

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

DOTTORATO DI RICERCA IN

Culture Letterarie, Filologiche, Storiche

Ciclo XXVII

Settore Concorsuale di afferenza: 10/F1

Settore Scientifico disciplinare: L-FIL-LET/10

**La ‘ragione’ poetica in Cino da Pistoia.
Lingua e stile oltre lo ‘Stilnovo’**

Presentata da: Silvia Tranfaglia

Coordinatore Dottorato
Prof.ssa Luisa Avellini

Relatore:
Prof. Gian Mario Anselmi

Correlatore:
Prof. Giuseppe Ledda

Esame finale anno
2016

Ai miei genitori

«Multum est consideranda mens et ratio legislatoris
et ubi possit colligi mens et ratio, quae est idem,
ibi ea est concludendum».

Cyni Pistoriensis Consilium XIX

I. *Qui dulcius subtiliusque poetati vulgariter sunt*

Qualsivoglia approssimazione all'universo poetico ciniano non potrà prescindere dal giudizio che Dante ribadisce a più riprese nel *De Vulgari Eloquentia*, dove il poeta pistoiese occupa una posizione di assoluto prestigio, comparando in ben cinque luoghi¹ - delle sei menzioni a lui dedicate² - come *pendant* dello stesso Dante, vale a dire ideale contrappunto di una nuovissima teoria della storia letteraria, quale quella che il trattato dantesco intorno alla lingua volgare restituisce.

Nuovissima prima di tutto perché - come ha messo in luce il Mengaldo - il discorso sull'*eloquentia* è presentato come un discorso sugli *eloquentes*³, laddove l'irrinunciabile principio di autorità del pensiero medievale viene ad essere rifondato sull'incessante pratica di verifica della ragione⁴, di cui la *discretio*⁵ dantesca, esibita nel trattato, è principale strumento: uno strumento - sia chiaro da subito - affatto ponderato sulla stringente necessità per Dante di affermare il

¹ La formula '*amicus eius*' lega il nome di Cino a quella del 'suo amico' Dante in *De vulgari eloquentia* I x 2 [ha poetato 'dulcius subtiliusque']; I xvii 3 [le sue canzoni sono esempio di volgare illustre]; II ii 8 ['*cantor rectitudinis*']; II v 4 [autore di canzoni che cominciano per endecasillabo]; II vi 6 [autore di canzoni con costrutto eccellente].

² In *Dve* I xiii 4 Cino è ricordato tra i toscani Cavalcanti, Lupo e un 'altro', *scilicet* lo stesso Dante.

³ Cfr. PIER VINCENZO MENGALDO (a cura di), DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia*, in *Opere minori*, II, Editrice Antenora, Padova, 1979, p. XLVIII.

⁴ È sempre Mengaldo a ricordare quanto "l'approccio alla verità avviene medievalmente e scolasticamente, mediante l'uso convergente di due strumenti euristici: l'uso della ragione e il ricorso alla verità". Cfr. PIER VINCENZO MENGALDO, *De vulg. eloq., cit.*, II, p. XXVI.

⁵ *Discretio* è termine ricorrente nel *De Vulgari*, dove è impiegato - come mostra chiaramente Mengaldo nella voce omonima dell'*Enciclopedia Dantesca* (PIER VINCENZO MENGALDO, voce «*discretio*» in *Enciclopedia Dantesca* (1970) ora disponibile a libero accesso sul sito www.treccani.it. - "secondo due ordini fondamentali, e tradizionali, di significati: quello originario e concreto di 'distinzione', 'separazione scelta', e quello, storicamente derivato dal primo e attinente alla sfera intellettuale-morale di 'discernimento', 'equo giudizio', 'capacità razionale di scelta'. Che sia termine 'tematico' e chiave dell'intero trattato lo dimostra la prima occorrenza (su quindici totali) che si registra in I i 1 nella proemiale dichiarazione di intenti dell'autore: «*discretionem aliquo qualiter lucidare illorum qui tanquam caeci ambulant per plateas, plerunque anteriora posteriora putantes*».

“valore ‘politico’ dell’esperienza dei *vulgares eloquentes* e della loro dignità morale e sociale, ben superiore a quella degli ordini costituiti”.⁶

L’intima correlazione tra l’esercizio della *discretio* dantesca e la *dignitas* riconosciuta ai *doctores eloquentes* è ben evidente tra la chiusura del primo libro del *De Vulgari* e il principio del secondo, dove si tratta della corrispondenza tra grado di dignità del volgare e dignità personale dello scrivente.

Exigit ergo istud sibi consimiles viros, quemadmodum alii nostri mores et habitus: exigit enim magnificentia magna potentes, purpura viros nobiles; sic et hoc excellentes ingenio et scientia querit, et alios aspernatur, ut per inferiora patebit. [...] convenit ergo individui gratia. Sed nichil individuo convenit nisi per proprias dignitates⁷, puta mercari militari ac regere. (*Dve* II i 5-7).

La selezione degli autori così come quella degli argomenti illustri sono infatti fondate sul concetto di *dignitas* e precisamente il discorso acquista chiarezza metodologica nell’esposizione di II ii 1-6, nelle premesse al ben celebre passo sui *magnalia*: qui Dante pone il

⁶ PIER VINCENZO MENGALDO, *De vulgari eloquentia*, cit., p. XLVIII, cfr. anche *De vulgari eloquentia* I xvii 5: «Nonne domestici sui reges, marchiones, comites et magnates quoslibet fama vincunt? Minime hoc probatione indiget. Quantum vero uos familiares gloriosos efficiat, nos ipsi novimus, qui huius dulcedine glorie nostrum exilium postergamus. Quare ipsum illustre merito profiteri debemus».

⁷ Nella resa in italiano di *proprius dignitates* Fenzi si distacca dalla traduzione letterale di Mengaldo e Tavoni e interpreta il sintagma come ‘posizione sociale’, anticipando così la chiara esemplificazione di ordini sociali che Dante fa seguire al passo citato, presentata, come di norma, secondo una progressione ascendente. ENRICO FENZI, (a cura di), *De vulgari eloquentia*, in *Opere di Dante*, vol. III, Salerno Editrice, 2012, p. 141. Diverse le puntualizzazioni di Tavoni nella corrispondente nota al testo (MIRKO TAVONI, (a cura di), *De vulgari eloquentia*, in DANTE ALIGHIERI, *Opere*, vol I, p.1374, I 7, Mondadori, Milano, 2011, p. 1374): «Queste tre figure sociali corrispondono a tre *dignitates*: come nell’opera di San Tommaso, dove fra le frequentissime attestazioni della parola troviamo, *passim*, la *dignitas sacerdotalis, ecclesiastica, regia, prophetalis*; e ,seguita da genitivo, la *dignitas sanctorum, iustorum, praedicatoris*, ecc. Si dovrà intendere che ognuna di queste figure sociali ha la propria *dignitas* nel senso che sarà dichiarato in II 2-3; cioè ogni individuo che incarna quel ruolo sociale ha meritato di conseguire quella *dignitas* come risultato delle proprie azioni». Da segnalare Mengaldo *ad l.*, cita Tommaso, In *Eth. Arist.*, v lect. 4 n. 10: «*aliquid dicitur est iustum in distributionibus, in quantum unicuique datur secundum dignitatem, prout cuique dignum est dari*» (‘si dice che si dà giustamente quando a ognuno si dà secondo la sua dignità, nella misura in cui ciascuno è degno di ciò che riceve’), commentando ARISTOTELE *Eth. Nic.*, IV 7 1123b.

problema di *id quod intellegimus quod dicimus dignum* e, ripercorrendo la strada medievale dell'*habitus*⁸, definisce la qualità astratta della dignità come il punto di arrivo di ciò che si è meritato (*meritorum effectus sive terminus*), e in tal senso graduabile. È questo un passaggio fortemente significativo: la nozione di dignità, seppur ricercata in un passo dalla rigida impostazione scolastica e in un contesto di trattazione retorica, nel costituirsi come effetto, obiettivo sarebbe a dire, sembra voler sorpassare e lasciare indietro ogni determinazione classista, ricollegandosi invece al concetto cardine di *convenientia*⁹.

[...] optimis conceptionibus optima loquela conveniet. Sed optime conceptiones non possunt esse nisi ubi scientia et ingenium est, ergo optima loquela non convenit nisi illis in quibus ingenium et scientia est. *Dve* II i 8

Equazione che implica la netta condanna di

Illorum stultitia qui, arte scientiaque immunes, de solo ingenio confidentes, ad summa summe canenda prorumpunt; et a tanta presumptuositate desistant, et si anseres natura vel desidia sunt, nolint astripetam aquilam imitari. *Dve* II iv 11

⁸ «Et dicimus dignum esse quod dignitatem habet, sicut nobile quod nobilitatem; et si cognito habituante habituatam cognoscitur in quantum huiusmodi, cognita dignitate cognoscemus et dignum», *De vulgari eloquentia* II ii 2. È questa una modulazione di pensiero saldamente congruente al razionalismo scolastico: si confronti a proposito la definizione di *habitus* che dà Tommaso, distinguendo tra un semplice possesso, *aliquid habere*, e il modo di possedere ciò che si è: «Respondeo dicendum quod hoc nomen habitus ab habendo est sumptum. A quo quidem nomen habitus dupliciter derivatur: uno quidem modo, secundum quod homo vel quaecumque alia res, dicitur aliquid habere; alio modo secundum quod aliqua re aliquo modo se habet in seipsa vel ad aliquid aliud» (TOMMASO D'AQUINO, *Summa Theologiae*, I^a-II^ae q. 49 a. 1 co.)

⁹ Significativo è notare in che modo Dante reinterpreti il principio di *convenientia* stilistica, centrale nelle retoriche medievali, analizzando il problema *a parte subiecti* («Sed hoc non convenit nobis gratia generis, quia etiam brutis conveniret, nec gratia speciei, quia cunctis hominibus esset conveniens, de quo nulla questio est – nemo enim montaninis rusticana tractantibus hoc dicet esse conveniens -: convenit ergo individui gratia» DVE II, i 6), laddove le poetiche mediolatine presentano invece un interesse prevalente per l'adeguazione tra *sententie*, materiale verbale e scelta del tema, facendone derivare una pedantesca casistica tematica (Cfr. a riguardo PIER VINCENZO MENGALDO, *De vulg. eloq.*, cit., p. XLIV).

D'altra parte, non stupisce lo scarto degli ambiti di indagine, se si fa riferimento a quella che P. Delhaye ha definito 'pédagogie littéraire'¹⁰, per indicare l'intima connessione che nel Medioevo si viene a stabilire tra etica e arti del trivio. Definizione quest'ultima ripresa più di recente da Sonia Gentili in *L'uomo aristotelico alle origini della letteratura italiana*¹¹ per ricordare quanto proprio "la connessione tra etica e discipline del trivio rese naturale l'utilizzazione di elementi di filosofia morale nella trattazione di questioni retorico-grammaticali"¹².

Illuminante a tal proposito risulta la citazione riportata da Gentili di un passo tratto da Riccardo di San Vittore, *Liber exceptionum*, I i 23, *Quomodo legende sunt artis*, p. III:

In legendis artibus talis ordo est servandus: prima omnium comparanda est eloquentia, et ideo expetenda logica. Deinde per ethicam purificandus oculus mentis, et sic ad rethoricam transeundum.

Dante va però oltre 'la purificazione degli occhi della mente' come accesso preliminare alla retorica, servendosi degli strumenti euristici dell'etica per fondare su categorie filosofiche la distinzione dei diversi ambiti poetici: nella trattazione dei contenuti degni del massimo volgare, esposta in *Dve* II ii 6, i tre *magnalia*, i tre domini del poetare, sono posti in corrispondenza delle tre anime dell'uomo - quella vegetativa, che l'uomo ha in comune con le piante; quella sensitiva, che ha in comune con gli animali; quella razionale, che ha in comune con gli angeli.

Nam secundum quod vegetabile quid est, utile querit, in quo cum plantis comunicat; secundum quod animale, delectabile, in quo cum brutis; secundum

¹⁰ PHILIPPE DELHAYE, *L'enseignement de la Philosophie Morale au XII^e siècle* «Mediaeval Studies», XI, pp. 77-99.

¹¹ SONIA GENTILI, *L'uomo aristotelico: alle origini della letteratura italiana*, Carrocci, 2005.

¹² *Ivi*, p. 164.

quod rationale, honestum querit in quo solus est, vel angelice sociatur <nature>. Propter hec tria quicquid agimus agere videmur. *Dve* II ii 6

I tre ambiti tematici che derivano da una tale categorizzazione sono allora quelli rispettivamente corrispondenti alle tre finalità per cui ‘facciamo tutto ciò che facciamo’, vale a dire la ricerca dell’*utile* (*salus*), del *delectabile* (*venus*) e dell’*honestum* (*virtus*).

Quare hec tria, salus videlicet, venus et virtus, apparente esse illa magnalia que sint maxime pertractanda, hoc est que maxime sunt ad ista, ut armorum probitas, amoris accensio et directio voluntatis. *Dve* II ii 7-8

È necessario, come giustamente ha puntualizzato Tavoni, “rendersi conto dell’assoluta novità di una tale fondazione e classificazione filosofica dei generi poetici, totalmente impreveduta nell’ambito delle riflessioni metaletterarie fino ad allora prodotte in entrambe le tradizioni”¹³.

Centrale però è anche la domanda di come possa combinarsi una tale categorizzazione logico-deduttiva con la formalistica tripartizione degli stili che le poetiche medievali recuperano dalla *Rhetorica ad Herennium*, facendone un nucleo focale della proposta didattica¹⁴ (fino a servirsi a questo fine di fortunate schematizzazioni come la divulgatissima *Rota Virgilii* di Giovanni di Garlandia), e a cui Dante

¹³ Cfr. MIRKO TAVONI, (a cura di), *De vulgari eloquentia*, cit., p. 1102, dove è messo in risalto quanto tale suddivisione dantesca costituisca “un passo cruciale per quell’inserimento della poesia volgare entro l’universo di discorso a cui Dante punta; un decisivo passo in avanti rispetto all’impegno filosofico della poesia volgare, che aveva avuto un antesignano in Guinizzelli [...], di cui l’esempio più vicino era il commento latino alla canzone *Donna me prega* del Cavalcanti ad opera del medico fiorentino Dino del Garbo, che nel 1304-1306 e precisamente in servizio come professore nella facoltà delle Arti di Bologna”.

¹⁴ «Sunt igitur tria genera, quae genera nos figuras appellamus, in quibus omnis ratio non vitiosa consumitur: unum gravem, alteram mediocrem, tertiam estenuatam vocamus. Gravis est, quae constat ex humiliore, neque tamen ex infima et pervulgatissima verborum dignitate; attenuata est, quae dimissa est usque ad usitatissimam puri sermonis consuetudinem». *Rhetorica ad Herennium* (ivi, 11).

stesso non rinuncia quando distingue tra un livello tragico, uno comico e uno elegiaco in *Dve* II iv 5¹⁵.

Si noterà allora che nel libro II del DVE, dedicato a una poetica e retorica del *volgare*, non è rintracciabile una corrispondenza biunivoca tra disposizione dei temi e distribuzione schematica degli stili: l'interesse di Dante in questa sezione del trattato si attesta di fatto al solo stile tragico:

Sed obmittamus alios, et nunc, ut conveniens est, de stilo tragico pertractemus *Dve* II iv 7.

La categorizzazione tematica presentata in *Dve* II ii 7-8 non nasce cioè “direttamente da una suddivisione dei generi”¹⁶, laddove invece si presenta come strumento per realizzare lo stile elevato.

In uno spazio liminare tra temi e stili Dante affronta il problema degli ambiti del poetare, ma lo fa propriamente solo per quanto riguarda quello stile in cui

cum gravitate sententie tam superbia carminum quam constructionis elatio et excellentia vocabulorum concordat *Dve* II iv 8.

Quale categorizzazione Dante avrebbe dato alla trattazione degli altri stili a noi non è dato sapere¹⁷.

¹⁵ «Deinde in hiis que dicenda occurrunt debemus discretionem potiri, utrum tragice, sive comice, sive elegiace sint canenda. Per tragediam superiorem stilum inducimus, per comediam inferiorem, per elegiam stilum intelligimus miserorum».

¹⁶ HANS ROBERT JAUSS, *Alterità e modernità della letteratura medievale*, p. 243, Si veda anche GIANFRANCO FOLENA, *Vulgares eloquentes. Vite dei trovatori di Dante*, Liviana, Padova, 1961 e l'introduzione al testo riproposta in GIANFRANCO FOLENA, *I trovatori di Dante*, in MARIO MANCINI, (a cura di), *Il punto su: 'I trovatori'*, Laterza, Roma-Bari, 1991, pp. 189-195: «Nell'operare questa distinzione di temi, Dante non fa questione di generi, né nel senso classico (epica, lirica, didattica) né in quello provenzale (canzone, sirventese, ecc.): si tratta sempre per lui di *cantiones illustres*, dove la differenza tematica si risolve nell'unità del bello stile, dello stile 'tragico'», *Ivi*, p. 192.

¹⁷ Sulla strutturale incompiutezza dell'opera concordano oggi quasi tutti gli studiosi: sopraggiunge però forte il dubbio che per l'interruzione dell'opera a motivazioni estrinseche, quali potrebbero essere state quelle di un mutato contesto politico nella città in cui Dante attendeva alla stesura del trattato - messe in luce da ARMANDO ANTONELLI in una comunicazione dal titolo

Tale premessa è indispensabile per riportare a una giusta considerazione l'interpretazione del canone degli autori che Dante offre in occasione della presentazione dei *magnalia* e, se il significato delle presenze, delle menzioni, delle citazioni dei modelli nel trattato latino è punto centrale e allo stesso tempo “esperienza altamente puntuale”¹⁸ - come sempre in Dante-, quello che preme segnalare è la rilevanza specifica della selezione dantesca a questa altezza del trattato.

