc⁵ (e segnatamente nel sonetto *Gentil donne e donzelle*), che s'innervano su un altro episodio di doppio amore in qualche modo etichettato dallo stesso Cino (per la vicinanza del codice all'ambiente bolognese e per il legame tra i testi della 'macrosequenza' e altri sonetti ciniani, tra cui *Oi lasso, ch'i' credea*, dove il riferimento a una donna di Bologna è altrettanto esplicito, si veda MARRANI, *Identità* 166-69 e MARRANI, *Macrosequenze* 261-66), e che si affianca al dittico *Al meo parer-A la battaglia*, dove Cino, generoso per l'occasione, al *senhal* aggiunge pure il nome della donna. Come che sia, la commistione di dati realistici ed elementi letterari è stata da sempre segnalata come una delle peculiarità del fare poetico di Cino da Pistoia e rende ancora più magmatica l'interpretazione dei testi nel senso di un loro riferimento a fatti concreti o extraletterari.

Tanto la struttura retorica di *Al meo parer* quanto quella di *A la battaglia* non permettono d'intravedere la natura di rime di scambio. Tuttavia la ripresa, da parte dei due responsivi di Guelfo, di schema rimico e rime, costituisce il primo e difficilmente sindacabile legame tra *Al meo parer* e quello che il gruppo di Ca segnala come il responsivo del Taviani, *Molto li tuoi pensier*. Il cambio di tono, per quanto il tono resti uno degli elementi più sfuggenti a una lettura così distante dall'eventuale occasione dello scambio – o per lo meno dell'occasione del responsivo, se scritto *a latere* – è evidente, così come l'aggressività di Guelfo è palpabile. La brusca accusa apre il sonetto, pur se non pienamente giustificata nella sua apparente ragione; se i *pensieri* di Cino sembrano a Guelfo *molto* [...] *torti* – il notevole iperbato non è però retoricamente eccezionale – la motivazione data al verso seguente «perciò che la tua mente n'è soccinta» (v. 2) non è in realtà pienamente esplicativa, quanto affermativa: strano che la 'tortuosità' dei pensieri del

Sighibuldi derivi dall'averne totalmente avvinta la mente, a meno che, invertendo la causalità tra le due cose, non s'intenda *mente* come 'facoltà intellettive' e quindi s'interpretino le parole di Guelfo come un riferimento all'eccesso dell'amore oltremisura. In questo caso il riferimento è chiaramente al verso conclusivo del presunto missivo, ma sembra lì fermarsi. L'argomentazione procede su un ritmo ben scandito, in cui pause metriche e sintattiche coincidono, secondo uno schema che troverà una sistematica e amplificata applicazione (i cui modelli sono ben riconoscibili) nella costruzione binaria di *Pensando come*: da un lato c'è Selvaggia, che finora ha occupato la mente del poeta (v. 3 «tanto in Selvaggia insin ora l'hai spinta») dall'altro il cavaliere («e mo' al cavalier gitti le sorti» v. 4). Cino è una vera e propria 'bestia' (si veda la nota al v. 5) se crede di «voler portar di *duo* la cera tinta» (v. 6): il doppio amore non è legittimo in nessun modo («contra ragion d'Amor», v. 7), anzi è vacuo, non risolvendosi in altro che in «desii corti», v. 8. Per forza chi s'intrufola subdolamente nella topica corte d'Amore è destinato all'esclusione: il dio in persona storce il naso di fronte a tipi così degeneri (se così va inteso il v. 13) poiché grazie al suo insindacabile giudizio – e la rudezza dell'espressione è acuita dall'essere attribuita a così alta autorità – «ben discerne lo gran de la vecchia» (v. 14). Il senso del sonetto è chiaro nel complesso, ma occorre approfondire almeno tre aspetti che lo riguardano, così da illuminare meglio lo stridore, cui s'è accennato, col testo di Cino: il lessico, la peculiarità delle rime, le ragioni (poetiche) dell'ostilità.

5.1. *Sul lessico*

Se quella di Cino, adattandosi alle pieghe della rievocazione del fenomeno epifanico della donna, è un'effusione in linee prettamente *dulces*, il testo di Guelfo si mostra ben radicato nella comicità, toccando punte di acredine non si sa fino a che punto giustificabili, specialmente quando *Molti li tuoi pensier* venga letto di seguito al presunto missivo ciniano. Certo, il fitto ricorso all'allocuzione è imputabile meno al cambio di registro che alla natura di corrispondenza del sonetto, benché l'insistenza del *tutoiement* – declinata nei non radi pronomi personali e/o aggettivi e pronomi possessivi («tuoi» v. 1, «tua» v. 2, «ti» v. 3, «tua» v. 8) – sia una risorsa molto meno frequentata (soprattutto con carattere deittico-accusatorio) quando il registro di una conversazione in rima si mantiene alto. Ma sicuramente è nel linguaggio che questa *verve* sovversiva acquisisce spessore, non però efficacia, data l'oscurità del senso, che poi in *Pensando come* è acuita dalla complicazione sintattica.

Si notano espressioni che a tutta prima sembrano proverbiali o quanto meno prelevate dal linguaggio quotidiano (il nuovo coinvolgimento amoroso identificato nel «gittar le sorti» al v. 4; il «par che ti nutrigassi lungo gli orti» del v. 5 o l'epifonema del v. 14); e si assiste a virate espressive decisamente 'comiche' (v. 13 «ch'Amor incontra a tai la cera arreccia» o «ciascun che 'n tal guisa s'intreccia» del v. 9), modi di registro basso per descrivere la generale dissonanza pratica dalle norme etiche dell'amore puro, riconducibile in qualche misura alla cortigianeria di Amore. Quanto alla piena comprensione di tutte que-

ste espressioni, di cui è stato difficile, nonostante la ricerca, ritrovare ulteriori riscontri, si rimanda alle note *ad locum*, che seguono nell'analisi dei testi vera e propria.

Allo scarto di registro, poi, si aggiunge la fitta presenza di *hapax* nei testi di Guelfo, tanto più interessanti quando si trovano in rima. Lo stesso fenomeno interessa curiosamente la risposta data dal Taviani *in nome di Dante* a Cecco Angiolieri, anch'essa trådita dal solo gruppo di Ca, meno Bo¹d e più il *descriptus* An¹ (Roma, Biblioteca Angelica, 1425), a cui aggiungere i senesi Si⁶ (Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, H. X. 47) e Si⁴ (Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, H. X. 2; per la situazione filologica del testo si rimanda a DE ROBERTIS, *Dante*¹ III, 468-69), questi ultimi risalenti al sec. XVI ex. Pur non potendo negare che in tutt'e tre i sonetti trasmessi sotto il suo nome il Taviani «non ci si mostri facile verseggiatore, poiché usa parole assai strane, o le piega, come meglio può, alla rima» (ZACCAGNINI, *I rimatori CXI*) – *baiardo* e *musardo* (due dei rimanti di *Cecco Angelier*) ad esempio, costruiscono altri *unica* nel rimario della poesia delle origini, se si eccettuano le tre occorrenze di *musarda* nel *Fiore* (XXXIII 8; LII 4; CLXVI 14) – va sottolineato che le sue composizioni si distinguono per una chiara determinazione linguistica in senso non fiorentino. La virata linguistica sembra insomma caratterizzare le scelte di Guelfo ed emerge anche al di là di qualunque eventuale incertezza riconducibile alla corruzione di una tradizione non proprio fortunata (vedi, più avanti, il discorso sulle rime). È evidente come lo stridore di tono evidenziato dalla Bettarini Bruni per il dittico *Dante Alighier-Cecco Angelier* anche in questa situazione si ripresenti puntualmente.

5.2. Sulle rime

La responsabilità della scelta delle rime non può certo ricadere su Guelfo, dal momento che è Cino, per primo, a muoversi su un terreno abbastanza ricercato, pur proponendo (non a Guelfo in particolare, ma a tutti i suoi lettori) delle serie rimiche tutt'altro che insolite. A cominciare dalla rima in -ORTI, non diffusissima ma incanalata in una delle serie più canoniche: *porti* : *forti* : *morti* : *accorti*, che si ritrova identica in *Lo sottil ladro* (*porti* : *accorti* : *conforti* : *morti*), sonetto di paternità dibattuta tra Dante e il pistoiese (e se fosse dantesca si tratterebbe dell'unica occorrenza del rimante nelle liriche dell'Alighieri – ecco il perché del rilievo, pur nella consapevolezza che l'elemento intertestuale richieda di essere utilizzato con estrema cautela nel caso della poesia medievale), che conta numerose occorrenze nella *Commedia* e una certa fortuna in Petrarca; passando per la rima in -INTA (*cinta* : *vinta* : *strinta* : *dipinta*), non disdegnata in altri casi da Cino (si veda *Amato Gherarduccio*, con serie rimica *pinta* : *estinta* : *strinta* : *vinta*, anche questa costruita su rimanti inevitabili); per arrivare, infine, agli *unica* del *corpus* ciniano. Questi, includendo anche *A la battaglia* nel conteggio, arrivano almeno al numero di tre: -ARVE, -ECCIA e -ATTE. Oltre a ciò, la serie in -ARVE di *A la battaglia* – non attestata in nessun altro poeta incluso in PDSN o nelle liriche dantesche – si costruisce su rimanti

tra i più canonici per il caso, contando esempi piuttosto trecenteschi, dalla *Commedia* a Francesco da Barberino, al Fazio del *Dittamondo*, al Petrarca dei *Rvf*. Cino si avvale, come i suoi contemporanei, della risorsa della rima grammatico-derivativa: *apparve* : *sparve* : *parve* (*Al meo parer*), poi sfruttata anche nel secondo sonetto per la serie in -ATTE, questa sì meno usuale, *dibatte* : *imbatte* : *combatte* : *abbatte* (*A la battaglia*), esemplificative di un *modus operandi* che non è certamente smentito dal trittico *freccia* : *treccia* : *Teccia*, tutt'altro che eccezionale nonostante la rarità. Le rime più difficili scelte da Cino, -ORTI ed -INTA in particolare, si risolvono quindi in serie non eccentriche, ed anche i rimanti eletti sono tra i più ovvi.