Il diverso valore delle citazioni presenti nel testo è stato spesso messo in secondo piano rispetto all'urgenza di stilare gerarchie tra poeti (tentazione, sia chiaro, che pur ben alletta Dante più e più volte)¹⁹, laddove invece si rende necessario considerare tali preziosi indizi del giudizio critico dantesco non avulsi dal contesto dell'opera.

In questo senso, indicative appaiono le notazioni che il Folena ha premesso al suo studio intorno ai *Vulgares Eloquentes*, quando invita, in riferimento alle presenze trobadoriche nel trattato, a ricostruire un ‘ordine di importanza’ tra citazioni lessicali, rilievi di particolarità metriche “fino agli esempi di eccellenza nel contenuto poetico (*Dve* II, ii 9) e di suprema elaborazione formale, di *ornatus*

Documenti in volgare bolognese del tempo di Dante, tenutasi il 19 ottobre 2015 presso la sede dell'Archivio di Stato di Bologna, di cui si aspetta la pubblicazione -, si sia sommata l'oggettiva difficoltà dell'autore a improntare una trattazione dello stile umile e mediocre di fronte all'acquisizione ricavata negli ultimi capitoli dell'opera così come ci è pervenuta e fondamentale per l'ideologia compositiva della *Commedia*, che *lenium asperorumque rithimorum mixtura ipsa tragedia nitescit* (*Dve* II xiii 13).

¹⁸ Si ricordano a proposito le celeberrime osservazioni di Contini nella sua *Introduzione alle Rime di Dante*: “[...] e quell'attuare lo stile non come una tensione assoluta, secondo il modulo che sarà dell'umanistico Petrarca e poi del platonico Rinascimento, bensì come una prova ‘locale’; quel senso non tanto di un limite generale della forma, quanto delle limitazioni particolari degli stili scolastici; quel suo degradare un'esperienza precedente, toglierle la sua finalità intrinseca, usufruirla come elemento dell'esperienza nuova [...], cfr. DANTE ALIGHIERI, *Rime*, a cura di GIANFRANCO CONTINI, Torino, Einaudi, 1995 [1939], p. LIV.

¹⁹ Fin troppo ovvio ricordare i celeberrimi (e dibattutissimi) versi di *Pg* XI 94-99 («Credette Cimabue ne la pittura tener lo campo,/ e ora ha Giotto il grido,/ sì che la fama di colui è scura./ Così ha tolto l'uno a l'altro Guido/ la gloria de la lingua; e forse è nato/ chi l'uno e l'altro caccerà del nido») ma anche, sempre a titolo puramente esemplificativo, quelli di *If.* XXV 94-99: «Taccia Lucano omai là dov'e' tocca/ del misero Sabello e di Nasidio,/ e attenda a udir quel ch'or si scocca./ Taccia di Cadmo e d'Aretusa Ovidio,/ ché se quello in serpente e quella in fonte/ converte poetando, io non lo 'nvidio».

difficilis, del *gradus constructionis*: «et sapidus et venustus etiam et excelsus, qui est dictatorum illustrium» (II, vi, 6)”²⁰. Solo in questi ultimi due luoghi – nota Folena – si può legittimamente parlare di un canone provenzale “anzi di due diversi ‘canoni’ provenzali di Dante, fondati il primo sulla materia, sui sommi contenuti poetici aristotelicamente dedotti dai fini supremi dell’agire umano, il secondo sulla forma, sul grado «eccellentissimo» di elaborazione stilistica”.²¹

Com’è ben noto si tratta in entrambi i casi di canoni ‘duplici’, dove con i poeti in lingua d’*oc* fanno il paio poeti che cantano in lingua del *sì* (esempi di poesia in lingua d’*oil* appaiono invece nella parte generale relativa alla caratterizzazione dei tre rami dell’*ydioma tripharium*)²².

“Il denominatore comune tra le due serie – esplicita Folena – è costituito dalle coppie Arnaldo, Giraldo, Cino e Dante”,²³ e rilevante ai fini del nostro discorso è che Cynus Pistoriensis sia il solo tra coloro che utilizzarono la lingua più vicina all’universalità e regolarità del latino (*magis videntur initi gramatice que comunis est - Dve I x 2*) a comparire insieme allo stesso Dante, in tutte e due i ‘canoni’ del secondo libro del *De vulgari*.

La centralità del Pistoiese nell’ordine teorico del *De Vulgari* è evidenziata anche da una terza menzione in *Dve I x 2*, dove Dante si propone – non senza esitazione (*cum tanta timiditate cunctamur librantes*) – di comparare le tre varietà (*trisonum* è tradotta da

²⁰ GIANFRANCO FOLENA, *I trovatori*, cit. p. 189.

²¹ *Ivi*, pp. 189-19 .

²² Cfr. *Dve I ix 2-3*: «Est igitur super quod gradimur ydioma tractando tripharium ut superius dictum est: nam alii oc, alii sì, alii vero dicunt oil. Et quod unum fuerit a principio confusionis (quod prius probandum est) apparet, quia convenimus in vocabulis multis, velut eloquentes doctores ostendunt: que quidem convenientia ipsi confusione repugnat, que ruit celitus in edificatione Babel. Trilingues ergo doctores in multis conveniunt, et maxime in hoc vocabulo quod est ” amor“. Gerardus de Brunel: Si· m sentis fezelz amics, per ver encusera amor; Rex Navarre: De fin amor si vient sen et bonté; Dominus Guido Guinizelli: Né fe' amor prima che gentil core, né gentil cor prima che amor, natura».

²³ *Ivi*, p. 190.

Mengaldo come sonorità) che ha assunto nel tempo l'*ydioma tripharium*²⁴.

È evidente cioè quanto Cino sia riferimento essenziale non solo nella definizione dei massimi contenuti e dell'eccellenza della forma del volgare illustre più vicino a Dante²⁵, ma nella stessa identificazione di quella lingua che mostra una qual certa preminenza sulle altre, nonostante non sia possibile anteporre una varietà a un'altra in quell'idioma unico, *licet nunc tripharium videatur*²⁶.

Ma lasciando per un attimo in sospeso un'analisi più dettagliata della menzione ciniana nel primo libro del trattato, si tornerà ai luoghi succitati per rilevare una sostanziale distinzione tra i due 'canoni' poetici individuati da Folena, dove il secondo si caratterizza per una prospettiva storica o storiografica che però non sembra poter esaurire – come è stato detto - la sua funzione nel 'fare i conti con la cronologia'²⁷.

²⁴ Questo il passo: «Triphario nunc existente nostro ydiomate, ut superius dictum est, in comparatione sui ipsius, secundum quod trisonu factum est, cum tanta timiditate cunctamur librantes quod hanc vel istam vel illam partem in comparando preponere non audemus, nisi eo quo gramatice positores inveniuntur accepisse ” sic“ adverbium affirmandi: quod quandam anterioritatem erogare videtur Ytalis, qui sù dicunt» Dve I x 1; questa la traduzione del Mengaldo: «Come si è detto più sopra il nostro idioma si presenta ora come trifforme, e all'all'atto di svolgerne un confronto interno secondo la triplice *forma sonora* (corsivo nostro), l'esitazione con cui maneggiamo la bilancia è così grande che non osiamo nel confronto anteporre questa parte o l'altra ancora, se non [...]». Cfr. PIER VINCENZO MENGALDO, BRUNO NARDI, (a cura di), *De vulgari, cit.*, p. 81.

²⁵ Si veda a proposito Dve I IX 1: «Et quia per notiora itinera salubrius breviusque transitur, per illud tantum quod nobis est ydioma pergamus, alia desinentes: nam quod in uno est rationale videtur in alii esse causa»; Dve I x 3: «Nos vero iudicium relinquentes in hoc et tractatum nostrum ad vulgare latinum retrahentes, et receptas in se variationes dicere nec illas invicem comparare conemur».

²⁶ DVE I x 1: «[...] quod hanc vel istam vel illam partem in comparando preponere non audemus, nisi eo quo gramatice positores inveniuntur accipisse 'sic' adverbium affermandi: quod quandam anterioritatem erogare videtur Ytalis, qui sù dicunt».

²⁷ A questo proposito Folena nota che “questa cura evidente della cronologia e questo senso della storia ci sembrano smentire chi di queste sequenze dantesche dei poeti provenzali cerca spiegazioni meccaniche nella successione in cui i poeti si presentano nei canzonieri, mentre pare evidente che l'arco tracciato dalle citazioni dantesche porti l'impronta di un seppur embrionale, ma certo personale e originale, tentativo di sistemazione storiografica, parallelo a quello che Dante esperisce per la lirica italiana dai Siciliani allo Stil Nuovo”, cfr. GIANFRANCO FOLENA, *I trovatori, cit.*, p. 192.

La presenza in chiusura della *tranche* provenzale di Aimeric de Belenoi e Aimeric de Peguilhan, autori non certo tra i nomi più frequentati della lirica in lingua d'oc, ma figure intimamente legate in vari modi alle corti italiane,²⁸ segna con plausibile evidenza la volontà dantesca di marcare “l'avvicinamento progressivo della poesia provenzale all'Italia, nella diaspora duecentesca, fino alla contiguità storica con i Siciliani”²⁹: che sia questo un itinerario ideale che “può ben trovare nella nostra raccolta il suo naturale epilogo in Sordello” – come vuole il Folena – è però difficile da dimostrare.³⁰

Nessun indizio in questi capitoli del *De Vulgari* richiama al trovatore mantovano³¹, mentre a ben vedere l'arco temporale individuato è tendenziosamente costruito come un'unica parabola che si chiude sul nome di Dante stesso (e si apre con quello di Giraut), laddove qualsivoglia intenzione di ricostruzione storiografica³² appare

²⁸ La *vida* di Aimeric de Piguigan ci informa della sua carriera itinerante e della sua presenza in Lombardia: “Puois s'en veng en Lombardia, on tuich li bon home li feiron gran onor. Et en Lombardia fenic.” (cfr. *Vidas* del ms. B- Aimeric de Piguignam, in *Repertorio informatizzato dell'antica letteratura trobadorica e occitana*, Rialto), mentre molti dei suoi componimenti testimoniano rapporti con la corte degli Este (sono conservati due suoi *planhs* per la morte, nel novembre 1212, di Azzo VI e con quella dei Malaspina. Ancora ai Malaspina è legato il nome di Aimeric de Belenoi, che se ne operò effettivamente in Italia, fu però autore di un componimento in difesa di alcune nobildonne italiane, tra cui due figlie di Currado Malaspina.

²⁹ GIANFRANCO FOLENA, *I trovatori*, cit. pp. 192-193.

³⁰ *Ivi*, p. 193.

³¹ Nel trattato il nome di Sordello compare soltanto in *Dve* I XV 2, in un passo di difficile (se non disperante interpretazione): «Dicimus ergo quod forte non male opinantur qui Bononienses asserunt pulcriori locutione loquentes, cum ab Ymolensibus, Ferrarensibus et Mutinensibus circumstantibus aliquid proprio vulgari asciscunt, sicut facere quoslibet a finitimis suis conicimus, ut Sordellus[1] de Mantua sua ostendit, Cremone, Brixie atque Verone confini: qui, tantus eloquentie vir existens, non solum in poetando sed quomodocunque loquendo patrium vulgare deseruit». Per una piana e convincente proposta di interpretazione si confronti il commento *ad locum* in MIRKO TAVONI, (a cura di), *De vulgari*, cit., pp. 1309-1314.

³² Sulla possibilità di leggere la serie di citazioni da poeti messa insieme da Dante in *Dve* II vi 6 in chiave di ordine cronologico esprime forti dubbi Enrico Fenzi, che ha curato la recente edizione del DVE per i tipi della Salerno Editore (cit). Si veda al riguardo la nota al testo alle pagine CXV-CXVII, dove si ricorda come il passo in questione abbia subito vistosi riordinamenti ad opera dei precedenti editori dell'opera. L'ordine che si trova in B è infatti il seguente: Giraut, Re di Navarra, Folchetto, Arnaut, Aimeric de Belenoi, Guinizelli, Cavalcati, Giudice di Messina, Cino, il suo amico, mentre in GT l'ordine appare uguale fino a Cavalcanti, ma poi seguono Cino, il suo amico, Aimeric de Peguilham dislocato rispetto alla serie in elenco; il giudice di Messina non compare. L'ordinamento che scaturisce dagli interventi del Rajna e Marigo, e poi consacrato nell'edizione

inevitabilmente ricondotta a una razionalizzazione funzionale alla stessa poetica dantesca.

Maggior peso in questa prospettiva acquista la posizione dell'*amoroso* Cino, che prelude al culmine di una linea di sviluppo alla cui cima è inevitabilmente preposto il nome di Dante; e proprio dall'autocitazione dantesca è opportuno ripartire per verificare non tanto il valore assoluto delle menzioni ciniane – ben note e ampiamente commentate - nell'economia del trattato, quanto invece la funzione a cui esse adempiono nello specifico contesto di riferimento.

Il sesto capitolo del secondo libro è interamente dedicato all'individuazione teorica e per modelli della trattazione *de constructione* ossia di quella *regulatam compaginem dictionum* che definisce il costrutto, tutto pieno di urbanità, ricercato per il volgare illustre. Qui Dante in piena rispondenza alle poetiche medievali individua diversi gradi di costruzione del discorso - che possono ben essere ricondotti alle diffuse categorizzazioni di *ornatus facilis* e *ornatus difficilis* – concernenti poesia e prosa, volgare e latino³³. Se

Mengaldo e riproposto da Tavoni, invece “innova tutta la parte centrale rispetto alle testimonianze manoscritte” (Fenzi CXVI), restituendo la seguente sequenza: 1. Giraut de Bornelh; 2. Folquet de Marselha; 3. Arnaut Daniel; 4. Aimeric de Belenoi; 5. Aimeric de Peguilhan; 6. Thibaut de Champagne (Rex Navarre); 7. Guido delle Colonne; 8. Guinizzelli; 9. Cavalcanti; 10. Cino; 11. Dante. Sequenza non giustificabile, secondo Fenzi, alla luce di un presunto rigore dantesco nel restituire in questi capitoli del II libro del DVE una rigorosa ricostruzione cronologica: che ci siano state alterazioni “forse a causa di aggiunte nell'autografo non comprese bene dal copista dall'archetipo” (Mengaldo) è infatti – secondo Fenzi – ipotesi servibile solo per la ricollocazione di Aimeric De Peguilhan nella serie – e anche qui si potrebbe avanzare il dubbio se farlo precedere o seguire – per ragioni cronologiche – l'altro Amerigo. “Ma – conclude Fenzi – non si può andare oltre e dire che lo stesso valga per Thibaut e Guido delle Colonne, per quanto lo si possa sospettare: non si può dare per scontato che la posizione che si ha nei manoscritti derivi da una cattiva interpretazione di aggiunte poste a margine. Piuttosto, i due poeti appaiono entro una sequenza fatta di spezzoni già visti in precedenza [...]”, cfr. ENRICO FENZI (a cura di), *De vulgari, cit.*, p. XCVII).

³³ È ben noto – come ricorda Faral – che la questione dell'*ornatus* occupi uno spazio significativo nella trattazione delle poetiche: “Elle absorbe une grosse partie de leurs leçons: Matthieu de Vendôme lui consacre deux parties de son traité sur quatre; Geoffroi de Vinsauf la moitié environ du *Documentum*, et plus de 1.200 vers de la *Poetria*; Évrard les vers 343 à 523 du *Laborintus*; Jean de Garlande les chapitres II et VI de sa *Poetria*”, cfr. EDMOND FARAL, *Les Arts Poétiques du XIIIe et du XIIIe siècle*, Bibliothèque de l'École des Hautes Etudes 238. Paris, Champion, 1924, p. 86. Quello che colpisce in Dante, che pur iscrive in tale tradizione mediolatina la propria dissertazione sul tema, è la possibilità di

per la prosa gli esempi offerti coprono anche le possibilità dell'*ornatus facilis*, ma sono tutti in latino, per quanto riguarda la poesia i modelli proposti sono riferibili unicamente al *gradum constructionis excellentissimum* e abbracciano i tre rami dell'*ydioma tripharium*.³⁴

I poeti regolati (Virgilio, Ovidio delle metamorfosi, Stazio e Lucano) sono ricordati soltanto in chiusura e non senza una punta di marginalità:

Et *fortassis* utilissimum foret ad illam habituandam regulatos vidisse poetas, Virgilium videlicet, Ovidium Metamorfoseos, Statium atque Lucanum, nec non alios qui usi sunt altissimas prosas, ut Titum Livium, Plinium, Frontinum, Paulum Orosium et multos alios quos amica sollicitudo nos visitare invitat. *Dve* II vi 7 (corsivo nostro)

È noto come l'ornato difficile fosse classificato come *modus gravis*³⁵, una gravità conferita innanzitutto dall'impiego di tropi, “da cui risulta uno sforzo di ingegnosità e originalità da parte dello scrittore che ne giustifica l'epiteto «gravis»”³⁶.

Che *Amor che ne la mente mi ragiona* trovi spazio in questa sezione – unica tra le rime allegoriche citata nel *De Vulgari* – non può allora destare meraviglia, mentre più difficile appare trovare una

gradatio che è individuata tra esempi latini e volgari, tra esempi in prosa e in poesia: la definizione della *costructio* riguarda l'uno e l'altro genere di composizione. Risalta ancora una volta la sempre viva ricerca dantesca sulla possibilità di *gradatio* tra poesia e prosa, ricerca che può avere esiti diversissimi in opere come il *De Vulgari* e il *Convivio* - che nascono dalla stessa temperie ideologica -, “anzitutto nel senso di battere l'accento sullo statuto autonomo e peculiare della poesia, dando (*Dve* II IV 2) una definizione del tutto immanente e formale della sua essenza (*fictio rethorica musicaque poita*): per cui ciò che nel *Convivio* poteva essere 'ornamento', e ornamento accidentale, qui è elemento costitutivo”, cfr. PIER VINCENZO MENGALDO, voce «*Ornatus*», in *Enciclopedia Dantesca*.

³⁴ «Hoc solum illustres cantiones inveniuntur contexte», *Dve* II VI 6

³⁵ “L'ornament difficile” (Geoffroi, *Poetria*, v. 830: «egregia verba locare», v. 832: «modus gravis», *Documentum*, III, 1, 2, 3, etc.: «difficultas ornata»; Évrard, v. 343: «egregie loquor», v. 385: “semita difficilis”; Jean, v. 898: «ornatus difficilis, modus gravis et authenticus». EDMOND FARAL, *Les Arts Poétiques...*, cit, p. 89.

³⁶ Ancora EDMOND FARAL, *Les Arts Poétiques...*, cit., p. 89: “Il [*ornatus difficilis*] a pour principe l'emploi des mots dans un sens différent de leur sens propre: d'où résulte de la parte de l'écrivain un effort d'ingéniosuté et d'originalié qui justifie l'épithète de «gravis»”.

ragione comune alle altre citazioni. Se infatti la “generale presenza di modi transuntivi”, “un periodare robustamente strutturato e complesso, con ricchezza di subordinate (spesso anche a inizio di componimento)”, la “tendenza ad abbracciare l’intero periodo con un arco sintattico unitario, allitterazioni prolungate (esempi di Arnaldo e di Cavalcanti)”³⁷ possono fornire un denominatore comune, son pur sempre questi criteri di selezione dalla maglia troppo larga, che non riescono così determinanti da giustificare le presenze e quanto meno le assenze del ‘canone’³⁸ proposto.

La tentazione è quella di poter rileggere le quattro canzoni riportate in volgare del sì nella prospettiva rovesciata dal canto *contrario* di *Amor che ne la mente mi ragiona*³⁹, canzone per una ‘donna gentile’ che è soprattutto *esempio d’umiltate*, inevitabilmente polarizzato all’opposto rispetto a quell’immagine di disdegno, cifra della poetica cavalcantiana, che è qui tematizzata nell’artificio della canzone monostrofica⁴⁰ (*Poi che di doglia*). E *vassen disdegnosa* anche la donna che, in *Tegno de folle ‘mpresa a lo ver dire, si vede alta, bella e avenente*, mentre la guerra psicofisica di cui è teatro

³⁷ PIER VINCENZO MENGALDO, BRUNO NARDI, (a cura di) *De Vulgari Eloquentia*, in DANTE ALIGHIERI, *Opere Minori*, Ricciardi editore, Milano-Napoli, 1996, pp. 183-184 (nota 4).

³⁸ Contini, in *Varianti e altra linguistica*, commenta l’abbondanza di esempi offerti in questo capitolo nel senso di una mancata capacità dantesca di trarre le dovute conseguenze da un discorso sui livelli di costruzione retorica che non può presentarsi con le stesse determinazioni precettistiche che saranno individuate per il lessico e la metrica: “Dante scusa la copia degli esempi come il solo mezzo capace di definire la sua intenzione, ma è, come spesso avviene, un’abbondanza che non fa centro. Converrà intendere il passo come un’allusione in travaglio a qualcosa di non ancora attuato, ma che sta per realizzarsi nel *magnum opus*”. GIANFRANCO CONTINI, *Varianti e altra linguistica*, Einaudi, Torino, 1970, p. 439.

³⁹ Ancor ricordata nella *Commedia* nel significativo episodio della ‘negligente’ sosta del *viator* ai piedi del monte purgatoriale, di fronte alla dolcezza del canto di Casella: «E io: Se nuova legge non ti toglie/ memoria o uso a l’amoroso canto/ che mi solea quetar tutte mie doglie, / di ciò ti piaccia consolare alquanto/ l’anima mia, che, con la sua persona/venendo qui, è affannata tanto! / Amor che ne la mente mi ragiona’/ cominciò elli allor sì dolcemente,/ che la dolcezza ancor dentro mi suona», *Pg*, II 106-114.

⁴⁰ A proposito si leggano le considerazioni svolte da Tanturli in un suo studio del 1984, dove è dimostrato come non si tratti di canzone mutila, quanto invece di una stanza isolata di canzone, “che si ferma al proemio, applicando alla lettera ciò che lì era dichiarato, l’impossibilità di svolgere la materia proposta”, cfr. GIULIANO TANTURLI, *La terza canzone del cavalcanti: ‘Poi che di doglia cor conven ch’i’ porti’*, in «Studi di filologia italiana», XLII (1984), p. 21.

l'animo dell'amante ripete le estreme conseguenze della folle pretesa di una sospensione tra vita e morte sotto i colpi di Amore, così in Guinizzelli come nel canto ossimorico di Guido delle Colonne⁴¹.

Si potrebbe poi continuare a ritroso, tra i versi provenzali e francesi di questo seletto incipitario per ritrovare gli stessi moduli rappresentativi di una follia esistenziale e comunicativa che occupa mente e cuore del poeta nell'esperienza di Amore⁴².

Evidentemente altra via è quella di *Amor che ne la mente*: il piacere che discende alla donna dalla virtù divina è in *concatenatio* con la pace che *Amor fa sentir* nei pensieri della gente, che

⁴¹ In *Tegno de folle 'mpres'*, a lo ver dire il tema del disdegno della donna è ampiamente svolto nel corpo centrale della canzone, tra la seconda e la terza stanza: "ella non mette cura di neente,/ ma vassen disdegnosa/ ché si vede alta bella e avenente.// Ben si po' tener alta quanta vòle,/ ché la plu bella donna che si trove". Vv 18-22; mentre follia e morte sono due poli catalizzatori che aprono e chiudono il testo poetico: se "l'impeto psicologico del primo verso si addensa tutto nell'aggettivo 'folle' (ITALO BERTELLI, *La poesia di Guido Guinizzelli e la poetica del Dolce Stil Novo*, p.111), il verso finale («onde mi piace morir pe' su amore») riprende il motivo topico nei siciliani del viver morendo. Lo stesso binomio vita-morte struttura l'impostazione retorica di *Ancor che l'aigua per lo foco lassi* di Guido delle Colonne, interamente costruita su un gioco di ossimori e *impossibilia*, la paradossale esperienza del poeta-amante che se pur languisce non può morire (vd. vv 50-54 «e s'eo languisco non posso morire,/ ca, mentre viva sete,/ eo non porria fallire, ancor che fame e sete/ lo corpo meo tormenti»).

⁴² L'ingannevole tormento d'amore che non permette di distinguere gioia d'affanno («qu'a paine sai quenoistre joie d'ire») porta alla follia il poeta di *Ire d'amors qui en mon cuer repere* (Gace Brule che è confuso da Dante con Thimbaut Rois- Rex Navarre). La quinta strofa recita: «Tres grant amor me fet folie fere,/ si ai peur que longues la maintiengne;/ més je n'en puis mon corage retere./ Issi me plest, comment q'il m'en aviengne./ Par tel reson sui povres asarez/ quant je plus vueil ce dont plus sui gravez,/ et en l'esmai m'estuet joer et rire:/ onc més ne vi si decevant martire». Senno e follia compaiono nella seconda stanza del testo citato a nome di Aimerics de Peguilhan, dove si legge: «E non es bo qu'om sia trop senatz/ que a sazos no sega son talen,/ e si no•i a de cascun mesclamen, non es bona sola l'una meitatz. Ben esdeven hom per sobresaber/ nescis e •n vai maintas vetz foleian:/per que s'eschai qu'om an en loc mesclan/ sens ab foudat, qui'ls sap gen retener». In *Sols sui qui sai lo sobrafan que m sortz* l'affanno è svago, riso e gioia (vv. 33-34 «pero l'afans m'es deportz, ris e jois,/ car en pensan sui de lieis lecs e glotz»). Nel segno del paradosso di un amore mortifero che tiene in vita il poeta si apre la folchettiana *Tant m'abellis l'amoros pessamens*: «Qu'adonc viu sas quan m'aucio•il cossire/ e fin'amors aleuja•m mo martire/ que•m promet joi, mas trop lo•m dona len,/qu'ab bel semblan m'a trainat longamen» (vv 5-8). Infine, anche la canzone citata a nome di Guiraut de Bornelh, che sembrerebbe invece sviluppare il suo nucleo tematico a partire dalla denuncia dello svilimento di *pretz*, si chiude con un preghiera «Us Deus e Trinitatz, /que•m gart qu'eu no folei/ sai tan que lai me grei» (vv. 115-116 *Si per mo sobre-Totz no Fos*).

s'innamora⁴³. D'altra parte, *Avegna ched del m'aggia più per tempo* non solo è una canzone scritta da Cino per lo stesso Dante, ma è un invito a superare la dimidiazione del poeta rispetto all'immagine della donna⁴⁴, ora che, morta Beatrice, il desiderio non deve più sottostare alle leggi della distruzione o della sconvenienza.

Se gli *spirti* di Dante possono *trapassar* fino a raggiungere il cielo, Beatrice, nonostante sia ormai tra gli angeli, è pur sempre accanto a chi ha fatto i *suoi detti laudati* nella lode di lei:

Li vostri spirti trapassar da poscia
Per sua virtù nel ciel; tal è 'l desire,
ch'Amor lassù li pinge per diletto.
[...]
perché Dio l'aggia locata fra i soi
ella tuttor dimora con voi.
(*Avegna che del m'aggia*, vv. 32-34; 41-42)

La cosa più interessante però, come è stato notato⁴⁵, è che in *Avegna ched el m'aggia* all'inderogabile ripresa dei moduli vitanoveschi⁴⁶, si affianchino strutture rimiche e interferenze

⁴³ Cfr. vv. 23-29: «Ogni Intelletto di là su la mira,/ e quella gente, che qui s'innamora,/ ne' lor pensieri la truovano ancora/quando Amor fa sentir de la sua pace./ Suo esser tanto a Quei, che lel dà, piace,/ che 'nffonde sempre in lei la sua vertute/ oltre 'l dimando di nostra natura».

⁴⁴ Vv. 62-63: «Lo core vostro per cui sta diviso/ che pinto tene 'n sé beato viso?».

⁴⁵ Si fa qui riferimento all'intervento tenuto da Fenzi a un convegno su *Cino nella storia della poesia italiana*: ENRICO FENZI, *Intorno alla prima corrispondenza tra Cino e Dante : la canzone per la morte di Beatrice e i sonetti «Perch'io non truovo chi meco ragioni» e «Dante, i' non odo in qual albergo soni»*, in Cino nella storia della poesia italiana, Atti di convegno, Barcellona 2-3 ottobre 2014, SCED, UAB, UB (in corso di pubblicazione).

⁴⁶ A Domenico De Robertis si deve la più dettagliata ricognizione intorno ai riferimenti vitanoveschi rintracciabili in *Avegna che del m'aggia più per tempo*, “così fittamente intessuta di motivi espressioni immagini cadenze dantesche, che la sua stessa eloquenza, il suo innegabile calore persuasivo paion fomentati da questo sempre rinnovato contatto, da un entusiasmo letterato rifornito di continuo”, dove i “richiami trovano la loro condizione nell'assunto e nella destinazione della canzone stessa, ideale risposta a quanto l'amico aveva scritto in lode e in compianto della ‘gentilissima’”. E poco oltre il grande filologo ricorda che “come nella consuetudine epistolare la risposta soleva riprendere e rielaborare concetti e immagini della proposta, così in questa canzone” DOMENICO DE ROBERTIS, *Cino e le 'imitazioni'*, cit., p 166.

Accurate sono anche le indicazioni fornite da Marti nel commento alla canzone, in merito agli echi danteschi a partire dalla formula metrica che ripete quella di

tematiche proprie delle canzoni allegoriche, che se Dante non scriveva, di sicuro commentava negli stessi anni della stesura del *De Vulgari*.

Per quanto riguarda la qui citata *Amor che ne la mente*, oltre alla corrispondenza dei rimanti associati al campo semantico del paradiso (*paradiso : riso : viso* ai vv. 56,57,60 nella dantesca *Amor che ne la mente*, *paradiso : viso : riso* – vv. 59, 62, 68 nella consolatoria ciniana) e della *maraviglia* che lega la *simiglianza* della donna al dominio della trascendenza⁴⁷, Fenzi segnala la vicinanza nelle due canzoni della rappresentazione del concistorio di angeli che guarda a tal meraviglia:

Per nova cosa ogni santo la mira (*Avegna ched el m'aggia* v. 26)

Ogni Intelletto di là su la mira (*Amor che ne la mente*, v.23)

Ma soprattutto è nella chiusura, risolta in un finale aperto,⁴⁸ che la consolatoria ciniana, tardiva rispetto all'evento luttuoso, rivela la capacità di Cino a star dietro agli smottamenti poetici del sommo amico, qui appellato - unica occorrenza nella loro corrispondenza – 'saggio':

Donna pietosa e di novella etate – come notato già da THÉRÈSE LABANDE-JEANROY, *La technique de la chanson dans Pétrarque*, Mélanges de littérature et d'histoire sur Pétrarque in «Études Italiennes» IX, 1927, p. 159.

⁴⁷ I due termini appaiono nelle canzoni rovesciati per ordine di apparizione, come annota Fenzi, ma a ben guardare la specularità abbraccia anche l'identificazione della meraviglia e della somiglianza nella polarità tra un aspetto terreno e meraviglia celeste, una meraviglia e una somiglianza celeste.

-*Amor che ne la mente mi ragiona*, vv. 49-45: «Gentile è in donna ciò che in lei si trova, / e bello è tanto quanto lei simiglia. / E puossi dir che 'l suo aspetto giova / A consentir ciò che par meraviglia, / onde la nostra fede è aiutata. / Però fu tal da eterno ordinata».

-*Avegna che del m'aggia più per tempo*, vv. 64-66: «Secondo ch'era qua giù meraviglia, / così là su somiglia, / e tanta più quant'è me' conosciuta».

⁴⁸ Si rimanda qui alle posizioni espresse da Fenzi durante il *colloquio* ciniano del 2012 e agli Atti di quelle giornate, (in corso di pubblicazione). Lo studioso ha infatti proposto una nuova e pregnante interpretazione del complessivo messaggio ciniano della consolatoria a Dante, che risulterebbe affatto originale non solo per la pretesa che l'amore di Dante è ormai tutto 'santo', ma addirittura per la "rivendicazione di un diritto/dovere a una 'consolazione', senza condizioni, che Beatrice medesima gli proprizia".

E priega Dio, lo signor verace,
che vi conforti sì come vi piace.

In questo tipo di ricostruzione *Avegna che del m'aggia* apparirebbe fondamentale anello per una reinterpretazione dantesca dell'espressione di Amore, lontana dall'*aegritudo*⁴⁹ mortale ipostatizzata nella tradizione.

Se però una tale *reductio* a un percorso tematico-oppositivo non può andare oltre a una suggestiva ipotesi negli occhi dell'interprete⁵⁰, rimane la posizione di Cino, privilegiata e più prossima a Dante, in un 'canone' che, se non può essere definito tale per esaustività, può sì proporsi come sintetico (anche se parziale) tentativo di ripercorrere alcuni momenti salienti della letteratura in volgare.

Rimane, d'altra parte, la necessità di leggere i giudizi danteschi sulle manifestazioni poetiche a lui coeve o di poco precedenti nella contestualizzazione testuale e storica, per cui le misure della *discretio* del *De Vulgari* andranno – laddove possibile – aggiustate prima di tutto sulla straordinaria portata di un'esperienza esistenziale e teorica come quella del *Convivio*, a cui Dante accudiva negli stessi momenti di elaborazione e composizione del trattato sulla lingua.

Che le speculazioni teoriche del trattato in volgare siano linfa ancora viva e pulsante nelle argomentazioni linguistico-retoriche condotte nel *De Vulgari*, nella lingua *regulata* dei grammatici, lo testimonia anche un'altra autocitazione dantesca in un luogo centrale del trattato: il già menzionato canone dei *magnalia*.

Circa que sola, si bene recolimus, illustres viros invenimus vulgariter poetasse, scilicet Bertramum de Bornio arma, Arnaldum Danielem amorem, Gerardum de Bornello rectitudinem; Cynum Pistoriensuem amorem, amicus eius rectitudinem. Bertramus etenim ait

Non posc mudar c'un cantar non exparia,

⁴⁹ Si confrontino i versi della strofa centrale di *avegna che del m'aggia*: vv. 37-42 «Per suo onor vi chero/ che l'egra mente prendiate conforto,/ né aggiare più cor morto, / né figura di morte in vostro aspetto:/ perché Dio l'aggia locata tra i soi, / che tuttor dimora con voi».

⁵⁰ Cfr. MIRKO TAVONI, (a cura di), *De vulgari*, cit., p. 1450 (commento *ad locum*).