L'abbassamento di tono e la lingua di Guelfo sono già su un altro piano: a parte il rimante *torti*, che forma, insieme a *forti* la coppia rimica più presente nei contesti di una serie che è comunque limitatamente produttiva quanto alle rime, *sorti* ha solo altre due occorrenze in rima (Cione Baglioni, *Per amore amaro*, dove troviamo *aporti* 10 : *sorti* 13 e *Par. I porti* 110 *sorti* 112 : *porti* 114) e *orti* tre (Pucci, *Centiloquio* LXVI 68, 3 *accorti* : *morti* : *Orti*; il Sacchetti comico di *Quando fortuna*, con *scorti* 2 : *diporti* 3 : *conforti* 6: *orti* 7 e Neri Pagliaresi, *Leggenda di Santo Giosafà*, *morti* 2 : *orti* 4 : *conforti* 6). *Corti*, a partire dalla *Commedia* dove ha un buon numero di ricorrenze (3/7) e passando per Francesco da Barberino, Fazio degli Uberti e Antonio Pucci è il rimante meno peregrino. Sebbene vada sottolineato che i dati a nostra disposizione sono di necessità parziali perché dipendono dalla fortuita clemenza della tradizione e perché inficiati all'origine dal limite di una cronologia incerta, non è senza importanza il fatto che queste serie sono per lo più (se si eccettua un'unica occorrenza in Jacopone della rima in -ORTI) rinviabili al Trecento, dove vengono applicate sistematicamente. Ciò permetterebbe, nel caso in cui si volesse a tutti i costi reputare genuina la corrispondenza, di spostare in avanti la sua datazione (sebbene, preme sottolinearlo, molti degli scambi ciniani trasmessi da Ca s'allontanano dall'impostazione retorica rigida delle corrispondenze, mettiamo, di Mc⁵). A maggior ragione, poi, se si pensa che i testi di Guelfo siano stati scritti a latere di quelli ciniani e non richiesti, l'intramatura lessicale schiettamente trecentesca dei suoi versi è un dato che va considerato. Così come vanno considerate – e qui l'aspetto linguistico e quello retorico diventano indizi per ben altre conclusioni – le rime dei due sonetti di Guelfo. 'Regolare' è la serie rimica in -INTA, se non fosse per quel *soccinta* che non trova eguali, in rima, da nessuna parte (neppure nella forma regolare *succinta*): tuttavia, il sistema relativamente chiuso delle rime medievali non può certo impedire all'estro individuale di ritagliarsi i propri spiragli nella norma e quindi la scelta si potrà pure spiegare con la chiara ripresa del termine con cui si chiude il v. 2 di *Al meo parer*, ma con diverso esito della protonica. Per quanto riguarda le rime in -ARVE (in *Molto li tuoi pensier*) e in -ATTE (di *Pensando come*) si nota invece un fatto singolare, che si ricollega in parte al lavoro fatto da Cino nei suoi due 'missivi'; infatti, sia la seconda che la prima serie rimica sono costituite da rime grammaticali: *dimorarve* : *pigliarve* : *entrarve*, da un lato e *adatte* : *imbratte* : *appiate* (non si può aggiungere l'ostico *detratte* del v. 8), dall'altro. In entrambi i casi, però, vengono sfruttati morfemi grammaticali che foneticamente non si

possono ricondurre alla norma fiorentina, per quanto fosse oscillante all'epoca (ma che si ritrovano, ad esempio, nella *Commedia*). Specialmente la seconda serie rimica è il risultato – tranne nell'ultimo, indecifrabile, caso – dell'applicazione puntuale del morfema flessivo, ma con variante fonetica da *-atti* ad *-atte* per la 2ª p. s. della prima coniugazione, caratteristica abbastanza diffusa nelle varietà toscane (CASTELLANI, *Nuovi testi*, I, 70-72); il che comporta, sul piano comunicativo, un continuo e diretto appello al destinatario. Poiché la sistematica applicazione del morfema si trova in sede di rima la sua originalità è fuor di dubbio, indipendentemente dalle tendenze linguistiche di Ca. Se la patina dialettale del testimoniale ha dei caratteri non fiorentini e se limitatamente ad *Al meo parer* è possibile ricostruire una lezione meno compromessa grazie soprattutto a C¹, distinguere accidenti fonomorfologici dovuti ai copisti dalla veste originaria dei testi di Guelfo diventa molto più difficile. Le serie rimiche, d'altronde, parlano chiaro: lì la scelta linguistica è del poeta che, per quanto poco abile, consapevolmente adotta una lingua non canonica del registro alto. A questo punto viene da chiedersi – ma è difficile o forse impossibile rispondere – se la scelta sia dovuta, come hanno sottolineato i passati editori, peraltro tutti ben addietro nel tempo ad eccezione di Savino (SAVINO, *Sul testo*) e Marti (PDSN), alla scarsa abilità di Guelfo o non piuttosto alla legittimazione dialettale che il genere comico sembra appoggiare, dal momento che

se si pensa al comico come stile la cui identificazione è da devolvere soprattutto sul piano linguistico, allora si potrà cominciare a indicare come elemento se non costante almeno molto ricorrente proprio una deviazione di tipo retorico e di registro che ha come obiettivo un'esasperazione (o addirittura proprio un'esagitazione) in direzione paradossale del dettato poetico

(BERISSO, *Poesia comica* 20)

Nonostante lo spostamento di tema (l'attacco personale a fronte di una neutra rappresentazione) sia da annoverare tra le più convincenti ragioni circa la virata espressiva in senso comico, la forzatura lessicale che sembra tradire un rimatore per lo più mediocre è tratto indiscutibile dei testi di Guelfo: «intrecchia» (v. 9) nel significato di 'intrufolarsi' è un caso unico considerando le occorrenze congiunte di prosa e poesia, mentre l'insolita forma «arreccia», forgiata sull'inevitabile vocalismo tosco-occidentale, si può allineare ai casi descritti sopra (il termine nella forma usuale *arriaccia* compare come parola-rima una volta ne *Acerba*, una nel *Dittamondo* e una nel *Pataffio* del Sacchetti). Prelievo dal linguaggio realistico è invece «veccia» (v. 14), sostantivo che non entra altrimenti in poesia, ma che è attestato in pochi testi in prosa dell'epoca (vedi nota *ad loc.*).

Bisogna comunque astenersi dall'adottare uno sguardo eccessivamente analitico su questi componimenti, perché qui il problema dell'eventuale ricchezza lessicale è inficiato dalla non eludibile questione (lievemente attenuata per quanto riguarda le rime) della bontà delle lezioni trasmesse dai codici, a volte così sconcertanti da far pensare alla necessità di apporre una *crux*. Prendiamo, ad esempio, il caso della serie rimica in -ORNO di *Pensando come*, che

non è costituita da termini insoliti, perché *corno*, *scorno* e soprattutto *torno* non sono disdegnati nella lirica due-trecentesca; il *falorno* del v. 3, invece, è unico. Si tratta, infatti, di un lemma il cui significato sfugge perché, oltre a non godere di ulteriori occorrenze, non tradisce la sua origine e resta oscuro (anche un eventuale intervento *ope ingenii* si rivelerebbe tutt'altro che agevole). Ammettendo che la lezione sia genuina, Marti ha creduto che si tratti di un termine derivato dal latino FALLĒRE e che significhi 'falso'; ma è una conclusione dettata più che altro dagli echi che il termine così inteso trova dentro il testo (poiché l'accusa di falsità, infine, sarà il fulcro di *Pensando come*), piuttosto che il risultato di una documentabile ricerca. Eppure è, ad ora, l'unica interpretazione sostenibile. Al di là degli ostacoli insormontabili racchiusi in queste corrispondenze che si possono definire 'a testimone unico' perché tutte riconducibili all'antigrafo del gruppo di Ca, il quale presenta lezioni per certi aspetti insanabili, l'originale veste linguistica dei testi di Guelfo (e un confronto esteso a *Cecco Angelier* potrebbe confermare le impressioni) è con ogni probabilità inscritta in una consapevole deviazione linguistica dalla norma retorica della lirica alta e, sebbene difficilmente ricostruibile, da non imputare unicamente alle lezioni che il gruppo trasmette.

5.3. *Le ragioni delle accuse*

I quattordici versi di *Molto li tuoi pensier* veicolano una delle accuse che il pistoiese si vede muovere con più frequenza dai propri corrispondenti (ma dal novero vanno escluse le parole di Cacciamonte da Bologna, poiché quella corrispondenza si risolve in un altro tema): il comportamento di Cino, diviso tra due donne, è imperdonabile e va contro l'etica amorosa tradizionale (con tutte le conseguenze letterarie del caso). A Cino si rinfaccia la finizione di «voler portar di duo la cera tinta, / contra ragion d'Amor [...]» (*Molto li tuoi pensier* 7-8), che non sfugge al dio. In particolare il Sighibuldi viene accusato di amare, ultimamente, il cavaliere, a scapito del suo amore per Selvaggia. Ma cosa, in *Al meo parer*, può aver causato questo rimprovero e soprattutto il riferimento a Selvaggia? Cino si è limitato, lì, a descrivere una sua avventura amorosa, l'ennesima, in una commistione di realtà e letteratura che ben si avvicina alla macrosequenza di Mc⁵. Considerando il solo *Al meo parer*, niente sembra legittimare l'idea che il cuore del poeta fosse già occupato. La menzione di Selvaggia – ovvero della dedicataria di molti dei testi presenti, talvolta in via esclusiva, in Ca – quando il pistoiese non sembra averla rievocata neppure implicitamente, esige una spiegazione che il rapporto causa-effettuale missivo-responsivo, da solo, non può dare e per cui è pericoloso affidarsi all'ipotesi dell'extra-letterarietà (sostenuta da Giunta per il caso ciniano in GIUNTA, *Versi* 370-71), dal momento che la tradizione che veicola il presunto scambio presenta una significativa predilezione da un lato per il personaggio Selvaggia, dall'altra per la tematica del doppio amore. Una predilezione che a tratti travalica i limiti della sezione ciniana, e che informa, ad esempio, anche la corrispondenza tra il pistoiese e Gherarduccio Garisendi. I dubbi potrebbero dissiparsi, però, ipo-

tizzando che non c'è dibattito tra Cino e Guelfo e che i testi di quest'ultimo siano stati scritti ben al di là delle sollecitazioni originarie che il sonetto del giudice aveva supposto.

6. *La sequenza tradizionale: A la battaglia-Pensando come. Ancora attriti (e una narrazione ciniana autosufficiente)*

Le incongruenze che abbiamo visto insinuarsi tra *Al meo parer* e *Molto li tuoi pensier* non si appianano quando si procede con la lettura della sequenza tradizionale. Innanzitutto, ipotizzare la natura di verso di corrispondenza per il secondo 'missivo' è forse ancor più difficile che per *Al meo parer*. In *A la battaglia* la fluidità con cui si sviluppa un componimento nel quale forma e sostanza si esauriscono nella mera rappresentazione (ovvero, di nuovo, assenza di vocativi, apostrofi, allocuzioni; mancanza di *petitio* o *salutatio*) rimarca la palese continuità tra le due rime ciniane; continuità rafforzata dal fatto che il discorso lirico non implica, in nessun modo ancora, le risposte di Guelfo, né *direttamente* né tantomeno implicitamente. Cino non sollecita nessuno e, soprattutto, non risponde a nessuna delle provocazioni che l'altro muove in *Molto li tuoi pensier*.

Quella che è presentata come l'irruzione inaspettata del cavaliere nella mente del poeta diviene il punto di partenza per gli sviluppi della narrazione di *A la battaglia*, dove per la prima volta emerge il tema del doppio amore, che tanto interesse suscita in Guelfo, fin qui taciuto. Il mantenimento dello schema metrico lega sul piano formale i due sonetti di Cino, che sul piano contenutistico si trovano in una relazione di perfetta consequenzialità. Di fatto, i primi quattro versi di quello presentato dagli ultimi editori come secondo missivo ciniano al Taviani riassumono quanto già detto in *Al meo parer*: anche questa narrazione viene incasellata nelle modalità poetiche proprie dello sviluppo tematico della battaglia d'amore, con l'aggiunta, qui, dell'elemento «madonna» (v. 1), antagonista inossidabile del nuovo arrivato, il già noto «cavaliere sì bene adorno» (v. 3), di cui l'epiteto ancora esornativo richiama alla mente la dirompente apparizione di *Al meo parer* 3-7. Il v. 4 «che l'anima veggendol se 'n dibatte» proietta il succo di quanto esposto in precedenza su uno sfondo di cavalcantiano sapore; la vicinanza con la «rievocazione del fatale incontro con l'amata (vv. 1-8)» (REA, *Cavalcanti* 76) fatta dal secondo Guido in *Io non pensava* 9-14 è notevole:

La mia virtù si partì sconsolata
 poi che lassò lo core
 a la battaglia ove madonna è stata:
 la qual dagli occhi suoi venne a ferire
 in tal guisa, ch'Amore
 ruppe tutti i miei spiriti a fuggire.

Il potere micidiale che il cavaliere aveva dimostrato, sottomettendo a sé tutti i presenti in *Al meo parer*, nel secondo componimento ciniano è però tutto di ma-

donna. C'era già una battaglia in corso prima dell'irruzione di Teccia, di cui nulla si era detto nel primo 'missivo', benché le accuse di Guelfo in qualche modo la prevedessero, seppur in termini non affini a quelli adottati da Cino. Tuttavia, manca qualsiasi consequenzialità tra *Molti li tuoi pensier* e *A la battaglia*, e perché il riferimento a Selvaggia li esplicito viene marcatamente ignorato da questo secondo intervento ciniano – a meno che non si voglia vedere proprio lei, magari forzando la lettura dei versi (o leggendo come avrebbe potuto leggere Guelfo), nella *madonna* del v. 1 – e perché il pistoiese non sembra raccogliere le provocazioni tutt'altro che sibilline del suo presunto interlocutore, restandovi totalmente indifferente. Ciò risulta ben strano, considerando che lo stesso poeta non solo si dimostra verseggiatore in grado di attraversare gli stili, quando è il caso anche nell'evoluzione di una stessa corrispondenza, ma che riesce a toccare talvolta punte di profonda aggressività verbale, perfino quando il vilipendio sembra non essere chiaramente giustificato dalle dichiarazioni del corrispondente (è il caso, soprattutto, di *Ser Mula tu ti credi*, responsivo a un apparentemente innocuo ser Mula, che chiede delucidazioni amorose).

In ogni caso, qui, una nuova tentazione viene a disturbare una condizione di partenza equilibrata: il nuovo arrivato trova il *cuore* – almeno questo sembra l'intuibile teatro del duello, se si conforma ad analoghe situazioni stilnovisticamente riportate, ma con *switch* locale rispetto alla chiusa di *Al meo parer* – già occupato da una donna; e «[...] per la forza di lei che combatte» (rimarcata al v. 11), ovvero dell'antica padrona, un'eventuale schermaglia tra i due amori è stroncata sul nascere o per lo meno ridotta a una lotta il cui vincitore è più che preconizzato. Lo stazionamento del *cavaliere* (nella *mente* se si seguono le linee di *Al meo parer*, nel *cuore* se si seguono quelle, più pertinenti, di *A la battaglia*) è però minimo: restano solo dei pensieri di malinconica nostalgia per la repentina – e necessaria – dipartita, espressa dagli ambigui vv. 7-8 «anzi se'n va sì bel [*scil.* il cavaliere], che di ritorno / lo reca, qual pensiero in lui s'imbatte», gli unici ai quali avrebbe potuto ancorarsi il Taviani nei suoi rimbrotti al Sighibuldi, accusato di avere *pensieri torti* (e qui è da supporre che Guelfo avesse presente non uno, ma entrambi i sonetti ciniani quando scriveva le sue risposte).

Il lessico è, come nel primo sonetto, ancora intriso di terminologia guerresca; soprattutto i verbi della rima A: *abbatte* e *combatte*, più espliciti, *dibatte* e *imbatte*, più sfumati. Alla fine l'*anima* – fra tutti i pronomi non meglio specificati s'installa un'inevitabile confusione, ma considerando la psicopatologica rappresentazione amorosa cavalcantiana su cui questa si modella, pare a quella il riferimento –, che s'era per un attimo *rallegrata* vedendo il cavaliere (forse aveva sperato un momentaneo sollievo dalla *battaglia* di madonna?), infine *sospira* (vv. 12-14) perché l'occasione sfugge per sempre. La chiusa ha diversi punti in comune con *Tanto gentile*; ma il sospiro è qui di natura dolorosa, come spesso in Cavalcanti, e ben lontano dall'estasi dantesca al manifestarsi della bellezza beatificante negli episodi narrati nel *libello*. Di più, anche l'analogia con i *sospiri* cavalcantiani è di superficie, nell'epilogo di *A la battaglia* non si avverte la sua necessità, l'ineluttabilità di ultima, inevitabile tappa cui il processo fisiologico del tramortimento amoroso approda: si direbbe sempre espressione di dolore, ma è il dolore per il rimpianto del non avvenuto e il *sospiro* si riduce ad accesso-

rio quasi banale, se si considera che l'intera esperienza, presentata come dolorosa per ben ventisette versi, viene infine sminuita e quasi ridicolizzata quando il cavaliere è ridotto ad un falso, ad un fantoccio tanto *nobile* che sembra fatto *ad arte* (v. 14). Addirittura, se non si escludesse a priori l'ipotesi che la chiusa del piccolo ciclo ciniano per la donna-cavaliere celi un senso auto-parodico – Cino è con orgoglio, *in factis e in verbis*, il poeta delle *mille donne spar-te*, anche se raramente nei suoi versi in stile *dulcis* si riscontrano palinodie – lo stesso *sospiro* potrebbe assumere una carica eufemisticamente ironica. Certo, il poco chiaro significato del sintagma '*per arte*' nel verso (vedi nota *ad loc.*) osta a interpretazioni troppo sottili. Tuttavia l'espressione, che è un *topos* retorico con una sua tradizione nella lirica volgare fin dai siciliani, si ritrova in un altro luogo ciniano a denotare apertamente la *fictio* della rappresentazione poetica – che è rappresentazione del fatto amoroso, in un gioco scoperto, quasi, di scatole cinesi – assumendo valore metapoetico:

Deh, *travagliar mi potess'io per arte*
 e gire a lei per contar ciò ch'io sento
 o per vederla, ch'altro non vorrei!
 Piangendo le direi:
 «Donna, venuto son per veder voi;
 ch'altro che pena non senti', da poi
 ch'io vidi la vostra alma figura»
 (*S'io ismagato sono* 36-42)

Assumendo con le giuste cautele la possibilità che la vicenda messa in poesia possa in realtà celare un gioco di parodia, si dovrebbe stabilire che cosa, nella fattispecie, sia fatto oggetto di questo gioco. Non è illegittimo, infatti, sospettare che Cino potesse ironizzare su un tipo di rappresentazione già sperimentata da Dante (e prima di lui dal Rustico di *Due cavalier*, in tenzone) e che godrà di una notevole fortuna (in questo caso successiva e quindi non direttamente coinvolta nell'operazione ciniana) dal Nicolò de' Rossi di *Dui cavalier* – il quale sembra risentire della corrispondenza in questione, di cui per certo conosceva *Al meo parer*, poiché nella stesura del primo verso del sonetto in B¹ trascrive di suo pugno «le parole *non e chen pisa*» (LEGA, *Il canzoniere* 163, n. 2) – al Boccaccio di *Due belle donne ne la mente Amore* che, indeciso se sia meglio amare una giovinetta oppure una vedova, chiede ragguagli ad Antonio Pucci. Nel sonetto del trevigiano l'eco del Cino di *A la battaglia* e *Al meo parer* è palpabile a livello di stilemi e di lessico; questo sonetto è poi l'unico, tra tutti quelli succitati, in cui l'opposizione è tra due donne-cavaliere che *giungono a la battaglia* in cui si trovano *i sospiri del poeta*, fendendo colpi di *spada*; le analogie nella rappresentazione non sono poche, come segnalato già da BRUGNOLO, *Il canzoniere*, II, 78-79:

Dui cavalier son çiunti a la battaglia,
 pari d'ensegna, en meço la campagna,
 e *vengono a ferir* tra la compagna,
 dov '*el sospir* si trova, quanto vaglia.