Arnaldus:

L'aura amara

Fa•l bruol brancuz

Clarzir;

Gerardus:

Por solaz reveilar

Ch'es trop endormiz;

Cynus:

Digno sono eo di morte

Amicus eius:

Doglia mi reca ne lo core ardire.

Arma vero nullum latium adhuc invenio poetasse.

Dve II ii 8

Ancora una volta Dante pone il suo nome a chiosa dell'elenco proposto, e sceglie una canzone di esibita dottrina per identificare la propria poetica nel confronto con la tradizione, per di più in un luogo del trattato in cui l'impegno etico risulta amplificato dalla "promozione della *virtus* in cima alla scala dei *magnalia*"⁵¹.

Doglia mi reca, qui citata come esempio di trattazione magna riferita alla *directio voluntatis*, con ogni probabilità, sarebbe stata destinata all'ultimo trattato del *Convivio*, dove si sarebbe potuto

⁵¹ Si confronti a proposito quanto segnalato da Mengaldo nelle righe immediatamente precedenti: "Bussola e motore di questa poetica in via di fissazione è tuttavia, in sostanza, una ben precisa 'fase', e si può dire la più recente, dell'attività del lirico, cioè la poesia delle grandi canzoni morali e dottrinali. E nel trattato sono limpidi i riflessi del significato di tale esperienza nello sviluppo della lirica dantesca, per direzione di rinnovamento e implicita distruzione del troppo diverso da sé, così sul piano tematico come su quello della forma. Si pensi, ancora per un frettoloso anticipo, non tanto all'ovvia promozione della *virtus* in cima alla scala dei *magnalia* (esemplificata per parte propria da una canzone di rettitudine particolarmente energica, e recente, *Doglia mi reca*): quanto all'esaltazione della *cantio* e alla correlativa svalutazione del sonetto, misura fondamentalmente estranea al registro dantesco in questione e in genere poco attiva, fuori da recinto 'comico', nella lirica post-stilnovistica dell'Alighieri", PIER VINCENZO MENGALDO, (a cura di), *De vulgari, cit.*, p. XI.

affrontare il tema della *liberalitade*⁵² e della coincidenza e relazione tra virtù e bellezza⁵³.

Tali intime corrispondenze trovano ragione profonda nell'oggettività di una ben nota dipendenza del trattato sul volgare dal coevo esercizio teoretico del *Convivio*, così come sintetizzato egregiamente da Mengaldo:

Genesi e stesura sono in linea di massima contemporanee a quelle del *Convivio*, sistemazione e sviluppo filosofico di una poesia il cui trattato latino è la coscienza retorico-letteraria; e nel *Convivio* (I, V, 10) è l'annuncio della nuova opera, per cui viene demandato il compito di svolgere la teoria e giustificazione del volgare nell'ambito di una compiuta dottrina linguistica.⁵⁴

E se l'annuncio di un *libello di Volgare Eloquenza* è nel *Convivio*, del *Convivio* il *De Vulgari* condivide l'impianto teorico quanto la determinazione storica di un esilio forzato che enfaticamente emerge dalla tenuta argomentativa del discorso e per cui è immediato il confronto tra alcuni luoghi delle due opere, che risaltano per coincidenza di strutture discorsive o atmosfere rievocate.

Ahi, piaciuto fosse al Dispensatore de l'universo che la cagione de la mia scusa mai non fosse stata! Ché né altri cont'a me avria fallato, né io sofferto avria pena ingiustamente, pena, dico, d'essilio e di povertate. Poi che fu piacere de li cittadini de la bellissima e famosissima figlia di Roma, Fiorenza, di gittarmi fuori dal suo dolce seno – nel quale nato e nutrito fui in fino al colmo de la vita mia, e nel quale, con buona pace di quella, desidero con tutto lo cuore di riposare l'animo stancato e terminare lo tempo che m'è dato -, per le parti quasi tutte a le quali questa lingua si stende, peregrino, quasi mendicando, sono andato,

⁵² Quanto affermato in Cv I VIII 18 ("Perché sì caro costa quello che si priega, non intendo qui ragionare, perché sufficientemente si ragionerà ne l'ultimo trattato di questo libro») risulta infatti corrispondere con i vv. 118-122 di *Dogliami reca* («I' vo' che ciascun m'oda:/ chi con tardare e chi con vana vista,/ chi con sembianza trista,/ volge il donar in vender tanto caro/ quanto sa sol chi tal compera paga»).

⁵³ Altro luogo in cui si fa riferimento all'argomento dell'«ultimo» trattato del *Convivio* è III Xv 14: «Ove è da sapere che li costumi sono beltà de l'anima, cioè le vertudi massimamente, le quali tal volta per vanitadi o per superbia si fanno men belle e men gradite, sì come ne l'ultimo trattato vedere si potrà».

⁵⁴ PIER VINCENZO MENGALDO, (a cura di), *De vulgari, cit.*, p. IX.

mostrando contra mia voglia la piaga de la fortuna, che suole ingiustamente al piagato molte volte essere imputata.

(Cv I 3 3-4)

Nos autem, cui mundus est patria velut piscibus equor, quanquam Sarnum biberimus ante dentes et Florentiam adeo diligamus ut, quia dileximus, exilium patiamur iniuste, rationi magis quam sensui spatulas nostri iudicii podiamus. Et quamvis ad voluptatem nostram sive nostre sensualitatis quietem in terris amenior locus quam Florentia non existat [...].

(Dve I vi 3)

Quantum vero suos familiares gloriosos [del volgare illustre, cardinale, aulico e curiale] efficiat, nos ipsi novimus, qui huius dulcedine glorie nostrum exilium postergamus.

(Dve I xvii 6)

Il *bannitus* Dante si presenta come persona colpita da ingiusto esilio, coscienza che doveva esser maturata nell'animo del sommo poeta, come è stato notato⁵⁵, a partire dai mesi immediatamente successivi allo scontro della Lastra e alla definitiva sconfitta dei bianchi fuoriusciti da Firenze il 20 luglio 1304.

Alla seconda metà di quel medesimo anno si fanno ragionevolmente risalire elaborazione e stesura del *De Vulgari* – dove termine *ante quem* sarà un riferimento interno all'opera che dà come ancora vivente il campione del guelfismo nero più intransigente, Giovanni da Monferrato, la cui morte è collocabile nella seconda metà di gennaio 1305⁵⁶.

⁵⁵ Cfr. MIRKO TAVONI, (a cura di), *De Vulgari*, cit. pp. 1114-1115; ENRICO FENZI, (a cura di), *De vulgari*, cit., pp. XX-XXI.

⁵⁶ Questo il periodo indicato già in Marigo e Mengaldo, su cui concordano i più recenti studi di Tavoni e Fenzi. Tavoni, in particolare, ai riferimenti di ordine storico-cronicistico affianca più generali considerazioni, a partire dai giudizi danteschi sul volgare di Firenze e su quelli toscani: "Io ritengo che due dati di fatto capitali del primo libro collochino la composizione del trattato dopo la definitiva sconfitta militare dei fuoriusciti che chiuse loro ogni speranza di rientrare a Firenze, cioè dopo la battaglia della Lastra del 20 luglio 1304. Questi due dati di fatto sono l'assoluta esaltazione di Federico II e di Manfredi che occupa il cap. XII e più in generale l'impostazione imperiale del trattato (anche se più culturale che direttamente politica); e la denigrazione del volgare di Firenze e di tutti i volgari toscani, e dei rispettivi rimatori municipali, primo dei quali Brunetto Latini. È ben difficile che Dante abbia potuto concepire, queste

L'impegno del *Convivio*, d'altra parte, nonostante siano forti le incertezze sulla data esatta di composizione, deve aver occupato Dante tra il 1304 e il 1307, secondo la datazione fissata da Barbi e generalmente condivisa ad oggi.

Sono questi gli anni che segnano l'isolamento di Dante e il distacco dalla *compagnia malvagia e scempia*, testimoniato anche nell'epistolario dantesco, e in particolar modo dall'epistola II, che con i passi succitati condivide il "comune binomio di esilio-povertà"⁵⁷.

Exul inmeritus è però marca distintiva di cinque delle tredici epistole dantesche⁵⁸, tra cui l'epistola III, dedicata all'amico e giurista Cino da Pistoia, su cui ci si vorrà soffermare, per la rilevanza che questa "forma strutturalmente ibridata fra l'epistola, il trattato e la *quaestio*"⁵⁹ appare acquisire nello scambio ideologico con gli incompiuti progetti dei trattati '*maiores*', con cui con buona probabilità condivide il periodo compositivo.⁶⁰

cose pochi mesi prima, durante il tentativo di pacificazione del cardinale Niccolò da Prato, sviluppatosi tra il febbraio e il 10 giugno del 1304, quando per conto del capitano della «Universitas Partis alborum», indirizza al cardinale l'epistola I tutta anelante di riconciliazione".

⁵⁷ "La data è difficile da stabilire, ma continua ad apparire ragionevole che risalga più o meno alla metà del 1304, sia perché Dante dice di essersi sottomesso all'autorità di Alessandro quale capo della sua fazione «ab annosis temporibus», anni prima, sia perché in questa seconda lettera l'*io* del poeta è affatto isolato, non mostrando di avere più nulla da spartire con nessuno" Fenzi xxi introduzione. Difatti forte è lo scarto rispetto all'Epistola I dove la prospettiva è quella della ricercata riconciliazione da parte del cittadino fiorentino Dante, come mostrato anche da Tavoni nella già citata *Introduzione* all'opera, cfr. MIRKO TAVONI, (a cura di), *De vulgari, cit.*, pp. 113-116.

⁵⁸ In *Ep* II 3 compare per la prima volta il sintagma «exul inmeritus» («[...] inter quos ultimos me miserum dolere oportet, qui a patria pulsus et exul inmeritus infortunia mea rependens continuo, cara spe memet consolabor in illo») che sarà poi ripreso nella *intitulatio di* di Epist., II, IV, VI e VII.

⁵⁹ ELISABETTA GRAZIOSI, *Dante a Cino: sul cuore di un giurista*, in «Lecture classensi», *Esercizi di lettura sopra il "Dante minore"*, a cura di Emilio Pasquini, vol. 26, 1997, p. 78.

⁶⁰ La datazione dell'epistola e del *sermo calliopeus* ad essa collegata è argomento molto dibattuto: nell'edizione Contini delle *Rime* le date proposte sono 1303-1306, così come era stato proposto anche nell'Edizione Barbi-Pernicone. Date oscillanti in base alla duplice possibilità di un Cino bianco o nero, in quanto a colore politico, sono state ipotizzate da Zaccagnini (Cino da Pistoia fu di parte bianca o nera?), mentre al Torraca si deve la proposta di una datazione al 1310-1311. Cfr. ELISABETTA GRAZIOSI, *cit.*, p. 61 (nota 26).

Basti qui segnalare che se, da un lato, non possediamo documenti dirimenti per collocare l'esilio di Cino nell'arco degli eventi pistoiesi dell'inizio del XIII sec. - ed in dubbio è anche il fatto che possa essersi trattato di un esilio volontario -, dall'altro, una datazione bassa per l'epistola III (e i sonetti in tenzone *Dante*,

La lettera, com'è ben noto, è inviata dal fiorentino, esule senza ragione – *inmeritus* -, a Cino da Pistoia, *exulanti Pistoriensi*, perché Dante possa offrire il suo parere sulla possibilità dell'anima di trasformarsi *de passione in passionem*:

[...] *utrum de passione in passionem possit anima transformari: «de passione in passionem» dico secundum eandem potentiam et obiecta diversa numero sed non specie.*

Epist. III 1

Un dubbio che Dante scioglie accompagnando un *sermo calliopeus, quo sententialitur canitur* alla ragione discorsiva dell'epistola. La risposta è la medesima, anche se mediata nel caso del componimento metrico attraverso la tradizione cortese, nell'epistola attraverso la metafisica del divenire di ascendenza aristotelica: l'ineluttabilità della passione, di sapore affatto cavalcantiano, trova la sua *razo* poetica nel principio *naturaliter* del mutamento che può ben applicarsi a un fenomeno di tipologia amorosa.

Si legga dalle stesse parole di Dante:

Chi ragione o virtù contra gli sprieme,
fa come que' che 'n la tempesta sona,
credendo far colà dove si tona
esser le guerre de' vapori sceme.
(*Io sono stato*, vv. 5-8)

Omnis namque potentia que post corruptionem unius actus non deperit, naturaliter reservatur in alium: ergo potentie sensitive, manente organo, per corruptionem unius actus non depereunt, et naturaliter reservantur in alium.

Così applicabile alla passione amorosa:

quando per caso e Io sono stato riferibili al medesimo scambio ideologico tra Cino e Dante), è ipotesi ad oggi prevalente, condivisa da Elisabetta Graziosi, al cui preziosissimo contributo ci si rifà nelle argomentazioni riportate di seguito.

Cum igitur potentia concupiscibilis, que sedes amoris est, sit potentia sensitiva, manifestum est quod post corruptionem unius passionis qua in actum reducitur, in alium reservatur.

Epist., III 3

Nel primo caso, - *trasumptive more poetico* – come nel secondo - *ratione et autoritate* -, è inequivocabile che Dante stia dando ragione a Cino sulla mutevolezza della passione d'amore, quasi che il *volgibil cor*, spesso rimproverato al poeta pistoiese dai suoi corrispondenti, possa trovare nell'amico fiorentino “non un censore ma un indulgente giustificazionista in ragione di una nozione d'amore forse arretrata ma inequivocabilmente cortese incardinata all'interno della fisica aristotelica”⁶¹.

Una risposta che con ogni evidenza spinge il discorso sulla ‘volontà di Amore’ ben oltre l'ortodossia vitanovesca, dove lo svilimento dovuto a uno *spiritel novo d'Amore che reca innanzi [...] li suoi desiri* poteva operare solo come momentaneo cedimento, seppur perturbante deroga, al buon governo di Amore fedelmente consigliato dalla Ragione.

[...]lo mio cuore cominciò dolorosamente a pentere dello desiderio a cui sì vilmente s'avea lasciato possedere alquanti dia contra la costanzia della Ragione.

In *Io sono stato con amore insieme*, che ancor si apre con un chiaro riferimento all'esperienza ‘asemplata’ nel libello⁶²,

⁶¹ ELISABETTA GRAZIOSI, cit., p. 63.

⁶² Si fa qui riferimento alla lucida interpretazione che della lettera del sonetto offre Pinto nel suo contributo sulla tenzone di Cino e Dante, rilevando un chiaro riferimento a un'intertestualità vitanovesca, propendendo poi però per una, non scontata, volontà parodizzante del giurista pistoiese nei confronti del sommo amico: “Il tema che qui concretamente Cino propone è quello di un desiderio che, disperando di conseguire il proprio oggetto, si proietta su un oggetto diverso. Che Cino stia parodiando di nuovo la situazione che Dante descrive nella *Vita Nuova* (il suo innamoramento per la “donna gentile” dopo la morte di Beatrice) lo capiamo innanzitutto dalla risposta di Dante, che cita proprio l'inizio del libello, nella sua risposta: «Io sono stato con Amore insieme/ de la circolazion del sol mia nona». Ma lo vediamo poi, con evidenza ancora maggiore, analizzando nei dettagli la situazione che prospetta Cino: «Dante, quando per caso s'abbandona/ lo disio amoroso della spemene /che nascer fanno gli occhi del bel seme/ di quel piacer che dentro si ragiona». Cino pone il problema di un desiderio non più

Io sono stato con Amore insieme
Da la circolazion del sol mia nona
Vv .1-2

ogni collaborazione tra Amore e Ragione è negata, mentre nella tempesta incontenibile della *potentia concupiscibilis ogni consiglio invan si balestra*:

Però nel cerchio de la sua palestra
Liber arbitrio giammai non fu franco,
sì che consiglio invan vi si balestra.

Pur non potendo soffermarsi in questa sede sulla continua riflessione dantesca intorno al problema dell'esercizio del libero arbitrio e sulle diverse soluzioni in merito di volta in volta proposte, non si può non segnalare la posizione radicale di cui Dante si fa portavoce nel sonetto in questione.

La nona delle tredici proposizioni così dette averroiste condannate nel 1270 dal vescovo Tempier sembra una versione compendiaria della tesi formulata da Dante nella coppia di testi che stiamo esaminando: «Quod liberum arbitrium est potentia passiva, non activa, et quod necessitate movetur ab appetibili».

Sono questi luoghi in cui l'incontro con atmosfere tipicamente cavalcantiane si consuma in una "rischiosa audacia speculativa", perseguita rigorosamente in quell'esercizio dell'"abito filosofico-scientifico" che trova la sua più organica espressione nell'incompiuto *Convivio*.

E proprio dal *Convivio* è necessario ripartire per le intime corrispondenze che i passi su ricordati intrattengono con altrettanti

alimentato dagli occhi della donna (indicata con una perifrasi: «del bel seme» etc.), il che allude cripticamente alla morte di lei, o ad una comunque irreversibile separazione da lei, che non può più stimolare con la sua presenza fisica il desiderio di lui". Cfr. RAFFAELE PINTO, *La poetica dell'esilio e la tenzone con Cino*, «Tenzione. Revista de la Asociación Complutense de Dantología», 10, 2009, 41-73, p. 54.

loci del trattato in volgare, quasi diversi livelli di stratificazione su di un medesimo blocco gnoseologico.

Se infatti la critica dantesca si è ben affilata nella dettagliata analisi del “necessario coordinamento”⁶³ tra i due ritratti della *donna gentile*, diffratta tra il giovanile *libello* e il più maturo prosimetro, d’altra parte, appare evidente che proprio quei luoghi danteschi trovino un rilevante termine di confronto nell’epistola a Cino e nel relativo scambio in sonetti.