La spada de l'un çò che çunçe, taglia,
perch'ella fu arotata en Alamagna,
e l'altro dusse uno stoccho di Romagna,
che destramente tutte l'arme smaglia.

Çascuno abbatte l'alma d'amor tinta:
cusì portano l'onor del torniero,
ma non saprei ben dir qual à la vinta,

se non che l'elmo dal crespo cimiero
cun senno e força fa dolce ferute,
come donna cui serve omni vertute.

Se l'eco ciniana è indiscutibile, la disposizione del testo proviene, fin dall'*incipit*, da altri modelli, e segnatamente dal modello dantesco: si può dire che Nicolò si diletta innestando in una nuova composizione tasselli dell'uno e dell'altro. Nella fattispecie quella che supporta l'opposizione tra due parti presentate come parimenti valide è una struttura che qui potremmo definire 'di tipo binario', esperita soprattutto nella forma-sonetto, che dal Rustico di *Due cavalier* – testo per il quale Marrani parla di «struttura disticamente ritmata» (MARRANI, *Rustico* 42-43; GIUNTA, *Versi* 239-43 ne segna invece i debiti col modello provenzale del *joc partit*) – si riflette, oltre che in Nicolò, anche nel Dante di *Due donne in cima* e nel Boccaccio di *Due belle donne*, quest'ultimo chiaro emulo dell'Alighieri. Soffermarsi su questa struttura che possiamo definire 'di tipo binario' o 'disticamente ritmata' è utile perché permette di aggiungere altri due rilievi sul testo ciniano.

Il primo rilievo riguarda il tema di tutti e quattro questi sonetti: se in Rustico sono due cavalieri di diverse virtù ad amare la stessa donna, in Dante sono Bellezza e Virtù, installatesi dentro la mente del poeta, che si chiedono «(...) come un cuore puote stare / intra due donne con amor perfetto» (*Due donne in cima* 10-11); Nicolò de' Rossi non sa decidersi a quale tra le due donne-cavaliere (è qui che si dichiara con maggiore evidenza la trovata di Cino) arrendersi e, infine, Boccaccio pone una questione a lui abbastanza cara (si ritrova, infatti, in *Filocolo* IV, 51-54) al rimatore suo sodale. Il secondo rilievo riguarda la natura dialogica di questi testi: quello di Rustico e quello di Boccaccio sono dei testi esplicitamente rivolti ad un destinatario, di cui si sollecita, nella *petitio*, il parere. Anche Dante propone chiaramente il dilemma affrontato come una *quistione* (*Due donne in cima* 10) che avviene però tra le due donne-*ipostasi* e non sollecita nessun intervento esterno al loro intimo scambio, «domanda e risposta <essendo> atteggiate nelle figure di una piccola 'conversazione' profana» (DE ROBERTIS, *Dante*² 332): è parecchio interessante il lavoro che l'Alighieri fa in questa lirica, a proposito della sussunzione entro un unico testo di un tema altrimenti destinato alla corrispondenza, e sarebbe auspicabile approfondirne, in altra sede, le modalità. Infine, il testo di Nicolò, come quello di Cino, è 'aperto' e non ha niente che ne tradisca lo statuto eventuale di corrispondenza: lo accomuna ad *Al meo parer* l'utilizzo della medesima espressione

ad indicare l'incertezza ed il turbamento di fronte ai fatti: «*Io non so dir quel che veder mi parve*» (*Al meo parer* 12) – «*ma non saprei ben dir qual à la vinta*» (*Dui cavalier son çiunti* 9). A grandi linee, per una certa sottesa o palese comunicatività del tessuto testuale, il *modus operandi* dei sonetti può essere accostato schematicamente. Si guardi agli ottetti: nella prima quartina si presenta la situazione, poi vengono descritte le due donne nella loro differenza, o in due distici che si fronteggiano, o in due versi, sempre in opposizione:

Due cavalier valenti d'un paraggio,
aman di core una donna valente;
ciascuno l'ama tanto in suo coraggio,
che d'avanzar d'amar seria neiente.

Due donne in cima della mente mia
venute sono a ragionar d'amore:
l'una ha in sé cortesia e valore,
prudenzia e onestà in compagnia;

L'un è cortese ed insegnato e saggio,
largo in donare ed in tutto avenente,
l'altro è prode e di grande vassallaggio,
fiero ed ardito e dottato da gente.

l'altra ha bellezza e vaga leggiadria,
adorna gentilezza le fa onore:
e io, merzé del mio dolce signore,
mi sto ai piè della lor signoria.

(vv. 1-8)

(vv. 1-8)

Con leggera variazione il Boccaccio:

Due belle donne nella mente Amore
mi reca spesso, *l'una* delle quali
è di bellezze e di virtute eguali
e *l'altra*, un poco di tempo maggiore.

Ma del vestir di ciascuna 'l colore
in abito la mostra diseguali,
per che mi dice parole cotali,
qual udirai appresso, 'l mio signore

(vv. 1-8)

Come si può vedere, nonostante la questione sia di volta in volta leggermente diversa, poiché quella di Rustico è decisamente topica ed oggettiva laddove Dante inscena la rappresentazione simbolica di un dissidio interiore e Boccaccio spaccia per personale un dubbio tra i più dibattuti dell'epoca (il più vicino al pistoiese è ancora Nicolò), il procedimento costruttivo, la *dispositio* degli elementi costituenti il quadro è la medesima: presentazione della situazione (per lo più nell'intera prima quartina o, quando relegata nei primi due versi, ripresa e sviluppata alla fine dell'ottetto) seguita dalla presentazione caratterizzante, in coppie di versi, delle due donne (o nel caso di Rustico, dei due cavalieri).

A differenza di certi parallelismi ben evidenti nei due sonetti di Guelfo, che sembra conoscere questa struttura binaria, i sonetti di Cino non denunciano

chiaramente la loro affiliazione alla trafilata appena descritta. È piuttosto un altro, e sempre dantesco, il modello che sta dietro *A la battaglia*. Il testo si può riassumere, infatti, come «il resoconto di una tentazione respinta: una donna vuole conquistare il poeta ma trova la sua mente già occupata da un antico amore, e se ne torna vinta» (GIUNTA, *Le rime* 625): questa sintesi, applicabile appieno ai versi di *A la battaglia*, si ritrova, però, nel “cappello” di *Per quella via che la Bellezza corre*, annesso da Giunta nella più recente edizione delle rime dantesche, da lui curata. Il tema svolto da Dante nel sonetto alla Lisetta – o, allegoricamente, alla Licenza, stando alla versione tramandata dal ramo della tradizione che De Robertis sigla *ar* (vedi DE ROBERTIS, *Dante*¹ III, 130–35 e DE ROBERTIS, *Dante*² 342–54) – è forse «tutt’altro che usuale» (GIUNTA, *Le rime* 65), ma il procedimento seguito dal Dante di *Per quella via* e dal Cino di questo piccolo ciclo ‘del cavaliere’ – e segnatamente di *A la battaglia* – è il medesimo, come medesimo è il tema svolto. Non è produttiva la ricerca di chi possa essere l’eventuale emulo e chi l’emulato (anche se induttivamente si sarebbe tentati a dare al primo il nome di Cino e al secondo il nome di Dante); conta, piuttosto, che i due poeti si avvalgano degli stessi termini della rappresentazione, specialmente se si considera, come qui, la versione non allegorica del sonetto dell’Alighieri (citato pertanto da GIUNTA, *Le rime*). In *A la battaglia* e in *Per quella via* la prima quartina è tutta tesa a presentare l’amore vecchio e la sua salda signoria, messa in pericolo dall’irruzione di quello che a tutta prima ha l’aria di essere un terribile avversario:

Per quella via che la Bellezza corre
quando a chiamare Amor va ne la mente
vanne Lisetta baldanzosamente,
come colei che mi si crede tòrre.

(vv. 1-4)

A la battaglia ove madonna abbatte
di mia virtù quanta ne trova intorno,
appare un cavalier sì bene adorno,
che l’anima veggendol sen dibatte;

(vv. 1-4)

Il *locus* dell’evento è quindi il primo elemento contestualizzante che avvia la rappresentazione, seguito dalla subita descrizione della bellicosità del nemico venturo, che è da Dante affidata a quell’avverbio – rallentatore del ritmo nello stesso momento in cui dà al verso un passo marziale – alla fine del v. 2, poiché esso indica che Lisetta arriva, si noti bene, «come guerriero che preguستا la conquista» (DE ROBERTIS, *Dante*² 327 *ad loc.*), mentre il verbo *tòrre* indica la conquista vera e propria. Analogamente, la seconda quartina e la prima terzina sono quelle che inscenano letteralmente la lotta; laddove il fiorentino si avvale del ricorso al discorso diretto (ovvero all’apostrofe) movimentando il quadro con un che di teatrale:

E quando è giunta [*scil.* Lisetta] al piè di quella torre
che s’apre quando l’anima consente,
odesi voce dir cortesemente:
«Volgiti, bella donna, e non ti porre!»

ché donna dentro nella mente siede,
 la qual di signoria tolse la verga:
 tosto che giunse, Amor sì glila diede.»
 (Per quella via 5-11)

Cino – ed è qui la differenza immancabile tra i due – si affida alla semplice narrazione (i vv. 5-8, non proprio limpidissimi nella lettera), per poi lasciare un piccolo ma irrinunciabile spazio all'elegia del proprio dolore, elemento imprescindibile della rappresentazione medesima (vv. 9-12). La chiusa, infine, segna per entrambi i contendenti, la Lisetta da un lato e il cavaliere dall'altro, la disastrosa dipartita, più solenne in Dante e apparentemente meno 'seria' in Cino:

<p>Quando <i>costei</i> [sicil. Lisetta] <i>acomiatar si vede</i> di quella parte dove Amore alberga, tutta dipinta di vergogna <i>riede</i>. (Per quella via 12-14)</p>	<p><i>quella</i> [sicil. l'anima] che <i>s'alegrò vedendo</i> lui; ora sospira, poiché <i>si diparte</i> tanto gentil, che par fatto per arte! (A la battaglia 12-14)</p>
---	--

Posto che questi due sonetti del Sighibuldi, tanto nel tema quanto (e soprattutto) nella forma, non si possono assimilare a quel genere di liriche di corrispondenza (o dal carattere fortemente dialogico) che fin dall'*incipit* instaurano un duello tra due enti di pari valore (che sia *donna* o *cavaliere* o *virtù*), è inevitabile che l'accostamento al testo dantesco della Lisetta implichi, per iperonimia, il ritorno, ennesimo, alla *Vita nova* e all'episodio della donna gentile, che dovette lasciare sul pistoiese un'impronta indelebile. In effetti, se si considera la narrazione sequenziale di *Al meo parer* e *A la battaglia*, agevolmente si noterà che non si tratta di un parossistico fronteggiarsi tra due cavalieri di pari valore, bensì – molto più 'vitanovisticamente' – dell'emergere di una tentazione sedata dopo una breve lotta, una tentazione passeggera, immediatamente risolta e presa quasi con gioco (ben diverso è il fuoco lasciato dalla *merla* o la situazione dolorosa per la *lontananza* dalla donna di Bologna nei sonetti di Mc⁵). L'autonomia narrativa dei due sonetti ciniani – ed è quello che più conta – non sembra discutibile.

Al di là di queste tangenze formali e tematiche tra il sonetto di Dante e i due testi del Sighibuldi, *Per quella via* è un testo che permette di aprire almeno altre due questioni fondamentali implicate – più o meno direttamente – nel nostro discorso principale. Si accennava, sopra, alla predilezione che Ca sembra dimostrare per rime in cui venga trattato il tema del doppio amore. Nella sua edizione Giunta sottolinea come questo sia affrontato in termini analoghi in almeno altri due testi conservati nel manoscritto, in cui il copione si ripete inalterato, concludendosi sempre con la sconfitta dell'ultimo arrivato. Si tratta, in particolare, del sonetto – dal ms. attribuito a Dante, ma dato recentemente a Sennuccio del Bene – *Era nell'ora che ·lla dolce stella* e quello, «tanto vicino a *Per quella via* nella sostanza e nella forma da dover esser defi-

nito, più che un'imitazione, un rimaneggiamento» (GIUNTA, *Le rime* 626), *Ne la mia mente, ove 'l desio s'informa*. Tuttavia, non si capisce perché, sulla base di questa evidenza, lo studioso affermi che gli unici esempi di una rappresentazione che si possa accostare a *Per quella via* siano tutti successivi a Dante, tacendo delle analogie tra il sonetto dantesco e il piccolo ciclo ciniano, soprattutto qualora questo venga interpretato come ciclo narrativo a sé stante, svincolato dagli insinuanti responsivi del Taviani. In ogni caso, riemerge la predilezione di Ca per la tematica del doppio amore, che non si limita a costellare la sezione dei sonetti ciniani, ma si ritrova ugualmente distribuita anche in altre sezioni del codice: *Era nell'ora*, ad esempio, è nella sezione dei sonetti di Dante (ff. 60v-61r), mentre *Ne la mia mente* è stata copiata alla fine del codice, ed è anonima (ff. 139v-140r). Se si considera, inoltre, il carattere che emerge dalle liriche di Cino contenute nel codice, la loro disposizione e la predilezione per questa tematica di molte corrispondenze che lo coinvolgono (peraltro testimoniate dai mss. del solo gruppo di Ca), ecco che tra tenzoni fittizie, false attribuzioni e originali, gli echi interni ai componimenti tradiscono con chiarezza il gusto del collettore del ms. (o del suo antigrafo).

Ma un altro punto è ancora più interessante ai fini delle nostre osservazioni. A *Per quella via* sembra rispose – «come si legge nei due codici, ossia l'Ambrosiano [...] [Am] e il Marciano Mezzabarba [Mc¹], esclusivi suoi testimoni» – Aldobrandino Mezzabati. Senza scendere nel particolare, importa notificare che «quello di Dante non è un autentico sonetto missivo e che quella di Aldobrandino non è un'autentica risposta» (GIUNTA, *Le rime* 628). Nonostante le rubriche – in entrambi i mss. – specifichino la relazione, nonostante ci sia ripresa dello schema metrico nel responsivo di Aldobrandino, insieme ad evidenti richiami formali (nonché i vv. 7-8 di *Lisetta voi* «come la voce fusse sconosciuta / dirolo a voi, ch'Amor me lo fa sporre», i quali insinuano la ricerca di un dialogo), nonostante tutto questo, Giunta azzarda un'ipotesi: «Certo, il secondo componimento [scil. *Lisetta voi*] si collega al primo, ma ciò potrebbe essere successo anche a una certa distanza di tempo, e senza che Dante sollecitasse il gioco o vi partecipasse» (GIUNTA, *Le rime* 628). Simili considerazioni si potrebbero legittimamente applicare ai responsivi di Guelfo, non sollecitati da Cino, declinati su accuse generiche e in qualche modo distanti – ma non eccessivamente – nel tempo (per via dell'allusione altrimenti ingiustificata a Selvaggia).

D'altra parte anche i due testi di Guelfo sembrano dialogare più tra di loro che non con quelli del suo presunto interlocutore. Lo stridore di tono e la scarsa relazione tra il 'missivo' e il suo responsivo che si sono osservate circa il dittico *Al meo parer-Molto li tuoi pensier* si confermano come costanti nel secondo momento della corrispondenza, tra *A la battaglia* e *Pensando come*. Anche qui, a fronte di una narrazione autonoma (quella ciniana), c'è un sonetto dai fitti e diretti richiami al destinatario («*tui sermoni adatte*» v. 1; «*t'ha scoperto*» v. 3, «*t'imbratte*», v. 4 – ed è una trivialità semantica, non solo linguistica –; «*lo tuo cuore appiatte*» v. 5; «ben conosce Amore i *penser tui*», v. 10, ecc...), mentre l'abbassamento di tono è raggiunto, al solito, da una ricerca lessicale nel terreno del comico – ma sarebbe meglio dire dell'insolito – e dall'insistenza su espressioni che hanno tutta l'aria di essere triviali («*la repugnanza* è tanta, ch'è

uno scorno», v. 2; «hai preso 'l torno», v. 6; «In altro t'infrasca», imperativo, v. 9). Come nell'altro sonetto del Taviani, poi, la prima quartina accoglie la sommaria accusa che prepara il terreno alla sua specificazione, sempre col riferimento inequivocabile al *cavaliere*: «Pensando come i tuoi sermoni adatte, / la ripugnanza è tanta, ch'è uno scorno: / lo cavalier t'ha scoperto falorno, / ove gli occhi fermaste, onde t'imbratte» (vv. 1-4). Sulla scorta della struttura binaria che s'è visto caratterizzare un preciso filone lirico-narrativo, Guelfo imposta la seconda quartina sulla parisosi che isola ed oppone allo stesso tempo le due donne della discordia, a ognuna delle quali è destinato un distico descrittivo (ostentata è, peraltro, la parallelistica costruzione dei versi): «or vedi come lo tuo core appiatte, / ché per madonna Teccia hai preso 'l torno: / or par che torni falso d'altro corno, / ché poscia di dimor non è detratte», vv. 5-8). Allo stesso modo le terzine, tirando le somme, insistono qui come là sugli stessi concetti. Variazione di *Molto li tuoi pensier* 7-8 «contra ragion d'Amore, che n'ha 'nfinta / la 'ntenza tua, e dratti desii corti» sono, infatti, i vv. 10-12 di *Pensando come* «ché ben conosce Amor i pensier tòi, / ed in tal guisa, che già mai non poi / frutte avere [...]», mentre la seconda terzina ripete nella sostanza quanto detto nel sestetto del primo 'responsivo': Cino non può «[...] frutte avere / ché Amor guarda fra cui /sue belle gioie degnamente parte» (*Pensando come* 11-13) e anche se la metafora del *frutto* è tra le più scontate (si veda sempre, in Ca, la sua produttività nella corrispondenza Cecco-Cino, e le osservazioni di MANCINI, *La figura* 14-15), i versi calcano la chiusa di *Molto li tuoi pensier*: «ch'Amor incontra a tai la cera arreccia, / e ben discerne lo gran de la veccia».

In *Molto li tuoi pensier* Guelfo ha – profeticamente, sembra – accusato Cino di amare contemporaneamente due donne e soprattutto di contravvenire all'etica cortese, per la quale un simile atteggiamento è inaccettabile. L'insistenza lessicale sulla falsità serve a cogliere il senso del secondo sonetto del poco noto rimatore: Cino *torna falso* (v. 7), *usa carte false* (v. 14) ed è *falorno* (v. 3), insomma *ama ad arte* (v. 9) e non sinceramente. Gli appunti puntuali non vengono circostanziati, ma sommariamente giustificati: ai vv. 3-4 il cavaliere rivela Cino per quello che è, un bugiardo per cui non ci può essere che l'*imbrattamento* – ovvero la macchia della colpevolezza; ai vv. 7-8 si esplicita che la falsità – in linea con i rimproveri dell'altro sonetto – è dovuta al rivolgersi ora a Teccia (con richiamo evidente a *Al meo parer* e non a *A la battaglia*) ora all'altra (cioè, per Guelfo, Selvaggia, come s'intuisce da *Molti li tuoi pensier*); infine Cino è falso perché *usa false carte*, espressione prelevata dall'ambito giuridico che indica la produzione di documenti falsificati, infidi (vedi nota *ad loc.*). L'accusa finale con l'implicito riferimento alla capacità di piegare a convenienza i propri ragionamenti, chiude circolarmente con l'inizio del sonetto e con la polemica intorno ai *sermoni adattati*, per l'appunto. I rimproveri si condensano, infine, nel (cattivo) augurio del v. 9, «In altro t'infrasca poi ch'ami ad arte». Nonostante l'inscenamento, limitato al solo *A la battaglia*, della vicenda del doppio amore, non si capisce come mai il Taviani si accanisca così insistentemente (in *Pensando come*) sull'atteggiamento di Cino, a maggior ragione dal momento che questo propone uno scioglimento della vicenda perfettamente in linea con le aspettative del lettore medio. Il poeta, pur di non intaccare l'etica amorosa

monogama da cui è colpa allontanarsi, imbastisce la battaglia tra i due contendenti (tra i quali, si ripete, non è in alcun modo coinvolta Selvaggia) e rinnova la sua fedeltà al vecchio amore. La possibilità del traviamiento era una possibilità contemplata ed attraversata già nel modello dantesco, a cui Cino si allinea nel riproporre la dinamica degli eventi e il loro scioglimento; allora perché Guelfo s'infastidisce tanto da scivolare nel *vituperium* del Sighibuldi? La sua tendenza a difendere qualcuno (qui, implicitamente, Selvaggia e il Cavaliere, altrove Dante contro Cecco) è veramente così irrefrenabile? L'amore di Cino è peccaminoso perché rivolto a due donne contemporaneamente o è peccaminoso – al limite estremo del cavillo interpretativo – perché rivolto al *cavaliere*, una creatura che *pare fatta per arte*, cioè *ad hoc* per la messinscena, come ci dice la chiusa di *Al meo parer* 14? Difficile dirlo, sebbene la chiusura della vicenda possa in qualche modo giustificare l'origine della *falsità* delle *carte* di cui parla Guelfo. L'accusa secondo cui Cino produce *falsi documenti raggiustando* cavillosamente i suoi discorsi, o per meglio dire le sue composizioni (i *sermoni*, per l'appunto), a seconda delle necessità è un'accusa che riguarda il comportamento poetico prima che reale. Posta in questo modo, infatti, la questione etica dell'io poetico, che ostenta o manifesta diverse esperienze amorose, procede in sincrono con l'idea di una ricezione che comprende l'intera vicenda poetica personale come dotata di una sua coerenza interna e non passibile di contraddittorietà.