Convieni però procedere per gradi, a partire dalle diverse decodificazioni che Dante offre nella sua opera di un argomento che è “punto nevralgico” e ricerca che oltrepassa i limiti dello spazio poetico, nella necessità sempre urgente di un commento disteso al racconto *per sententiam*⁶⁴.

Come anticipato, nella prosa della *Vita Nuova* il ragionar della donna gentile si costituisce come dialogica erranza di fronte alla

⁶³ “Necessario – come spiega Petrocchi – perché perentoriamente richiamato dallo stesso Dante con l’esplicito riferimento alla *Vita Nuova* nel luogo di Cv., II ii 1”, (Petrocchi la donna gentile in *L’ultima dea* p. 99). Ad apertura del secondo capitolo del II libro del *Convivio* è infatti ricordato esplicitamente l’episodio della gentile donna, così come è ragionato ne l’allegato libello: «Cominciando adunque, dico che la stella di Venere due fiato rivolta era in quello suo cerchio che la fa parere serotina e matutina, secondo diversi tempi, appresso lo trapassamento di quella Beatrice beata, che vive in cielo con gli angeli e in terra con la mia anima, quando quella gentile donna, cui feci menzione ne la fine de la *Vita Nuova*, parve primariamente accompagnata d’Amore a li occhi miei e prese luogo alcuno de la mia mente. E sì com’è ragionato per me ne lo allegato libello, più da sua gentilezza che da mia elezione venne ch’io ad esser suo consentisse; ché passionata di tanta misericordia si dimostrava sopra la mia vedovata vita, che li spiriti de li occhi miei a lei si fero massimamente amici» Cv II ii 1-2.

⁶⁴ Se da un lato non si spiegherebbe l’impegno poetico dantesco prima della *Commedia*, senza la pressante necessità di una sempre viva riflessione teorica, dall’altro, non si dovrebbe mai tralasciare quanto proprio Dante, sommo poeta, si sia speso per una valorizzazione della prosa in volgare, sin dalle trame della *Vita Nuova* («degnò è lo dicitore per rima di fare lo somigliante, ma non senza ragione alcuna, ma con ragione, la quale poi sia possibile d’aprire per prosa» Vn 16.8) fino alla celebrazione che se ne fa nel *Convivio* (cfr. Cv II xi 4 «E però dico al presente che la bontade e la bellezza di ciascuno sermone sono intra loro partite e diverse; ché la bontade è nella sentenza, e la bellezza è nell’ornamento[1] delle parole; e l’una e l’altra è con diletto, avegna che la bontade sia massimamente diletto»).

costanza della Ragione che guida la monolicità dell'espressione di Amore nel nome di Beatrice⁶⁵.

Ricoverai la vista di questa donna in sì nuova condizione, che molte volte ne pensava sì come di persona che troppo mi piacesse, e pensava di lei così: «Questa è una donna gentile, bella, giovane e savia, ed è apparsa forse per volontà di Amore acciò che la mia vita si riposi». E molte volte pensava più amorosamente, tanto che lo cuore consentia in lui, cioè nel suo ragionare. E quando io aveva consentito ciò, e io mi ripensava sì come dalla Ragione mosso e dicea fra me medesimo: «Deh, che pensiero è questo, che in così vile modo vuole consolar me, e non mi lascia quasi altro pensare?» *Vn 27. 1-2*

E ancora:

«Gentile» in quanto ragionava di gentil donna, ché per altro era vilissimo. *Vn 27. 4*

Il trasmutar da un amore a un altro nella *Vita Nuova* prende la forma di un *gentil penser* “che fa sì che il cuore consenta con lui”⁶⁶, dove *consentir* è verbo che rimane ambigualmente in bilico tra una corrispondenza accordata e un cedimento a una pressione.⁶⁷

Ma *consentir* è anche verbo caratteristico dell'intera vicenda della gentile, ripreso in *Cv II vii 12*, dove i termini in gioco sono i medesimi di *Vn 27.2*, con un significativo scarto però tra mente e cuore:

Più non potea questo novo pensiero d'amore inducere la mia mente a consentire, che ragionare de la virtù de li occhi di costei profondamente

⁶⁵ «Allora cominciai a pensare di lei; e ricordandomi di lei secondo l'ordine del tempo passato, lo mio cuore cominciò dolorosamente a pentere de lo desiderio a cui sì vilmente s'avea lasciato possedere alquanti die contra la costanza de la ragione: e discacciato questo cotale malvagio desiderio, sì si rivolsero tutti li miei pensamenti a la loro gentilissima Beatrice. E dico che d'allora innanzi cominciai a pensare di lei sì con tutto lo vergognoso cuore, che li sospiri manifestavano ciò molte volte; però che tutti quasi diceano nelloro uscire quello che nelcuore si ragionava, cioè lo nome di quella gentilissima, e come si partio da noi», *Vn 28.3*.

⁶⁶ Cfr. commento *ad locum* in ANDREA BATTISTINI (a cura di), *La Vita Nuova- Le rime*, Salerno Editrice, 1995, p. 167.

⁶⁷ Cfr. Voce «consentire» in <http://tlio.oivi.cnr.it/TLIO/>.

Nel *Convivio* infatti ‘Amor ragiona nella mente’, dove lo scarto è quello tra potenza sensitiva e ragione, appetito sensuale e razionale, è al secondo dei poli di tale binomio oppositivo che è riferito lo *status* di Amore⁶⁸.

Del fatto che Dante stia qui segnando i passi di un nuovo traguardo speculativo è chiaro indizio l’ostentata riscrittura del sonetto centrale dell’episodio vitanovesco della gentile, *Gentil pensiero che parla di voi*, nella seconda canzone del trattato in volgare, fin dallo stesso *incipit* di *Amor che ne la mente*:

Gentil pensiero che parla di vui
Sen ven a dimorar meco sovente
E ragiona d’amor sì dolcemente,
che face consentir lo core in lui,
(*Gentil pensiero*, vv. 1-4)

Amor che ne la mente mi ragiona
De la mia donna disiosamente,
move cose di lei meco sovente,
che lo ‘ntelletto sovr’esse disvia.
Lo suo parlar sì dolcemente sona,
[...] ⁶⁹

⁶⁸ Per questo salto di livello si confronti *Cv* III ii 10-13: «Lo loco nelquale dico esso ragionare si è la mente; ma per dire che sia la mente, non si prende di ciò più intendimento che di prima, e però è da vedere che questa mente propriamente significa. Dico adunque che lo Filosofo nel secondo dell'Anima, partendo le potenze di quella, dice che l' anima principalmente hae tre potenze, cioè vivere, sentire e ragionare; e dice anche muovere; ma questa si può colsentire fare una, però che ogni anima che sente, o con tutti i sensi o con alcuno solo, si muove: sì che muovere è una potenza congiunta col sentire. E secondo che esso dice, è manifestissimo che queste potenze sono intra sé per modo che l' una è fondamento dell'altra; e quella che è fondamento puote per sé essere partita, ma l' altra, che si fonda sopra essa, non può da quella essere partita. Onde la potenza vegetativa, per la quale si vive, è fondamento sopra 'l quale si sente, cioè vede, ode, gusta, odora e tocca; e questa vegetativa potenza per sé puote essere anima, sì come vedemo nelle piante tutte. La sensitiva senza quella essere non puote, e non si truova in alcuna cosa che non viva; e questa sensitiva potenza è fondamento della intellettiva, cioè della ragione: e però nelle cose animate mortali la ragionativa potenza senza la sensitiva non si truova, ma la sensitiva si truova senza questa, sì come nelle bestie, nelli uccelli, ne' pesci e in ogni animale bruto vedemo.

⁶⁹ Ma la riscrittura attraversa anche il commento in prosa: «In questo sonetto fo due parti di me, secondo che li miei pensieri erano divisi. L’una parte chiamo

(*Amor che ne la mente*, vv. 1-5)

La preoccupazione di Dante è tutta tesa ad emendare il suo sensuale errore (ragione che muove la penna del poeta all'ambiziosa opera del *Convivio* tanto quanto la necessità di riparare all'infamia dell'esilio):

Dico che pensai che da molti, di retro da me, forse sarei stato ripreso di levezza d'animo, udendo me essere dal primo amore mutato; per che a tôrre via questa riprensione, nullo migliore argomento era dire quale era quella donna che m'avea mutato.

In tale urgenza che Dante ha di scagionarsi dall'accusa di volubilità amorosa è riconoscibile – come ha acutamente argomentato Elisabetta Graziosi, in un piuttosto recente contributo di cui qui si seguono le tracce – “il centro di un problema che anche l'*Epistola* a Cino proponeva e risolveva su di un altro piano”.⁷⁰

Ma se in questa sede non pare opportuno dilungarsi oltre sulla densità ideologica delle diverse soluzioni prospettate, interessa invece rilevare la peculiarità della *captatio benevolentiae* riservata a Cino nell'epistola dantesca:

Eructuavit incendium tue dilectionis verbum, confidentie vehementis ad me, in quo consuluisti, carissime, utrum de passione in passionem possit anima trasformari: «de passione in passionem» dico secundum eandem potentiam et obiecta diversa numero sed non specie; quod quamvis ex ore tuo iustius prodire

core cioè l'appetito; l'altro chiamo anima, cioè la Ragione; e dico come l'uno dice coll'altro», *Vn* 27.5. Passo straordinariamente affine e giustapposto a *Cv* II vi 7-8 – come nota Gorni, nel commento *ad locum*: «E a pieno intendimento di queste parole, dico che questo spirito non è altro che uno frequente pensiero a questa nuova donna commendare ed abellire; e questa anima non è altro che un altro pensiero, acompagnato di consentimento, che, repugnando a questo, commenda ed abellisce la memoria di quella gloriosa Beatrice. Ma però che ancora l'ultima sentenza della mente, cioè lo consentimento si tenea per questo pensiero che la memoria aiutava, chiamo io lui anima e l'altro spirito sì come chiamare solemo la cittade quelli che la tengono, e non coloro che la combattono, avegna che l'uno e l'altro sia cittadino», cfr. GUGLIELMO GORNI, (a cura di), *Vita Nova*, in DANTE ALIGHIERI, *Opere*, vol. I, Milano, Mondadori, 2011, p. 1039 nota 27.5.

⁷⁰ ELISABETTA GRAZIOSI, cit., p. 72.

debuerat, nichilominus me illius auctorem facere voluisti, ut in declaratione rei nimium dubitate titulum mei nominis ampliaret. *Epist.* III 1

Dante ringrazia l'*exulans* pistoiese di averlo voluto fare *auctor* in una tanto dubbiosa materia, di avergli voluto dare l'opportunità di magnificare la propria gloria e di accrescere il proprio titulus.

Hoc etenim, cum cognitum, quam acceptum quamque gratum extiterit, absque importuna diminutione verba non caperent. *Epist* III 1

Parole queste che, se opportunamente riportate all'argomento del *sermo calliopeus* annunciato nella lettera, non possono che stridere di fronte all'autorappresentazione di sé offerta da Dante stesso nella parabola vitanovesca, mentre è proprio nel *Convivio* che l'*obiectum* di un duplice amore trova una trattazione alta, degna di ristabilire la fama di Dante su un tema così vicino all'urgenza poetica dell'amico Cino.

E chiara è l'interdialogicità dell'epistola III con le ragioni strutturali del *Convivio*, come testimoniano i brani che ruotano attorno ai modelli concettuali di *generatio* e *corruptio*, che appaiono mutati di segno nel passaggio dal mini trattato in latino all'incompiuto progetto in volgare - così come ampiamente dimostrato da Elisabetta Graziosi nel contributo già citato:

L'armamentario che costituisce la dimostrazione è continuamente mutato nel *Convivio* dove Dante pure giunge alla medesima conclusione trasformistica dell'*Epistola* abbandonando però la fisica aristotelica per la teologia angelica connessa alla tradizione platonica e neoplatonica medievale⁷¹.

Quello che però interessa rilevare è che in tale interdialogicità si inserisce la voce di Cino, acuto osservatore dei mezzi espressivi e teorici messi in campo dal sommo amico, a cui fornisce - provocatoriamente o con volontà di promozione è difficile da stabilire

⁷¹ ELISABETTA GRAZIOSI, cit. , p. 71.

– l’occasione di riprendere la parola su una materia di cui lo ritiene esperto:

Ma prima che m’uccida il nero o il bianco,
da te, quine [...] dentro ed extra
vorre’ saper se ‘l mi’ creder è manco.
(Dante, *quando per caso*, vv. 12-14)

Questa forse troppo lunga digressione sarà servita a chiarire la necessità di contestualizzare, pur servendosi di dati interni, laddove sarebbero auspicabili ricostruzioni storiche ad oggi di difficile soluzione, lo scambio tra i due amici e poeti che in nessun modo può essere schiacciato su un’etichetta di compromesso storiografico quale quella dello Stilnovo.

Ritornando quindi al punto di raccordo di una tale ampia seppur si spera funzionale divagazione, il giudizio sugellato nel *De Vulgari* nei capitoli succitati non può che essere misurato su un determinato momento della riflessione teorica dantesca, contestuale all’ardua ricerca gnoseologica del contemporaneo trattato in volgare, e che molte ragionevoli evidenze scoprono vicino alla composizione della peculiarissima combinazione dell’epistola III con il suo canto calliopeo.

Una singolare coincidenza si registra anche nel recupero nella lettera a Cino di un’*auctoritas*, non funzionale nella dimensione memoriale della *Vita Nuova*⁷², quanto invece presente alla costruzione

⁷² Cfr. *Vn* 16.9: «Che li poete abbiano così parlato come detto è, appare per Virgilio; lo quale dice che Iuno, cioè una dea nemica de li Troiani, parloe ad Eolo, signore de li venti, quivi nel primo de lo Eneida: Eole, nanque tibi, e che questo signore le rispuose, quivi: Tuus, o regina, quid optes explorare labor; michi iussa capessere fas est. Per questo medesimo poeta parla la cosa che non è animata a le cose animate, nel terzo de lo Eneida, quivi: Dardanide duri. Per Lucano parla la cosa animata a la cosa inanimata, quivi: Multum, Roma, tamen debes civilibus armis. Per Orazio parla l’ uomo a la scienza medesima sì come ad altra persona; e non solamente sono parole d’ Orazio, ma dicele quasi recitando lo modo del buono Omero, quivi ne la sua Poetria: Dic michi Musa, virum. Per Ovidio parla Amore, sì come se fosse persona umana, ne lo principio de lo libro c’

teorica del *De Vulgari* (e del *Convivio*): si tratta dell'Ovidio *Metamorphoseos*, citato in *Dve* I ii 7 e II vi 7 e che nell'epistola III è chiamato in causa per un episodio che 'riguarda direttamente e alla lettera l'argomento di discussione' .

Auctoritatem vero Nasonis, quarto De Rerum Transformatione, que directe atque ad litteram propositum respicit, superest ut intueare; scilicet ubi tradit autor equidem in fabula trium sororum contemtricum in semine Semeles, ad Solem loquens, qui, nymphis aliis derelictis atque neglectis in quas prius exarserat, noviter Leucothoen diligebat: «Quid nunc, Yperione nate», et reliqua. *Epist* III 4

Un indizio questo che sembrerebbe ancora una volta convenire con la possibilità di legare il testo dell'epistola a una dimensione non distante da quello che doveva essere l'ambiente accademico bolognese, che appare in controtuce in molte pagine del *De vulgari*, e dove da lì a non molti anni dal passaggio di Dante dalla città felsinea, sarebbe stato istituzionalizzato l'insegnamento dei «magnos auctores, videlicet Virgilium, Stacium, Lucchanum et Ovidium maiorem»⁷³.

Non volendo però spingere il discorso troppo oltre attraverso la suggestione di appariscenti coincidenze, sarà questa occasione per valorizzare la complessità dello scambio ideologico e poetico tra l'esule fiorentino e l'*exulans* pistoiese, all'altezza del *De Vulgari*.

ha nome Libro di Remedio d'Amore, quivi: Bella michi, video, bella parantur, ait. E per questo puote essere manifesto a chi dubita in alcuna parte di questo mio libello». Benché nel centralissimo capitolo 16 della *Vita Nova*, secondo la paragrafatura adottata da Gorni, Dante elabori un canone di quattro *litterati poete* in cui, accanto a Virgilio, Lucano, Orazio, è presente Ovidio, non è immediata – così come la leggeva Picone – la persistenza di tale *pantheon* poetico nella restante opera dantesca e prima di tutto nel *De Vulgari*. La più significativa distanza del canone del *libello* dai modelli classici proposti nel trattato latino andrà difatti individuata proprio a partire da una diversa fruizione dell'*auctoritas* forse più fortemente sentita e emulata nella *Vita Nova*: Ovidio, che però passa da paradigma da emulare attraverso i suoi *Remedia Amoris*, a modello classico da perseguire nella lezione delle *Metamorfosi*, cfr. MICHELANGELO PICONE, *L'Ovidio di Dante*, in *Dante e la «bella scola» della poesia*. Autorità e sfida poetica, a cura di Amilcare A. Iannucci, Ravenna, Longo, 1993, p. 113.

⁷³ Cfr. MATTEO FERRETTI, *Per la recensio e la prima diffusione delle Allegoriae sulle Metamorfosi di Giovanni del Virgilio*, «L'Ellisse», II, 2007, p. 1.