Accettando che la prospettiva da adottare comporta la consapevolezza di uno sfasamento cronologico tra gli uni e gli altri testi, si ritorna al problema del rapporto tra le liriche di Cino e i rimproveri di Guelfo, che non sono poi così isolati. Sempre Ca, ad esempio, ci fornisce un caso di accusa analoga mossa al pistoiese dal suo corrispondente Gherarduccio Garisendi, che lo ammonisce: «Se v'ha gremito la pola selvana, / com'esser pò de la pinta fedele? / Però ch'amante quando pon doe tele, / a l'un pur conven mancar la lana» (*Poi ch'il pianeta* 5-8). In quel caso, però, è la dinamica interna dello scambio – che si protrae per tre battute, di cui questa costituisce l'ultimo momento, e sei sonetti – a giustificare il rimbrotto (ma non il riferimento alla *pola selvana*, anch'esso da collocare *al di là* della corrispondenza) perché i due sembrano esser coinvolti in una schermaglia poetico-amorosa dove sono antagonisti. Qui, invece, è difficile spiegare l'aggressione, a meno che non si dia per buona la *seniorità* dei testi di Guelfo. Una volta esclusa che la corrispondenza sia genuina e costituita da un estemporaneo botta e risposta è possibile che i rimproveri di Guelfo risentano di un modo di leggere le rime ciniane secondo una chiave biografica la quale si rispecchia, tanto per fare un esempio, nella costruzione della seconda sottosezione delle rime del pistoiese in Ca. Una lettura del genere, peraltro, dovette di necessità essere ben precoce, dal momento che, con una consapevolezza letteraria degna della sua grandezza poetica, Petrarca percepisce la coppia Cino-Selvaggia come inscindibile, al pari della coppia Dante-Beatrice, in *Tr. Cup.* IV 28-33 «Così, or quinci or quindi rimirando, / vidi gente ir per una verde piaggia / pur d'Amor volgarmente ragionando: / ecco Dante e Beatrice, ecco Selvaggia, / ecco Cin da Pistoia, Guitton d'Arezzo, / che di non esser primo par ch'ira aggia». Non è secondario ricordare che la fa-

ma dell'incostanza ciniana fu veicolata anche dalla corrispondenza con l'Alighieri (profondamente diversa, nella sostanza, dai sonetti qui trattati) e – a tratti – dallo scambio con Onesto bolognese (si pensi all'*excusatio non petita* che Cino avanza all'amico in *Anzi ch'Amore* 9-14 «Io li [ad Amore] son tanto soggetto e fedele, / che Morte ancor da lui non mi diparte, / che sento de la guerra sotto Marte; / dovunque vola e va, drizzo le vele, / come *colui che no li serve ad arte*: / così, amico mio, convien far te», quando l'altro non aveva insinuato nulla a proposito). E ricordiamo, come detto all'inizio, che anche la difesa che Guelfo fa di Dante contro Cecco Angiolieri è un trionfo di genericità. Segnalo in ultimo che Alfie, non riuscendo a far combaciare la sfasatura cronologica tra quello che sappiamo della vita di Cecco e quello che sappiamo di Guelfo, azzarda per *Cecco Angiolier* che «It seem plausible that years or even decades might pass before he [Guelfo] responded [to Dante]. If such is the case, that would further substantiate the claim above that during this period constitutes a public enterprise, rather than a personal activity» (ALFIE, *Cecco* 161).

7. Concludendo: una corrispondenza non proprio autentica

Dalla rilettura che abbiamo proposto derivano quindi sostanziali perplessità circa l'autenticità della corrispondenza tra Cino e Guelfo. A spingere verso questa decisa conclusione concorrono una serie di fattori, interni ed esterni ai testi, i quali prima d'ora non erano stati ben ponderati.

Innanzitutto, cosa che più preme sottolineare, *Al meo parer e A la battaglia* non hanno niente che li connoti come testi di corrispondenza, ma si possono ben considerare liriche monologiche che sviluppano un tema molto frequentato da Cino da Pistoia, il quale anche in questo frangente – come paia faccia quasi costantemente quando parla di passioni in competizione – risente del modello dantesco e, segnatamente, di *Per quella via*. Fattore che ne palesa l'estraneità al genere è, su tutti, la totale assenza di marche distintive di 'versi a un destinatario', che, a dire il vero, nel *corpus* ciniano riescono talvolta a rarefarsi fino a ridursi ad un vocativo iniziale (*Deh, Gherarduccio* o *Meuccio, i' feci* ad esempio) o ad una *petitio* confinata nell'ultima terzina (*Per una merla* 12-14, visto sopra; *Novelle non* 12-14 «Ma se del tutto ancor non si disperde, / *mandami a dir, mercé ti chiamo molte*, / come si dee mutar lo scuro in verde»; *Fa' de la mente tua* 12-14 «E prego che *mi scrivi tostamente* / quel ch'Amor ti dirà, quando 'l disio / de gli occhi miei vedrai sotto 'n un velo», testi che per il resto sono resoconti dello stato – doloroso per lo più – del soggetto), mai scomparendo del tutto. L'unica eccezione a questa norma, va detto per onestà, è costituita da *Io son sì vago*, un sonetto di larghissima attestazione quando tràdito come monologico, sebbene attribuito ora a Dante, ora a Cino (per la cui paternità propendono tutti gli ultimi editori) e il cui responsivo risulta trasmesso da un solo codice, B³ (CV, BAV, Barber. Lat. 4036), che lo attribuisce a Marino Ceccoli. Proprio, cioè, uno dei poeti della cerchia perugina attiva nella prima metà del Trecento, delle cui rime quel codice è unico latore. Un caso altrettanto fortuito, si direbbe.

Insistendo, però nel considerare come valida la sequenza proposta dagli edito-

ri non riuscirebbe agevole spiegare perché, dopo l'intromissione di Guelfo (*Molto li tuoi pensier*), Cino glissi completamente sui suoi rimbrotti, anzi opponendogli una lirica che continua a non prevedere la ricerca di un contraddittorio (*A la battaglia*). Insomma, non c'è dinamica di scambio tra Cino e Guelfo, e se proprio si vuole intravedere una dipendenza di un testo dall'altro, questa è confinata alle due risposte del Taviani che evidentemente si accodano ai sonetti del Sighibuldi. Non è privo d'importanza, inoltre, il fatto che *Al meo parer* goda di una tradizione da lirica monologica che prescinde dalla testimonianza del gruppo di Ca.

Il comportamento di un codice particolarmente sensibile al genere di corrispondenza come quello che abbiamo esaminato sopra, poi, è in grado di darci ulteriori suggerimenti. Ca, infatti, preferisce derogare alla rubricatura *standard* apposta ai missivi certi o che non siano in dubbio, per dare informazioni di altro genere circa *Al meo parer* e *A la battaglia*, che missivi di fatto non sono, stornando l'attenzione sulla presunta occasione del primo e sulla continuità narrativa costituita dal secondo. Non esita, invece, nel considerare 'risposte' quelle di Guelfo. Lo scarto di tono rispetto ai presunti missivi, l'aggressività del Taviani, il tono generico delle accuse, l'ostinazione comica, un lessico peregrino – e sicuramente ben trecentesco – accomunano queste due risposte a *Cecco Angiolier*, l'unico altro componimento di Guelfo trasmessoci dalle cure del tempo, coinvolto peraltro in uno scambio le cui dinamiche risultano per molti aspetti poco chiare.

Certo, si potrebbe obiettare che il cambio di tono e il lessico trecentesco siano spiegabili altrimenti: il primo come conseguenza di eventi extraletterari che potrebbero aver causato la reazione (non richiesta) di Guelfo (e il suo altrimenti ingiustificato riferimento a Selvaggia), e l'altro spingendo molto in avanti l'eventuale scambio dal momento che, per quanto deboli, ci sono pur sempre delle notizie intorno al Taviani non ostanti in nessun modo all'ipotesi di un contatto col Sighibuldi. Si tratta, in verità, di un modo per aggirare l'ostacolo. Innanzitutto sono *Molto li tuoi pensier* e *Pensando come* a presentare un aspetto meno arcaico rispetto ai testi di Cino che, al di là della trovata del cavaliere, gioca sempre con gli stessi elementi; per quanto sia pericoloso fare dichiarazioni sulla cronologia relativa delle coppie di sonetti è molto alta la possibilità (e il caso del responsivo in difesa di Dante non fa eccezione) che i sonetti di Guelfo siano seriori. E non va dimenticato, inoltre, che anche l'allusione a Selvaggia – e il rimprovero per la doppiezza in amore – rimangono ingiustificate quando si consideri *Molto li tuoi pensier* successivo al solo *Al meo parer*. Selvaggia e la doppiezza amorosa che poi, a uno sguardo più scaltrito dalla disamina del codice, risultano essere precisamente gli elementi su cui si orienta prevalentemente il gusto del collettore; e non solo relativamente alla sezione ciniana. Ma queste ipotesi alternative (e più conservative) sono in grado di spiegare come possa esserci una corrispondenza in versi quando palesemente non c'è mutuo dialogo tra le parti?

Quando un testo viene pubblicato inizia a vivere di vita propria. Fin dall'esempio di Maestro Rinuccino, che si accoda alla tenzone tra Monte Andrea e Chiaro – lì l'ipotesi è non a caso provata dall'assenza di risposta da parte di quest'ultimo, a cui si rivolgevano le repliche di Rinuccino (CARRAI, *I sonetti* 90-91 e GIUNTA, *Due saggi* 29) – si ha conoscenza di testi composti *a latere*, magari sulla scia della fama dei poeti coinvolti. Il fenomeno si accresce nel Tre-

cento, quando l'epigonismo dei rimatori diventa più diffuso (Aldobrandino che difende *Lisetta* può fungere da modello), intrecciandosi con un vero e proprio cambio di paradigma culturale, irreversibile dopo l'esperienza petrarchesca: la lettura quanto il più possibile globale e 'biografica' dei testi di un autore, in una sequenza ideale che ripercorre le tappe della parabola 'ricostruita' del poeta. In questa prospettiva, l'insofferenza per la doppiezza amorosa da parte di un anacronistico difensore dei valori puri dell'amor cortese (e della poesia che ne veicola i principi) può forse nascondersi dietro i tardivi – non necessariamente di decenni – versi di Guelfo.

I dubbi relativi all'originalità della corrispondenza dovranno poi trasferirsi sulla pagina attraverso la scelta editoriale tra due possibili soluzioni: la trascrizione dei testi come la si ritrova in Ca e in tutti gli editori, con alternanza tra 'missivi' e responsivi, ma specificando, magari con la trascrizione delle rubriche o con accorgimenti tipografici differenzianti, che quelli di Cino non sono dei veri e propri 'missivi' a Guelfo; oppure trascrivendo di seguito i sonetti di Cino da Pistoia, componendoli nella loro inscindibilità narrativa e facendoli seguire dall'appendice-Guelfo. Nel secondo caso si tratterà di restituire la ragione che si suppone originaria dei due sonetti, per l'appunto non di corrispondenza; nel primo, invece, ci si allineerà a un pur sempre esistente stato della tradizione che, per quanto non immacolato, testimonia di una ricezione e di una diffusione dei testi in un determinato punto della loro storia.

Le peculiarità della corrispondenza andranno comunque rilevate almeno per evitare fraintendimenti in sede di riflessione storiografica e teorica: l'interpretazione dei testi di Guelfo deve essere ricorretta nella direzione che ne valuta la ragione in un tipo di ricezione – forse anche molto precoce – orientata ad un pregiudizio letterario o estetico ben preciso ed evitando di accostarli, per via di affinità tematiche, allo scambio tra Dante e Cino. Per una corrispondenza persa si guadagnerebbe un altro miniciclo narrativo ciniano, nuova conferma della vocazione aggregativo-narrativa che marca in profondità l'intera poetica – e le ragioni del *dire* in rima – dell'amico dell'Alighieri.

ABBREVIAZIONI BIBLIOGRAFICHE

- AFRIBO, *A Rebours* = A. Afribo, *A Rebours. Il Duecento visto dalla rima*, in *Da Guido Guinizzelli a Dante, Nuove prospettive sulla lirica del Duecento*. Atti del Convegno di studi, Padova-Monselice, 10-12 maggio 2002, a cura di F. Brugnolo e G. Peron, Padova, Il Poligrafo, 2004, pp. 227-37.
- ALFIE, *Cecco* = F. Alfie, *Cecco, Simone, Dante and Guelfo: Correspondence among Angiolieri's Poetry*, in *Comedy and Culture. Cecco Angiolieri's Poetry and Late Medieval Society*, Leeds, Northern University Press, 2002, pp. 145-63.
- ANTONELLI, *Tempo testuale* = R. Antonelli, *Tempo testuale e tempo rimico. Costruzione del testo e critica della poesia rimata*, «Critica del Testo», 1/1 (1998), pp. 177-202.
- BALDUINO, *Cino* = A. Balduino, *Cino da Pistoia, Boccaccio e i poeti minori del '300*, in *Cino da Pistoia. Colloquio*. Roma, 25 ottobre 1975, Roma, Accademia dei Lin-

- cei, 1976, pp. 3-85 e ristampato in Id., *Boccaccio, Petrarca e altri poeti del Trecento*, Firenze, Olschki, 1984 (da cui si cita).
- BARBI, *Studi* = M. Barbi, *Studi sul canzoniere di Dante con nuove indagini sulle raccolte manoscritte e a stampe di antiche rime italiane*, Firenze, Sansoni, 1915.
- BERISSO, *Poesia comica* = *Poesia comica del medioevo italiano*, a cura di M. Berisso, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 2011.
- BETTARINI, *Canzoniere* = Francesco Petrarca, *Canzoniere. Rerum Vulgarium Fragmenta*, a cura di R. Bettarini, Torino, Einaudi, 2005, 2 voll.
- BETTARINI BRUNI, *Cecco Angiolieri* = A. Bettarini Bruni, *Cecco Angiolieri, la lirica comica e la nozione di scuola*, in *Cecco Angiolieri e la poesia satirica medievale*, a cura di S. Carrai, G. Marrani, Firenze, Sismel-Edizioni del Galluzzo, 2005, pp. 77-99.
- BIADENE, *Morfologia* = L. Biadene, *Morfologia del sonetto nei secoli XIII-XIV*, «Studj di filologia romanza», IV (1889), pp. 1-234 (ristampa anastatica con presentazione di R. Fedi, Firenze, Le Lettere, 1977).
- BRUGNOLO, *Il canzoniere* = *Il canzoniere di Nicolò de' Rossi, 1. Introduzione, testo e glossario; 2. Lingua, tecnica, cultura poetica*, Padova, Antenore, 1974-1977.
- CAPELLI, *Del carnale* = Guittone d'Arezzo, *Del carnale amore. La corona di sonetti del codice Escorialense*, a cura di R. Capelli, Roma, Carocci, 2007.
- CARRAI, *I sonetti* = *I sonetti di maestro Rinuccino da Firenze*, a cura di S. Carrai, Firenze, Accademia della Crusca, 1981.
- CASTELLANI, *Nuovi testi* = *Nuovi testi antichi del Dugento*, con introduzione, trattazione linguistica e glossario a cura di A. Castellani, Firenze, Sansoni, 3 voll.
- CHIAPPELLI, *Vita* = *Vita e opere giuridiche di Cino da Pistoia, con molti documenti inediti*, ricerche dell'avvocato L. Chiappelli, Pistoia, Tip. Cino dei fratelli Bracali, 1881.
- CLPIO = *Concordanze della lingua poetica italiana delle origini*, I, a cura di d'A.S. Avallè, Milano-Napoli, Ricciardi, 1992.
- CORTI, *Il linguaggio* = M. Corti, *Il linguaggio poetico di Cino Pistoia*, «Cultura Neolatina», XII (1952), pp. 183-223.
- DE GERONIMO, *Tre note* = G.D. De Geronimo, *Cino da Pistoia: tre note al canzoniere*, Agnone, Tipografia Sannitica, 1907.
- DE ROBERTIS, *Dante*¹ = Dante Alighieri, *Rime*, a cura di D. De Robertis, Ed. Naz., 3 voll., 5 tt., Firenze, Le Lettere, 2002.
- DE ROBERTIS, *Dante*² = Dante Alighieri, *Rime*, a cura di D. De Robertis, con cd-rom, Firenze, Edizioni del Galluzzo (Archivio Romanzo 7), 2005.
- DI BENEDETTO, *Rimatori* = *Rimatori del dolce stil nuovo: Guido Cavalcanti, Lapo Gianni, Gianni Alfani, Cino da Pistoia, Dino Frescobaldi*, introduzione e note di L. Di Benedetto, Torino, UTET, 1926.
- ED = *Enciclopedia dantesca*, 4 voll., Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1971-1976.
- GDLI = *Grande dizionario della lingua italiana*, a cura di S. Battaglia e G. Bàrberi Squarotti, Torino, UTET, 1961-2002, 21 voll. e suppl. 2004.
- GIUNTA, *Due saggi* = C. Giunta, *Due saggi sulla tenzone*, Roma-Padova, Antenore, 2002.
- GIUNTA, *Versi* = C. Giunta, *Versi a un destinatario. Saggio sulla poesia italiana del Medioevo*, Bologna, Il Mulino, 2002.
- GIUNTA, *Le rime* = Dante Alighieri, *Le rime*, a cura di C. Giunta, in Dante Alighie-