Abbandonando dunque il campo delle ipotesi, altri elementi permettono di constatare quanto insufficiente possa apparire la funzione storiografica di stilnovismo nel riconoscimento accordato da Dante a Cino, e in particolar modo per la posizione attribuita all'esimio giurista nel fondamentale canone dell'identificazione dei *magnalia* degni del canto più illustre.

Si ritorni quindi al passo già precedentemente citato a proposito della disposizione dei temi e distribuzione degli stili per fare il punto sulla presenza di Cino nel luogo centralissimo in cui la categorizzazione tematica viene direttamente dedotta dalla tripartizione aristotelica delle potenze dell'Anima:

Et primo in eo quod est utile: in quo, si callide consideremus intentum omnium querentium utilitatem, nil aliud quam salutem inveniemus. Secundo in eo quod est delectabile: in quo dicimus illud esse maxime delectabile quod per pretiosissimum obiectum appetitus delectat: hoc autem venus est. Tertio in eo quod est honestum: in quo nemo dubitat esse virtutem. Quare hec tria, salus videlicet, venus et virtus, apparent esse illa magnalia que sint maxime pertractanda, hoc est ea que maxime sunt ad ista, ut armorum probitas, amoris accensio et directio voluntatis.

È evidente, come ampiamente dimostra Tavoni nel commento *ad locum*, che *salus*, *venus*, *virtus* abbiano qui un'accezione inderogabilmente terrena, e quanto sia inattuale nella dimensione filosofica del *De vulgari* la scoperta vitanovesca dell'alleanza tra *salute* e *venus* nella sublimazione cristiana dell'eros, laddove invece nel trattato latino la salvezza è risolta nella sua prerogativa biologica di autoconservazione e l'*accensio Amoris* si conforma al *pretiosissimum obiectum* dell'*appetitus sensitivus* (Cfr. *Cv* III 3 12, sensibile dilettazione).

In un tale quadro ideologico va inscritta la menzione di Cino nelle righe che seguono immediatamente quelle appena citate, dove il giurista pistoiese è presentato come campione del *cantus Amoris*, accanto e contestualmente al provenzale Arnaldo.

Una vicinanza quest'ultima che ha destato incertezza e dubbi tra autorevoli commentatori del *De vulgari*, a partire dalle considerazioni svolte da Folena nel suo fondamentale contributo sui trovatori di Dante.

La posizione più scomoda – afferma Folena – sembra qui quella di Arnaldo, che fa da *pendant* all'amoroso Cino, col quale non sarebbe certo possibile scoprire affinità se non la monocorde ispirazione d'amore.⁷⁴

Tale imbarazzo è però facilmente superabile se si depone l'immagine standardizzata dell'amoroso Cino, quanto quella altrettanto parziale della difficoltà e 'asprezza' della poesia di Arnaut⁷⁵, per seguire Dante nella stringente razionalità teoretica del passo in questione, dove la corrispondenza specifica tra i due poeti è ritrovata sul piano incontestabile della *venus*.

In questa prospettiva ridimensionato appare il confronto tra l'arditezza formale di *L'aura amara*, strutturata su una preziosissima ricerca di versi franti, con il più disteso dettato di *Degno son eo di morte*, a cui, d'altra parte, andrà riconosciuta una certa libertà rispetto alla normalizzazione tecnica proposta nel trattato.

Il testo ciniano non risponde infatti alle regole generali sulla costruzione versale delle stanze enunciata con fermezza in II v 5 e ribadita in II xii 3-6, dove si afferma il *primatus* dell'endecasillabo, e si regolarizza l'impiego del settenario:

⁷⁴ GIANFRANCO FOLENA, *I trovatori*, cit., p. 191.

⁷⁵ “Si può ammettere infatti che Arnaut Daniel rappresenti come il punto di arrivo di un intero secolo di sperimentazione poetica, da lui messa abilmente e inimitabilmente a frutto soprattutto in alcune canzoni. Il suo tecnicismo non va tuttavia esagerato, perché la poesia arnaldiana è certamente più equilibrata e composta, meno estremistica se si vuole, di quella di altri trovatori del XII sec.: la sua 'idolatria di una forma', va perciò rapportata a una tradizione, in particolare a quella marcabruniana e a quella del *trobar clus*, che aveva conosciuto punte di densità semantica, di elaborazione linguistica e di ricerca metrica assai più spinte, cfr. COSTANZO DI GIROLAMO, *I trovatori*, Torino, Bollati-Boringhieri, 1989, p. 166. Puntualizzazioni affatto simili sono presenti in AURELIO RONCAGLIA, *L'invenzione della sestina*, «Metrica», II (1981), p. 31, dove si precisa quanto l'opera di Arnaldo appaia meno oltranzosa, caratterizzata da una “maggiore sobrietà, [da una] più equilibrata economia di mezzi”.

Et sicut quedam stantia est uno solo eptasillabo conformata, sic duobus, tribus, quatuor, quinque videtur posse contexti, dummodo in tragico vincat endecasillabum et principiet. *Dve* II xii 5

Un settenario marca l'*incipit* della canzone di Cino, allegata al centralissimo canone di *Dve* II ii 8, metricamente arcaicizzante e vicina al modello siciliano, nelle tre strofe di quattordici versi, intrecciate su otto settenari e cinque endecasillabi, secondo lo schema abCcbA DeeDEdE (assente anche la *concatenatio* e *combinatio* finale).

Un arcaismo a cui si andrebbe ad aggiungere, seguendo la puntuale ipotesi di Trovato, e rispettando quindi la lezione tramandata dal Chigiano Lat. VIII 305⁷⁶, l'impiego di una rima imperfetta proprio ad apertura di *Degno son eo di morte*, "artificio che rimanda alla pratica guittoniana e ancora una volta agli imitatissimi Siciliani".⁷⁷

Sono questi tutti indizi che rilevano la complessità dell'atteggiamento di Dante nei confronti dell'amico Cino e che invitano a una considerazione più ampia e meno schematica delle ricorrenti menzioni e citazioni che nel trattato sono riservate al giurista pistoiese: in questo caso specifico si noterà – com'è stato fatto – la velata macchia di inferiorità che vien fatta cadere su chi ha testimoniato una pratica superata da Dante stesso nella sua produzione poetica⁷⁸. D'altro lato, la mai sopita intenzionalità dantesca di segnare il passo tra sé e chi lo precede o lo accompagna in uno spazio letterario orditamente definito ci restituisce di rimando un'immagine di Cino più sfaccettata e varia di quanto la critica, anche più recente, abbia voluto riconoscere.

⁷⁶ Cfr. PAOLO TROVATO, *Sulla rima imperfetta per assonanza nella lirica delle origini (con un'ipotesi per Cino, 'Degno son io')* in «Medioevo Romanzo» 12, pp. 337-52.

⁷⁷ *Ivi*, p. 351.

⁷⁸ "[...] Dato rilevante per la gerarchia di valori interna alla coppia «Cynus et amicus eius», rimasta implicita ma tutt'altro che inoperante nel *De vulgari* – in Dante l'endecasillabo risulta sistematicamente il verso prevalente: non così in Cino *Sì mi stringe, Degno son io* e la dubbia *Deo po'*, dove il settenario prevale numericamente [...]", ANDREA PELOSI, *La canzone italiana del Trecento*, in «Metrica», V (1990), p. 130 (nota 1).

Ma se l'analisi strutturale del testo citato è un nuovo indizio che impone cautela nella facile identificazione di Cino a immagine dello stilnovismo dantesco, così come interpretava Mengaldo, a Mengaldo stesso si deve l'aver indirizzato l'attenzione verso la funzione sensibilmente anti-cavalcantiana della figura di Cino nel trattato.

Si direbbe tuttavia che il significato del ruolo accordato a Cino non si intenda bene fuori dall'atteggiamento sottilmente anti-cavalcantiano del D.V.E [...]. Cino è qui ciò che era Guido nella *Vita Nuova* (v. anche la formula «amicus eius»); e vale implicito giudizio limitativo (ineccepibile dal punto di vista dantesco) la sconcordanza tra l'ammirazione tecnica per le sue poche canzoni (ma a II V 4, per l'inizio endecasillabico, il Cavalcanti non è citato) e l'esclusione del grande lirico amoroso da rappresentante dei *magnalia* [...].⁷⁹

L'assenza nel catalogo dei *magnalia* proprio del primo amico della *Vita Nuova* e della sua gnoseologia di Amore ha un peso almeno ugualmente rilevante alla presenza e prelezione di Cino in un passaggio fondamentale del trattato, in cui la militanza poetica di Dante interseca la tradizione retorica della tripartizione degli stili, giustificata da Dante su basi aristotelico-tomistiche.

Nel corso dell'intero trattato così come ci è pervenuto, Cino avanza e sostituisce Cavalcanti in quel valore fondamentale dell'amicizia poetica e esistenziale, ciceroniana corrispondenza tra simili, che forse è l'unico tratto realmente persistente della presunta avanguardia stilnovista.

E il superamento di Cavalcanti è tanto più forte se la canzone ciniana, citata come primo ed illustre esempio di poesia che abbia come oggetto l'*accensio Amoris*, può nascondere un'intertestualità con luoghi e atmosfere propriamente cavalcantiani: dai termini chiave del disdegno dell'amata al *giudicio* dell'implacabile tribunale d'amore (occorrenza che appare come *hapax* nel *corpus* ciniano quanto in quello cavalcantiano) fino alla dialettica alto/basso messa in campo nei versi 30-31 di *Degno son eo*, che sembrerebbe richiamare proprio

⁷⁹ PIER VINCENZO MENGALDO, (a cura di), *De vulgari, cit.*, p. CVIII.

la polemica tra i due ‘amici’ di Dante sulla prerogativa di chi fa poesia.

Si confrontino i versi seguenti:

Vedete ch’io son un che vo piangendo
E dimostrando il giudizio d’Amore
(Cavalcanti, *Vedete ch’io son*, X, vv. 1-2)

Donna mia, unquema
così fatto giudizio non si vide.
(Cino, *Degno son eo* LXXXVII, vv 27-28)

Ed a presente – conoscente – chero,
perch’io non spero – ch’om di basso core
a tal ragione porti canoscenza
(Cavalcanti, *Donna me prega*, XXVII, vv. 5-7)

Di mi’ ardir non vi caglia,
donna, ché vostr’altezza
muover non si conven contra sì basso:
lasciatemi andar, lasso,
ch’a finir mia gravezza
fo con la morte volentier battaglia.
(Cino, *Degno son eo* LXXXVII vv. 29-34).

Ma son uom tal di basso ‘ngegno
Che vo piangendo, tant’ho l’alma trista,
per un cor, lasso, ché fuor d’esto regno.
(Cino, *Qua’ son le cose vostre*, CXXXI vv 12-14)

Ma se a tale suggestione è facile obiettare la potenziale diffrazione di modi e stilemi cavalcantiani nelle trame poetiche dei testi ciniani - ragione che facilmente spiegherebbe le accuse di furto poetico mosse a Cino e la risentita risposta indirizzata da quest’ultimo allo stesso Cavalcanti (*Qua’ son le cose vostre ch’io vi tolgo*) -, rimane da indagare l’assenza di Guido nel fondamentale canone

poetico di II ii 8 e la sua, pur conseguente marginalità, nel resto del trattato.

Non convince la proposta di Mengaldo di riportare una tale assenza a

l'esigenza – nel suddetto canone – di un trattamento oggettivo, ontologico del tema amoroso, non svilito da *accidens* alcuno, dunque agli antipodi del soggettivismo drammatico del Cavalcanti, e naturalmente aperto allo slittamento sul terreno altrettanto oggettivo della *virtus*, quanto quello era chiuso in un ossessivo esclusivismo tematico.⁸⁰

A questi termini sarebbe infatti del tutto ingiustificabile la corrispettiva presenza di Cino nella *gradatio* aristotelica degli argomenti magni della poesia illustre, dove l'essenza più vitale della poetica dell'*exulans* pistoiese è rintracciabile propriamente in una psicologia d'amore, quanto mai lontana da ogni pretesa di oggettivazione ontologica.⁸¹

D'altra parte, una troppo facile soluzione ruoterebbe intorno all'evidenza che gli unici due testi di Cavalcanti degni di poter entrare a pieno titolo nella rappresentazione 'tragica' del canto di amore sono le due canzoni *Donna me prega* e *Io non pensava che lo cor giammai*: la prima, ingombrante trattato filosofico, la seconda, segnata da un'interdialogicità smaccatamente vitanovesca.⁸²

Argomenti di certo non così incisivi da sostenere un sostanziale cambiamento di prospettiva nell'attitudine critica dantesca e per fornire una convincente risposta a un interrogativo forse destinato a rimanere insoluto:

perché mai a rappresentare il livello più alto della poesia d'amore, quella che lo celebra senza ombra di elegia e senza 'accidenti' di sorta nella sua più

⁸⁰ *Ivi*, p. XCIV.

⁸¹ *Ibidem*: "Poco conta che Dante non avverta, o non voglia avvertire, quanto di *accidens* v'era pure nell'amore ciniano (o rispettivamente arnaldiano): perché è chiaro che Cino sta principalmente come metafora dello stilnovo dantesco".

⁸² Cfr. *Io non pensava che lo cor giammai* vv. 19-22

pura ed essenziale verità di potenza dell'anima, Dante ha scelto proprio Cino, di lì a poco denunciato come poeta accidentale, ondivago, inessenziale?⁸³

A questo decisivo quesito Fenzi risponde con un dato di fatto incontestabile: “Cino è l'unico poeta vivente che Dante potesse ostentare al suo fianco” – e si può ben aggiungere che è quanto mai vicino per diretta frequentazione e palestra poetica a quello spazio cittadino della Bologna dei primissimi del XIV sec. che è riflessa in molti luoghi del trattato. Cino, insomma, come “‘spalla’ viva e operante e di almeno sufficiente qualità per certificare la teoria [dantesca] e darle spessore oggettivo”.⁸⁴

Un dato imprescindibile ma non definitivo se raffrontato all'urgente necessità dantesca di presentarsi in tutto e per tutto nelle argomentazioni del trattato sulla lingua in volgare come cantore della *virtus*, e di una virtù che ha il suo seme innanzi tutto nel corretto uso della facoltà linguistica (vero segno distintivo del genere umano) e della sua dimensione sociale in quanto *ars recte loquendi*.

Non si può cioè venire meno al contesto in cui è calata la scala dei *magnalia*, e il centralissimo canone poetico ad essa allegato, dove la trattazione del dire poetico si conforma a una ricerca retorica e non gnoseologica (o metafisico-teologica che si voglia) e la poesia stessa è definita come *fictio rethorica musicaque poita*.

Con il suo trattato di linguistica e retorica Dante sta costruendo un'immagine di poeta, di poeta in volgare, che fonda la propria autorevolezza sulla grammatica e retorica latina⁸⁵, nuovo interesse

⁸³ DANTE ALIGHIERI, *De Vulgari Eloquentia*, a cura di ENRICO FENZI, cit., p. LVI.

⁸⁴ *Ibidem*.

⁸⁵ La necessità del latino come veicolo della cultura degli antichi è presentata con perentoria chiarezza nel capitolo ix del libro I del *De vulgari*: «Hinc moti sunt inventores grammatice facultatis: que quidem gramatica nichil aliud est quam quedam inalterabilis locutionis ydemptitas diversibus temporibus atque locis. Hec cum de comuni consensu multarum gentium fuerit regulata, nulli singulari arbitrio videtur obnoxia, et per consequens nec variabilis esse potest. Adinvenerunt ergo illam ne, propter variationem sermonis arbitrio singularium fluitantis, vel nullo modo vel saltem imperfecte antiquorum actingeremus auctoritates et gesta, sive illorum quos a nobis locorum diversitas facit esse diversos». Il latino è la lingua della continuità di un sapere, che è presupposto inalienabile della ricerca teorica svolta nel trattato, e lucida è la coscienza dantesca di una tale eredità. Cfr. anche la corrispondenza del passo dantesco succitato con versione versificata del

intellettuale sollecitato dall'orizzonte accademico con cui in quegli stessi anni con ogni probabilità doveva aver avuto modo di confrontarsi nella città felsinea.

Il ricorso fondativo alla cultura latina, che attraversa l'intero trattato, è ribadito con decisione e pregnanza di immagini esattamente a chiusura della trattazione degli argomenti eletti a cantare il modo più alto, dove, in accordo con la tradizione retorica (da Isidoro a Brunetto)⁸⁶, si enuncia la necessità dell' "assidua frequentazione della tecnica e possesso della cultura" accanto alla *strenuitas ingenii*, per chi si accinge a muovere il plectro del canto poetico.

Sed cautionem atque discretionem hanc accipere, sicut decet, hic opus et labor est, quoniam numquam sine strenuitate ingenii et artis assiduitate scientiarumque habitu fieri potest. *Dve* II iv 10

Non solo vigore, altezza di ingegno, ma anche zelante cura (cfr. *studii assiduitate regulamur Dve* I i 3) di una conoscenza che è regolata sui poeti (e prosatori) antichi, primo fra tutti il Poeta dell'Eneide, citato nel medesimo passo⁸⁷.

Tresor: «i latini antichi e saggi/ per rechare inn uno diversi linguaggi, / che s'intendesse insieme la gente, /trovaro la gramatica comunemente», cfr. MIRKO TAVONI *Che cosa erano il volgare e il latino per dante*, in *Dante e la lingua italiana*, (a cura di MIRKO TAVONI), «Lecture classensi», 41, Ravenna (2013), p. 20.