- ri, *Opere*, edizione diretta da M. Santagata, volume I, a cura di C. Giunta, G. Gorni e M. Tavoni, Milano, Mondadori (Meridiani), 2011, pp. 5-744.
- GORNI, *Le forme* = G. Gorni, *Le forme primarie del testo poetico*, in *Letteratura Italiana Einaudi*, a cura di A. Asor Rosa, III, *Le forme del testo*, t. 1, *Teoria e poesia*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 349-90 e 439-518.
- GRAZIOSI, *Dante* = E. Graziosi, *Dante a Cino: sul cuore di un giurista*, «Lettture Classensi», 26 (1997), pp. 55-91.
- LAMMA, *Il codice* = E. Lamma, *Il codice di rime antiche di G. G. Amadei*, Torino, Loescher, 1892.
- LEGA, *Il canzoniere* = *Il canzoniere Vaticano Barberino Latino 3953*, già Barb. XLV, 47, pubblicato per cura di G. Lega, Bologna, Romagnoli Dall'Acqua, 1905.
- LEONARDI, *Canzoniere* = Guittone d'Arezzo, *Canzoniere. I sonetti d'amore del codice Laurenziano*, a cura di L. Leonardi, Torino, Einaudi, 1994.
- MANCINI, *La figura* = F. Mancini, *La figura nel cuore tra cortesia e mistica. Dai Siciliani allo Stilnuovo*, Napoli, ESI, 1988.
- MARRANI, *Rustico* = *I sonetti di Rustico Filippi*, a cura di G. Marrani, «Studi di Filologia Italiana», LVII (1999), pp. 33-199.
- MARRANI, *Cino* = G. Marrani, *Cino da Pistoia. Profilo di un lussurioso*, «Per Leggere», XVII (2009), pp. 33-53.
- MARRANI, *Identità* = *Identità del frammento marciano dello «stilnovo» (it. IX.529)*, in *Il canzoniere Escorialense e il frammento Marciano dello Stilnovo. Real Biblioteca de El Escorial, e.III.23 – Biblioteca Nazionale Marciana, it. IX.529*, a cura di S. Carrai, G. Marrani, Firenze, Sismel-Edizioni del Galluzzo, 2009 (*Edizione Nazionale I canzonieri della lirica italiana delle Origini*, 6).
- MARRANI, *Macrosequenze* = G. Marrani, *Macrosequenze d'autore (o presunte tali) alla verifica della tradizione: Dante, Cavalcanti, Cino da Pistoia*, in *La tradizione della lirica nel Medioevo romanzo. Problemi di filologia formale. Atti del convegno internazionale Firenze-Siena, 12-14 novembre 2009*, a cura di L. Leonardi, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2011, pp. 241-66.
- MENICHETTI, *Bonagiunta* = Bonagiunta Orbicciani da Lucca, *Rime*. Edizione critica e commento a cura di A. Menichetti, Firenze, Edizioni del Galluzzo (*Archivio Romanzo* 24), 2012.
- MENICHETTI, *Chiaro* = Chiaro Davanzati, *Rime*, edizione critica con commento e glossario a cura di A. Menichetti, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1965.
- MIRABILE = *MIRABILE. Archivio digitale della cultura medievale*, risorse digitali della SISMEL e della FEF, consultabile on-line all'indirizzo <http://www.mirabileweb.it> (ultima consultazione 28/01/2013).
- NARDI, *Contributo* = P. Nardi, *Contributo alla biografia di Federico Petrucci con notizie inedite su Cino da Pistoia e Tancredi da Corneto*, in *Scritti di Storia del Diritto offerti dagli allievi a Domenico Maffei*, a cura di M. Ascheri, Padova, Antenore, 1991, pp. 153-80.
- NOTTOLA, *Studi* = U. Nottola, *Studi sul canzoniere di Cino*, Milano, Ramperti, 1893.
- OVI (*corpus*) = *Corpus OVI dell'Italiano Antico*, diretto da P. Larson e E. Artale, presso CNR-Opera del Vocabolario Italiano, consultabile on-line all'indirizzo <http://gattoweb.ovi.cnr.it/%28S%28eykw0d550x0ihwa0dq5wy45%29%29/CatForm01.aspx> (ultima consultazione: 11/03/2013).

- PACCA-PAOLINO, *Trionfi* = Francesco Petrarca, *Trionfi, Rime estravaganti, Codice degli abbozzi*, a cura di V. Pacca e L. Paolino; introduzione di M. Santagata, Milano, Mondadori, 1996.
- PD = *Poeti del Duecento*, a cura di G. Contini, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, 2 voll.
- PDSN = *Poeti del Dolce stil nuovo*, a cura di M. Marti, Firenze, Le Monnier, 1969, pp. 421-923.
- PELAEZ, *Rime* = *Rime antiche italiane secondo la lezione del codice Vaticano 3214 e del codice Casanatense d v 5*, a cura di M. Pelaez, Bologna, Romagnoli-Dall'Acqua, 1895.
- PIROVANO, *Poeti* = *Poeti del Dolce stil novo*, a cura di D. Pirovano, Roma, Salerno Editrice, 2012.
- PSS = *I Poeti della Scuola Siciliana*, edizione promossa dal Centro di studi filologici e linguistici siciliani, I. *Giacomo da Lentini*, a cura di R. Antonelli [PSS I], II. *Poeti della corte di Federico II*, diretta da C. Di Girolamo [PSS II], Milano, Mondadori (i Meridiani), 2008.
- QUAGLIO, *Gli stilnovisti* = A.E. Quaglio, *Gli stilnovisti*, in G. Muscetta, *Letteratura italiana. Storia e testi*, Bari, Laterza, 1970, vol. I.
- REA, *Cavalcanti* = Guido Cavalcanti, *Le rime*, a cura di R. Rea e G. Inglese, Roma, Carocci, 2011.
- ROHLFS, *Grammatica* = G. Rohlfs, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, Torino, Einaudi, 1966-1969, 3 voll (citato per n. di paragrafo).
- ROSSI, *Una ricomposta* = L.C. Rossi, *Una ricomposta tenzone (autentica?) fra Cino da Pistoia e Bosone da Gubbio*, «Italia Medioevale e umanistica», 31 (1988) pp. 45-79.
- SALVI-RENI, *Grammatica* = G. Salvi, L. Renzi, *Grammatica dell'italiano antico*, Bologna, Il Mulino, 2010, 2 voll.
- SANTAGATA, *Canzoniere* = Francesco Petrarca, *Canzoniere*, a cura di M. Santagata, Milano, Mondadori (i Meridiani), 1996.
- SAVINO, *Sul testo* = G. Savino, *Sul testo dei rimatori pistoiesi del sec. XIV*, «Bullettino Storico Pistoiese», LXXI (1969), pp. 111-18.
- SCARANO, *Fonti* = N. Scarano, *Fonti provenzali e italiane della lirica petrarchesca*, «Studi di Filologia Romanza», VIII (1901), pp. 250-360, poi in *Francesco Petrarca*, a cura di I. Scarano, Campobasso, Editrice I. Scarano, 1971, pp. 167-268 (da cui si cita).
- SERIANNI, *La lingua* = L. Serianni, *La lingua poetica italiana. Grammatica e testi*, Roma, Carocci, 2009.
- TASSO, *Delle rime* = *Delle rime toscane dell'eccellentissimo giureconsulto et antichissimo poeta il signor Cino Sigibaldi da Pistoia, Raccolte da diversi luoghi e date in luce dal R. P. Faustino Tasso de' Minori Osservanti*, in Venezia, presso G. Domenico Imberti, MDLXXXIX.
- TB = N. Tommaseo e B. Bellini, *Dizionario della lingua italiana*, Torino, UTET, 1861-1879, consultabile on-line all'indirizzo <http://dizionario.org> fino alla lettera G (ultima consultazione 1/02/2013).
- TLIO = *Tesoro della lingua italiana delle origini*, diretto da P.G. Beltrami presso CNR-Opera del Vocabolario Italiano, consultabile on-line all'indirizzo <http://tlio.oiv.cnr.it/TLIO/> (ultima consultazione: 28/02/2013).
- ZACCAGNINI, *I rimatori* = G. Zaccagnini, *I rimatori pistoiesi dei secoli XIII e XIV*, Pistoia, Tipografia Sinibuldiana, 1907.
- ZACCAGNINI, *Le Rime* = G. Zaccagnini, *Le Rime di Cino da Pistoia*, Genève, Olschki, 1925.

Edizioni di riferimento

- I testi di Cino (ad eccezione dei testi anticommédia, per cui ci si rifà a ROSSI, *Una ricomposta*), Guelfo, Gherarduccio Garisendi, Cecco d'Ascoli si citano da PDSN.
- Antonio Pucci = *Rimatori del Trecento*, a cura di G. Corsi, Torino, UTET, 1969.
- Cecco Angiolieri = DE ROBERTIS, *Dante*².
- Chiaro Davanzati = MENICETTI, *Chiaro*.
- Dante Alighieri, *Commedia* = Dante Alighieri, *La «Commedia» secondo l'antica vulgata*, a cura di G. Petrocchi, Milano, Mondadori, 1966-67, voll. 4 (Ed. Naz); nel testo *Inf.*, *Purg.*, *Par.*
- Dante Alighieri, *Rime* = DE ROBERTIS, *Dante*².
- Dante Alighieri, *Vita nova* = Dante Alighieri, *Vita Nuova*, a cura di D. De Robertis, Milano-Napoli, Ricciardi, 1980, poi in Dante Alighieri, *Opere minori*, t. I, p. I, Milano-Napoli, Ricciardi, 1984 (da cui si cita).
- Francesco Petrarca, *Canzoniere* = SANTAGATA, *Canzoniere*.
- Francesco Petrarca, *Trionfi, rime stravaganti, codice degli abbozzi* = PACCA-PAOLINO, *Trionfi*.
- Giacomo da Lentini = PSS I.
- Giovanni Boccaccio, *Rime* = Giovanni Boccaccio, *Rime*, a cura di V. Branca, in Id., *Tutte le opere*, a cura di V. Branca, vol. V, Milano, Mondadori, 1992.
- Guido Cavalcanti = Guido Cavalcanti, *Rime, con le rime di Jacopo Cavalcanti*, a cura di D. De Robertis, Torino, Einaudi, 1986.
- Guido Guinizelli = Guido Guinizelli, *Rime*, a cura di L. Rossi, Torino, Einaudi, 2002.
- Guittone d'Arezzo, *Canzoniere* = LEONARDI, *Canzoniere*.
- Guittone d'Arezzo, *Corona del carnale amore* = CAPELLI, *Del carnale amore*.
- Guittone d'Arezzo, *Rime* = *Le rime di Guittone d'Arezzo*, a cura di F. Egidi, Bari, Laterza, 1940.
- Nicolò de' Rossi = BRUGNOLO, *Il canzoniere*.
- Onesto degli Onesti = *Le rime di Onesto da Bologna*, ed. critica a cura di S. Orlando, Firenze, Sansoni, 1975.
- Raimbaut de Vaqueiras = J. Linskill, *The poems of the Troubadour Raimbaut de Vaqueiras*, Mouton, The Hague, 1964.
- Rainaldo e Lesegrino = A. Lomazzi, *Rainaldo e Lesegrino*, Firenze, Olschki, 1972 (testo alle pp. 156-82).
- Rinaldo d'Aquino = PSS II.
- Rustico Filippi = MARRANI, *Rustico*.
- Statuto dell'Arte della Mercanzia senese* = Quinto Senigaglia, *Lo statuto dell'arte della mercanzia senese (1342-1343)*, «Buletino Senese di Storia Patria», XIV (1907), pp. 211-71 (testo pp. 67-98); XV (1908), pp. 99-139, 141-86.