Che il rapporto di supremazia e precedenza tra volgare e latino appaia del tutto ribaltato di segno nel *Convivio* (ma anche nella *Commedia*, cfr.), è elemento che andrà invece indagato prima di tutto nelle differenti intenzionalità delle due opere dantesche (con conseguente selezione di pubblico)

⁸⁶ Si confronti a proposito il commento *ad locum* in DANTE ALIGHIERI, *Opere minori*, PIER VINCENZO MENGALDO, BRUNO NARDI, cit., p. 168 (nota 4). Altrettanto significativo è però il corollario di tale esaltazione del binomio *scientia-ingenium* e della necessità di commisurare l'opera alla propria *natura*: «Et ideo confutetur illorum stultitia qui, arte scientiaque immunes, de solo ingenio confidentes, ad summa summe canenda prorumpunt; et a tanta presumptuositate desistant, et si anseres natura vel desidia sunt, nolint astripetam aquilam imitari» (*Dve* II IV 11). Tanto più significativo se comparato alla prima parte della *Lettera ai Pisoni*, nella quale si legge: «Sumite materiam vestris, qui scribitis, aequam/viribus et versate diu quid ferre recusent,/ quid valeant umeri. Cui lecta potenter erit res/ nec facundia deseret hunc, nec lucidus ordo» Hor. *Ars* vv. 38-41.

⁸⁷ «Et hii sunt quos Poeta Eneidorum sexto Dei dilectos et ab ardente virtute sublimatos et ethera deorumque filios vocat», *Dve* II iv 10.

Viene a questo punto da chiedersi se non è proprio sulla sostanziale (e forse sprezzante) autonomia cavalcantiana rispetto a quel modello di conoscenza (si pensi a Orlandi che rimprovera Guido di non leggere Ovidio⁸⁸) che si sia potuta approfondire la distanza tra la strada solcata da Guido e la nuova ricerca dantesca, laddove invece Cino poteva apparire un autorevole interlocutore per la sua familiarità con l'eredità classica e con un mondo accademico su cui Dante si stava affacciando.

In margine si appunti anche una suggestiva curiosità: tra i poeti provenzali citati da Dante nel trattato quelli a cui è concesso maggior risalto, Arnaut e Giraut, non sono giullari ma poeti 'letterati', poeti '*docti*', così come tramandato dalle rispettive *vidas*:

Arnautz Daniels si fo d'aquella encontrada don fo Arnautz de Maroill, de l'evescat de Peiregos, d'un chastel que a nom Ribairac, et fo gentils hom. Et *amparet ben letras* e deleitet se en trobar et en caras rimas, per que las soas chanssons non son leus ad entendre ni ad aprendre. Et amet una auta dompna de Gascoigna, moiller d'En Guillem de Buonvila, mas non fo crezut qez anc la dompna li fezes plazer en dreich d'amor. Per que el ditz: «Eu sui Arnautz q'amas l'aura e caz la lebre ab lo boue nadi contra suberna».⁸⁹

Girautz de Borneill fo de Lemozi, de l'encontrada d'Esiduoill, d'un ric castel del vescomte de Lemotgas. E fo hom de bas afar, mas savis *hom fo de letras* e de sen natural. E fo meiller trobair que neguns d'aquels que eron estat denant lui ni que foron apres; per qu'el fo apellatz mestre dels trobadors, et es ancaras per totz aquels que ben entendion sotils ditz ni ben pausat d'amor ni de sen. Fort fon honratz per los valens homes e per los entendens e per las bonas dompnas q'entendion los sieus amaestramens de las soas chanssons. E la soa maineira si era aitals que tot l'invern estava en escola et aprendia letras, e tot l'estiu anava per cortz e menava chantadors que chantavont las soas chanssons. Non volc mais moiller, mas tot so que gazaigava donava a sos paubres parens et a la gleisa de la vila on el nasquet, la cals gleisa avia nom, et a ancaras, Saint Gervasi.⁹⁰

⁸⁸ «Ovidio leggi più di te ne vide!// Del mio balestro guarda ed aggi tema» (*Per troppa sottiglianza il fil si rompe*, vv. 11-12).

⁸⁹ ORNELLA DAMIANO, *Rialto* 15.iv.2005 (MsB27v). Dal sito www.rialto.unina.it

⁹⁰ ORNELLA DAMIANO, *Rialto* 15.iv.2005 (MsB5v). Dal sito www.rialto.unina.it

Concludendo

È possibile ora ritornare alla prima menzione di Cino, presente nel trattato, quella che di certo ha avuto maggiore risonanza nella posteriore sistematizzazione storiografica e nell'ipostatizzazione di una melodiosa dolcezza a firma di una marca poetica ciniana.

Nel x capitolo del *De Vulgari*, Dante, dopo aver individuato i tre rami dell'*ydioma tripharium* (I ix 2) e presentato *audacter* il principio di variazione a cui la *loquela* volgare è sottoposta, (I ix 4-10), pone il problema di un confronto interno tra le tre varietà della lingua d'*oil*, d'*oc* e del *sì*.

Ognuna delle tre parti può testimoniare largamente a proprio favore («*Quelibet enim partium largo testimonio se tuetur*»), pur adombrandosi una certa preminenza del volgare del *sì*, in virtù di un sillogismo (agli occhi del lettore moderno addirittura risibile) che vuole che coloro che fondarono la lingua della grammatica assumessero come avverbio affermativo *sic, quod quandam anterioritatem erogare videtur Ytalis, qui sì dicunt* (*Dve* I x, 1).

La lingua d'*oil*, da parte sua, può rivendicare 'che tutto ciò che è stato ridotto o prodotto in prosa volgare è suo' in merito a una *faciliorem ac delectabiliorem vulgaritatem*; la lingua d'*oc* può vantare invece un primato innanzitutto cronologico, *quod vulgares eloquentes in ea primitus poetati sunt*, dove - come ha felicemente rilevato Tavoni⁹¹ - l'impiego del verbo *poetari* segna con nettezza la distanza da quanti *vulgariter versificantur*, avvicinando così la poesia dei trovatori ai *magni poete, hoc est regulares* (*Dve* II iv 2-3).

Due sono invece 'le condizioni speciali di diritto' accordate alla lingua degli Italiani (una delle quali già anticipata nella premessa su ricordata):

⁹¹ Cfr. MIRKO TAVONI, *Il nome di poeta in Dante*, in *Studi offerti a Luigi Blasucci dai colleghi e dagli allievi pisani*, a cura di LUCIO LUGNANI, MARCO SANTAGATA, ALFREDO STUSSI, MARIA PACINI FAZZI, Lucca 1996, pp. 545-77.

Tertia quoque, que Latinorum est, se duobus privilegiis attestatur preesse: primo quidem quod qui dulcius subtiliusque poetati vulgariter sunt, hii familiares et domestici sui sunt, puta Cynus Pistoriensis et amicus eius; secundo quia magis videtur initi gramatice que comunis est, quod rationabiliter inspicientibus videtur gravissimum argumentum. (*Dve* I x 2)

È qui che Dante introduce per la prima volta nel trattato il giurista pistoiese, e lo fa nella modulare formula «Cynus Pistoriensis et amicus eius», che ricorrerà – come si è detto - altre cinque volte sempre identica, a sancire la tenuta di un indiscusso legame, eppur effimero, se riportato all'appariscente assenza di Cino nella *Commedia*.

Il primo di tale privilegi – come si legge dal passo citato - risiede nel fatto che *familiares et domestici*, servitori e ministri della lingua *Latinorum*, sono coloro che nel volgare hanno poetato (ancora il verbo scelto è *poetari*) *dulcius subtiliusque*, come proprio Cino da Pistoia e il suo amico (Dante).

Basterebbe questa sola menzione a fissare la centralità della figura di Cino all'altezza della ricerca teorica del *De vulgari*, laddove è il canto poetico ciniano - insieme a quello dantesco – a costituire la ragione primaria del vanto dell'idioma italiano: non poteva essere più alto il riconoscimento qui tributato all'*exulans* pistoiese.

Quello che però interessa maggiormente è la determinazione di un tale attributo di eccellenza per cui Cino e Dante sono presentati come coloro che hanno poetato con più 'dolcezza' e 'sottigliezza', secondo la celebre formula su riportata.

Il commento di Mengaldo al passo è fortemente orientato a riconoscere una diretta rispondenza dei due *cola* del sintagma in questione con il binomio individuato dalla coppia Cino-Dante, dove – come già proposto dal Santangelo e dal Bosco⁹² - la dolcezza ciniana troverebbe il suo corrispettivo nella *subtilitas* dantesca.

⁹² SALVATORE SANTANGELO, *Dante e i trovatori provenzali* (Seconda edizione riveduta), università di Catania, Facoltà di Lettere e Filosofia, 1959, p. 173; UGO BOSCO, *Dante vicino*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1966, p. 32.

È probabilissimo [...] che *dulcis* si riferisca ‘tipicamente’ piuttosto a Cino, *subtilis*, piuttosto all’amico suo cioè Dante medesimo, con anticipo della successiva collocazione dei due a rappresentanti, rispettivamente, della poesia amorosa e di quella della *rectitudo*: il che non significa affatto che Dante rinneghi la sua fase di tributario della *dulcedo* stilnovistica (vedi al contrario la citazione privilegiata di *Donne che avete* a II viii 8), ma semplicemente che si autodefinisce in base al campo di applicazione della propria poesia (*subtilitas*) più nuovo e alto, designando l’altro per mezzo dell’*alter ego*.⁹³

Analoghe le osservazione svolte da Tavoni nella sua edizione del 2011 del trattato dantesco, dove il luogo succitato è letto chiaramente come anticipazione del canone dei *magnalia* del secondo libro del *De vulgari*:

Cino da Pistoia, esule come Dante negli anni del *De vulgari*, tiene vistosamente il posto che nella *Vita Nova* era del «primo amico», Guido Cavalcanti. In *Cv* II ii 8 [...] Cino e il suo amico sono posti il primo come campione della lirica amorosa, ampiamente dissodata dalla tradizione italiana, il secondo nel ruolo dell’avanguardia di fondatore della poesia italiana etico-dottrinarica [...]. Corrisponde precisamente a questo il binomio *dulcius* – la poesia d’amore, nel senso del *trobar leu* stilnovistico – *subtiliusque* – cioè la «rima aspra e sottile», con l’autocommento: «E però dice aspra quanto al suono del dittato che a tanta materia non conviene esser leno; e dice sottile quanto alla sentenza delle parole, che sottilmente argomentando e disputando procedono».⁹⁴

Entrambe le proposte esegetiche, come si evince dalle citazioni riportate, riflettono - pur legittimamente - l’identificazione di *asperitas* e sottigliezza avanzata da Dante stesso nel quarto trattato del *Convivio*, ricavandone però un’opposta polarità tra dolcezza e *subtilitas*, che ha la pecca di trascurare un intero e consistente dibattito che non di certo era sfuggito all’acume critico dantesco.

⁹³ DANTE ALIGHIERI, *Opere minori...*, a cura di PIER VINCENZO MENGALDO, BRUNO NARDI, cit., p. 86 (commento *ad locum*).

⁹⁴ DANTE ALIGHIERI, *Opere vol I...*, cit., p. 1239, Cfr. anche MIRKO TAVONI, «*De vulgari eloquentia*»: luoghi critici, storia della tradizione, idee linguistiche in *Storia della lingua italiana e filologia*, Atti del VII convegno internazionale dell’ASLI, (Pisa-Firenze, 18-20 dicembre 2008), Cesati, Firenze 2010, pp. 47-72.

Subtilitas è termine-chiave del confronto poetico tra due generazioni di poeti a cavallo tra Due e Trecento, che attraversa i limiti della Toscana per coinvolgere un numero consistente di rimatori: dalla Lucca di Bonagiunta alla Firenze di Cavalcanti e Guido Orlandi fino a toccare la città felsinea nella figura di due poeti così distanti tra loro come Guinizelli e Onesto, eppur entrambi intenti - da posizioni opposte - a difendersi in tenzone rispettivamente con il campione del *trobar leu*, Bonagiunta, e con lo stesso giurista di Pistoia, Cino.

Di eccesso di *sottiglianza*, intorno agli anni '50 del Duecento, Bonagiunta aveva accusato Guido Guinizelli nel celeberrimo sonetto *Voi ch'avete mutata la mainera*, a cui Guinizelli aveva risposto in modo del tutto elusivo (in un rarissimo sonetto in tenzone che non presenta ripresa per le rime, *Omo ch'è saggio non corre leggero*), rivendicando la piena autonomia e libertà del fare poetico (*Volan ausel' per air di straine guise/ ed àn diversi loro operamenti,/ né tutti d'un volar né d'un ardire*).

Il medesimo tema rimane vivo e acceso motivo di dibattito tra la fine del XIII sec. e l'inizio del XIV nei sonetti in tenzone che si scambiano Guido Orlandi e Cavalcanti, ma anche Onesto da Bologna e lo stesso Cino da Pistoia⁹⁵.

Cavalcanti deve difendersi dalle sferzanti accuse dell'Orlandi che gli rinfaccia di trascurare i precetti dell'*Ars amandi* ovidiana, in un sonetto che sugella nell'*incipit* la centralità del 'pericolo' della *sottiglianza* (*Per troppa sottiglianza il fil si rompe*); Cino è incitato da Onesto a lasciar perdere un andar sognando e filosofando che, nell'ambizione di novità, ha già stancato con le sue vuote e ripetitive formule, ispirate da *un bel dire imaginando*.

Uno scambio così ramificato e complesso, dove la posta in gioco ha a che fare con una novità che si costituisce come nova *mainera* di

⁹⁵ Per i sonetti in tenzone tra Cavalcanti e Orlandi si rinvia a GUIDO CAVALCANTI, *Rime*, a cura di MARCELLO CICCUTO, Milano, (1978) 2006 e a GUIDO CAVALCANTI, *Rime*, a cura di ROBERTO REA e GIORGIO INGLESE, Carocci, Roma, 2011; per quelli di Cino in tenzone con Onesto si rimanda a *Le rime di Onesto da Bologna*, a cura di SANDRO ORLANDO, Firenze, Sansoni, 1974.

far poesia, in cui viene a tutti gli effetti risemantizzata la tradizionale opposizione tra *trobar leu* e *trobar ric*.⁹⁶

Non potendo in questa sede dilungarsi su un tema tanto complesso si segnalerà l'inefficacia interpretativa di una rigida opposizione tra due termini quali dolcezza e sottigliezza entro cui scorre un *file rouge* che porta direttamente alla famosa sistematizzazione di Pg XXIV e al confronto/scontro tra due generazioni di poeti, tra un prima e un dopo, tra un noi e voi della lirica moderna).

Di questa complessità tiene conto Fenzi tanto nella traduzione del passo quanto nel commento *ad locum*: il costrutto *dulcius subtiliusque* viene interpretato come un'endiadi e reso con la formula di 'squisita acutezza', mentre in nota si legge.

Il *subtilius* comporta che i poeti italiani abbiano arricchito i loro versi, e dunque la lingua stessa, di una componente concettuale e, possiamo dire, propriamente filosofica che agli altri è rimasta estranea e costituisce invece il carattere distintivo della lirica di *sì*. Dante rivendica dunque qualcosa che la vecchia scuola aveva avversato... [...].Sì che, *à rebours*, anche la dolcezza ne riesce ora riqualificata e ci rimanda con precisione allo stilnovismo dantesco inaugurato da *Donne, ch'avete*, e al suo elegante e armonioso ideale di cui Amore stesso si fa 'dettatore'.⁹⁷

Non si rinuncia però neanche nell'edizione commentata da Fenzi a riferire i due termini di 'dolcezza' e 'sottigliezza' ai due domini, se non opposti, complementari e rispettivamente afferenti alla lirica d'amore e a quella etico-dottrina⁹⁸, con la necessaria conseguenza di dover segnalare la scomoda posizione di Cino già nella prima menzione che lo riguarda:

⁹⁶ Cfr. MARIO MANCINI, *Recenti interpretazioni del «trobar clus»*, «Studi di Letteratura Francese», 1969 (2), pp. 241-259.

⁹⁷ DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia*, a cura di ENRICO FENZI, cit., p. 71 (commento *ad locum*).

⁹⁸ *Ivi*, p. 70.

[...] in sede di confronto tra i volgari transalpini e quello di *sì*, per proclamare la superiorità di quest'ultimo Dante invoca la 'dolce' e 'sottile', poesia di Cino e sua, «Cynus Pistoriensis et amicus eius»: ove si può forse accettare la *dulcedo*, ma non può non sorprendere che la *subtilitas* non sia associata d'imperio al binomio Cavalcanti-Dante, ora sostituito dal nuovo, Cino-Dante.⁹⁹

A questo punto sembra però necessario fare un passo indietro e ripartire dal contesto in cui il passo è ospitato, perché è proprio nelle premesse al luogo citato che è possibile rintracciare indicazioni utili a chiarire un accostamento concettualmente così denso tra 'dolcezza' e 'sottiglianza'.

Benché Dante dichiari di non voler osare nessun confronto tra i tre rami dell'*ydioma tripharium*, una certa comparazione tra i tre volgari è leggibile nelle trame del testo e disegna una *climax* ascendente che culmina nei due privilegi accordati a quello di *sì*.

Prima di tutto si noterà – seguendo il Mengaldo – “l’atteggiamento implicitamente limitativo”¹⁰⁰ che Dante adotta nei confronti della variante d'*oil*, dove nella sua natura ‘più facile e piacevole’, e nella sua conseguente specializzazione nel dettato prosastico, accanto alla rinomata universalità del francese – che Dante aveva visto lodata già da Brunetto¹⁰¹ – si insinua una velata polemica di agevole accessibilità destinata a rimanere una nota costante del giudizio dantesco.

La lingua d'*oc* risulta invece specializzata attraverso la lezione degli *antiquiores doctores*, che poetarono in quella *loquela*, che è lingua più dolce e perfetta, e lo fecero prima che nelle altre lingue.

Ma a ben vedere anche questo – come attentamente rilevato da Tavoni¹⁰² – è un primato limitato da una cognizione cronologica, perché difatti ai provenzali è riconosciuta la palma di iniziatori, dove

⁹⁹ *Ivi*, *Introduzione*, p. LIV.

¹⁰⁰ Si tiene qui conto delle accurate osservazioni svolte da Mengaldo in PIER VINCENZO MENGALDO, *Voce «oil»*, in *Enciclopedia Dantesca*, ora disponibile a libero accesso sul sito www.treccani.it.

¹⁰¹ Cfr. BRUNETTO LATINI, *Tresor*, I i 7.

¹⁰² DANTE ALIGHIERI, *Opere vol.I...*, cit., p. 1237.

invece, nel volgare di sì, la squisita dolcezza del canto dei rappresentanti del volgare illustre è completata dalla *subtilitas* della *sententia*.

Dal quadro di una tale ricostruzione emerge chiaramente la posizione acmatica della lingua italiana che, se può vantare come *gravissimum argumentum l'initi grammaticae que comunis est*, rivendica, d'altra parte, una specializzazione estranea agli altri due ambiti linguistico-letterari.

Lo scarto è in una sottigliezza che il confronto di contestualizzazione testuale stabilisce di segno opposto alla *facilitas* conclamata del francese (mentre il gioco finemente oppositivo tocca anche gli affini campi semantici del *delectabile* e della *dulcedo*): una *subtilitas* quindi, così come ha definitivamente mostrato Bruni, che identifica un polo complementare e contrario a ciò che è di facile accessibilità¹⁰³.

Alla luce di tali rilievi rimarrebbe però lo 'scandalo' della presenza ciniana e della contestuale assenza di Guido, in un luogo così determinante all'interno del trattato, se non si rapportasse ancora una volta la composizione del *De Vulgari* alla sua intima ragione di trattazione rigorosamente retorica, affatto lontana dallo scavo gnoseologico che aveva occupato Dante sotto la guida del «primo amico».

In tali coordinate di riferimento sarà allora propriamente ragionevole interpretare la sottigliezza, rivendicata da Dante ai più illustri rappresentanti del volgare del sì, specificamente lui stesso e Cino, nell'accezione con cui tale termine risultava ampiamente diffuso tra i maestri di retorica, e cioè quella “che si richiede al *dictator* e che deve esercitarsi *in inveniando*”, “che riguarda l'*inventio* intesa come la prima delle cinque parti della retorica”.¹⁰⁴

¹⁰³ Cfr. FRANCESCO BRUNI, *Semantica della sottigliezza*, in FRANCESCO BRUNI, *Testi e chierici del Medioevo*, Marietti, Genova, pp. 91-133.

¹⁰⁴ *Ivi*, p. 106.

Alle indiscusse abilità retoriche dell'*exulans pistoriensis* Dante poteva sì far appiglio per celebrare la lingua che *magis videtur initi gramatice que comunis est*.

Un'ultima nota sulla complessità della sfera di referenza della *dulcedo* ci indica infine cautela nella stigmatizzazione di momenti ben precisi e definiti nell'ininterrotta ricerca poetica dantesca.

Come ha ben mostrato Heinimann¹⁰⁵, la vitalità del campo semantico della dolcezza nel Medioevo abbraccia ambiti referenziali che vanno dall'amore, alla sfera della socialità e a quella religiosa.

Elemento questo tanto significativo in Dante quanto la dolcezza appare risemantizzata a partire da presupposti di volta in volta nuovi, nella mai appagata ricerca dantesca: per cui, se la *dulcedo* è segno emblematico della poesia vitanovesca di *Donne ch'avete*, non può, d'altro canto, essere in essa risolta, e prima di tutto ha un suo nuovissimo segno nell'ineffabilità del canto di *Amor che ne la mente mi ragiona*, arrivando così trasformata nell'incontro di *Purgatorio II* di Dante con il trovatore (e amico) Casella che:

«Amor che ne la mente mi ragiona»
cominciò elli allor sì dolcemente,
che la dolcezza ancor dentro mi suona.

¹⁰⁵ Cfr. SIEGFRIED HEINIMANN, *Dulcis, Ein Beitrag zur lateinisch-romanischen Stilgeschichte des Mittelalters*, in *Homenaje Dámaso Alonso*, 1, 1962, 215-232, dove lo studioso rileva come in ambito medievale non si conserva lo stesso spettro di contenuti che l'aggettivo aveva in sé nel modello latino, ma, in un'ambivalenza con gli 'apparentati *pius* e *humilis*', compare principalmente in due specifici domini di pertinenza: riferito a persone, nel significato di gentile, amichevole e clemente; come attributo di Dio, del padre o del figlio (giunto alla letteratura ecclesiastica attraverso le traduzioni latine della *Bibbia* e dei *Commentarii*).

II. ‘Ragione’ poetica e *brevitas* retorica

1. Per un Amore chiaro e breve. Una dichiarazione di poetica

“Impostare il problema della poesia di Cino come problema di stile, come storia del linguaggio, di rapporti tra poesia e cultura, tra poesia e gusto [...]”¹⁰⁶ è stato fondamentale contributo delle ricerche condotte dall’acuta discrezione critica e filologica di Domenico De Robertis, a cui si deve l’aver consegnato alla critica letteraria degli ultimi decenni l’immagine ciniana di «postero» dello Stilnovo, manierato liquidatore di una poetica e con essa di uno specifico ‘linguaggio’.

In “Cino da Pistoia e la crisi del linguaggio poetico”¹⁰⁷ il filologo pistoiese relega la ‘stanca memoria’ della poesia ciniana a una ‘non-tecnica’, che nega il valore etico-conoscitivo della parola come *instrumentum veri* fino a ridurre l’‘ispirazione assoluta, oggettiva’ della (dantesca) tematizzazione di Amore come principio di conoscenza a mero repertorio, da cui attingere – a piene mani - per dar voce a una monotona confessione di tormento interiore¹⁰⁸.

Cino, indaffarato uomo di *negotia*, resterebbe così “indifferente a quello sforzo integrale di simultanea conversione del contenuto nella forma”¹⁰⁹, che è ineludibile marca di una ricerca dantesca (e medievale) di “sottomissione del mondo dell’arte all’unico principio assoluto”¹¹⁰, indefessa prova di “conciliazione dell’unità non passibile di analisi con la molteplicità infinita, dell’uno in sé perfetto con le sue rifrazioni innumerevoli, tutte parziali”¹¹¹.

¹⁰⁶ DOMENICO DE ROBERTIS, *Cino da Pistoia e la crisi del linguaggio poetico*, in «Convivium», 1952, pp. 1-35, p. 1.

¹⁰⁷ DOMENICO DE ROBERTIS, *Cino da Pistoia e la crisi del linguaggio poetico*, cit.

¹⁰⁸ DOMENICO DE ROBERTIS, *passim*.

¹⁰⁹ DOMENICO DE ROBERTIS, *Cino da Pistoia e la crisi del linguaggio poetico*, cit., p. 9.

¹¹⁰ *Ivi*, p. 13.

¹¹¹ ALBERTO VARVARO, *Struttura e forma della letteratura romanza del medioevo*, Napoli, Liguori, 1968, p. 64.

De Robertis esclude in tal modo qualsivoglia emergenza di una coscienza critica nell'abilità rimica del retore e giurista di Pistoia, e aggiunge:

Meno che mai assisteremo al «sopraggiungere della riflessione tecnica accanto alla poesia», a quell'associazione di «concreto poetare e d'intelligenza stilistica» che, sempre, secondo le parole di Contini, è una costante della personalità dantesca». Non c'è, su questo punto, nemmeno la possibilità di istruire un piano di raffronto. E anche a contentarci dell'unico dato comune, di ciò che della propria arte ciascuno dice nei suoi versi, quanta maggiore consapevolezza accompagnava in Dante l'atto poetico!¹¹²

Di fronte a una così netta negazione di ogni sincera riflessività dell'*ars* ciniana, si cercherà in questa sede un'attenta ricognizione degli indizi rintracciabili nell'ispirazione poetica del pistoiese, che rivelano la parzialità di una ricostruzione rigidamente forzata sulla pur inscalfibile preminenza dantesca.

D'altra parte, si tratterà di ampliare lo spettro di indagine a un più vasto spazio poetico e, allo stesso tempo, di proporre una generale riconsiderazione (e ritrattazione) dell'«opinione ormai consolidata nelle recenti storie letterarie» e «relativa all'indistinzione delle diverse voci poetiche all'interno dello Stilnovo»¹¹³, laddove la rigida ipostasi continiana di un'amicale corallità del canto stilnovistico appare nei fatti ben più articolata di una dissolvenza della voce del nuovo trovatore nel «coro dell'amicizia»¹¹⁴.

Specifiche determinazioni arricchiscono infatti il quadro di uno scambio fittissimo e vivace, che – pur all'interno di una, non sempre ben definita, 'amicizia letteraria' – attraversa l'istituto stesso della lirica Due-Trecentesca e la sua istanza dialogica.

¹¹² DOMENICO DE ROBERTIS, *Cino da Pistoia e la crisi del linguaggio poetico*, cit., p. 10.

¹¹³ MICHELANGELO PICONE, *Dante e Cino: una lunga amicizia. Prima parte: i tempi della «Vita Nova»*, in «Dante. Rivista internazionale di studi su Dante Alighieri», I, (2004), pp. 39-53, p. 1.

¹¹⁴ *Poeti del Duecento*, a cura di GIANFRANCO CONTINI, 2 vv., Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi Editore, 1960, p. 444.

Sono questi luoghi privilegiati, meritevoli di “ospitare delle dichiarazioni di poetica, puntigliosi *distinguo*, esternazioni apologetiche o polemiche”¹¹⁵, che permettono, nonostante la decifrazione spesso ardua, più pertinenti approssimazioni all’universo compositivo dell’autore.

Dibattutissimo fino all’ipertrofia esegetica è il sonetto indirizzato da Cino a Cavalcanti:

quasi ogni frase – annota Gorni - accoglie l’eco di un fitto carteggiare, s’attiene a un lessico comune, si è tentati di dire che appartiene a un gergo poetico.¹¹⁶

Qua son le cose vostre ch’io vi tolgo è tra i più callidi esempi di quanto nello spazio ristretto di un sonetto possano dibattersi le ragioni e la qualità dei rapporti tra i massimi rappresentanti dello «stilnovo», o avanzare ipotesi - l’accusa di plagio da cui a Cino tocca difendersi - che smuovono le fondamenta stesse di una lirica che è prodotto peculiarissimo di un mondo, quello medievale, abituato a leggere l’*individuum* nell’archetipico.¹¹⁷

Se innumerevoli sono le corrispondenze rintracciabili tra Cino, Dante e Guido rifratte nel testo del componimento, per cui si rimanda agli ampi studi in materia¹¹⁸, si vuole qui invece ritornare su una nota avanzata da Gorni, che riporta il discorso sulla presunta ‘ingenuità’ letteraria di Cino, impegnato, secondo lo studioso, a riproporre – e spesso in maniera inefficace - un materiale già predisposto da altri.

Il punto di interesse è l’identificazione del termine-chiave, e fulcro tematico dell’intero componimento, sottesa all’immagine di

¹¹⁵ CORRADO CALENDÀ, *Un’accusa di plagio? Ancora sul rapporto Cavalcanti-Cino*, in *Da Guido Guinizelli a Dante. Nuove prospettive sulla lirica del Duecento. Atti del Convegno di studi, Padova-Monselice, 10-12 maggio 2002*, a cura di F. BRUGNOLO, G. PERON, Padova, Il Poligrafo, 2004, pp. 291-303, p. 1.

¹¹⁶ GUGLIELMO GORNI, *Cino “vil ladro”. Parola data e parola rubata*, in ID., *Il nodo della lingua e il verbo d’amore*, Firenze, Olschki, 1981, pp. 125-139, p. 131.

¹¹⁷ Cfr. CLAUDIO GIUNTA, *Versi a un destinatario*, Bologna, Il Mulino, 2002, pp. 48-52.

¹¹⁸ In primo luogo i già citati contributi di De Robertis e Gorni.

«artista»¹¹⁹, dove la definizione di canto poetico e del suo attante, che innerva il sestetto conclusivo del sonetto, è accuratamente costruita sull'opposizione tra l'elegiaca *tristitia* di *un uom cotal di basso ingegno* e il *disdegno* proprio dell'«artista»:

Ciò è palese: ch'io non sono artista,
né cuopro mia ignoranza con disdegno,
ancor che 'l mondo guardi pur la vista;
ma sono un uom cotal di basso 'ngegno
che vo piangendo, tant'ho l'alma trista,
per un cor, lasso, ch'è fuor d'esto regno.

Gorni scioglie tale opposizione ripetendo l'idea derobertisiana della sostanziale alienità di Cino all'esercizio fabbrile del canto poetico, agli strumenti dell'*ergasterium* della parola:

Quanto all'«artista» che Cino confessa di non essere, bella anticipazione di una parola rima di *Paradiso* XIII 77-78 «similmente operando a l'artista/ ch'a l'abito de l'arte ha man che trema» (in rima con «vista», come pure, sempre in *Paradiso*, XVIII 47 e 51 e XXX 29 e 33), vale l'allusione al celebre verso cavalcantiano «Amore ha fabbricato ciò ch'io limo». Cino insomma rifiuta la metafora cavalcantiana del poeta *faber* che sottopone al *labor limae* le «cose» di Amore [...].¹²⁰

¹¹⁹ Per un'attenta disamina del termine «artista» del v. 9 si rimanda al ricco contributo di ROSSEND ARQUÈS presentao in occasione del convegno barcellonese, *Cino nella storia della poesia italiana*, (Atti in corso di pubblicazione), dove si ripercorrono le interpretazioni date a questo termine chiave della polemica con Cavalcanti: «Ricordiamo che Contini affermava che si trattava «forse della prima attestazione del vocabolo in volgare italiano, prima che lo usasse il *Paradiso*». Gorni e successivamente Rossi hanno ribadito il forte rapporto con lo stesso vocabolo che appare nella terza Cantica dantesca, per quanto Gorni si riferisca a *Pd.* XVI e Rossi al XXX, 33. Quest'ultimo addirittura attribuisce alla parola il significato di "creatore di grandi opere d'arte", non distinguendo il senso diverso attribuito alla parola dai due autori. De Robertis, invece, nella sua edizione della poesia di Cavalcanti, su suggerimento di Tanturli, aveva affermato che il termine in questione "vale appartenente alla facoltà delle arte ossia di medicina". Lettura confermata anche da RAFAFELE PINTO, *Il disdegno di Beatrice e l'averroismo di Francesca*, «Tenzone Revista de la asociación Complutense de Dantología», 2010 11, pp. 75-104, e ampliata nella ricerca di Arquès nella direzione di un rivendicato antiaristotelismo ciniano rispetto alla dottrina cavalcantiana.

¹²⁰ GUGLIELMO GORNI, *Cino "vil ladro"*, cit., p. 133.

Una lettura che, se da un lato non prende in considerazione l'evidente complessità della storicizzate tracce semantiche presenti nel segno di «artista»¹²¹, dall'altro deve registrare un passo indietro di fronte alla non trascurabile testimonianza del fatto che in altri luoghi sia proprio Cino a rivendicare a sé la *lima* del poeta *faber*:

[...]in altro sonetto apologetico (CLX) il suo teorizzare è meno reciso, a metà strada tra il dantesco «significare ciò che Amore ditta dentro» e il cavalcantiano esercizio della «lima».¹²²

Il riferimento è a *Merzé di quel signor ch'è dentro a meve*, sonetto che parimenti a *Quai son le cose vostre* presenta una lettera per nulla “innocente”, che però a differenza del primo non sembra avere attirato, se si escludono le più recenti annotazioni di E. Malato¹²³, le affilate penne della critica letteraria.

Strutturato su una delle intelaiature rimiche più canoniche a cavallo tra Due e Trecento¹²⁴, *Merzé di quel signore* appare perfettamente modulato sul paradigma dell'intimo moto di Amore, sbandierato da Dante nel celeberrimo passo di XXIV:

Dunque di cui dottar degg'io parlando
d'Amor? che dal suo spirito procede,
che parla in me, ciò ch'io dico rimando.

E io a lui: "I'mi son un che, quando
Amor mi spira, noto, e a quel modo
ch'e' ditta dentro vo significando."

L'aderenza al dettato dantesco non sembra da poter mettersi in discussione, come anche il superamento – attraverso Dante – del cristallizzato *topos* del canto d'amore tratto dal cuore, pur funzionante in altri passi ciniani:

¹²¹ *Ibidem.*

¹²² *Ibidem.*

¹²³ *Ibidem.*

¹²⁴ *Ibidem.*

E se biasimo no è verace vanto,
io dico che per gratia mi concede
ch'io tragga del mio cor ciò ched io canto;

Un'analisi più dettagliata e accurata della lettera permette però di rilevare una complessità segnica che andrà valutata ben al di là di standardizzate formule intorno a *quel signor* con e per cui Cino muove *ogni* [suo] *motto*.

Merzé di quel signor ch'è dentro a meve,
nessun non dótto che favelli 'n rima,
e che ciò possa dir meo core stima,
poi, quando 'l sente, l'uomo intender deve
ch'i' son quel sol che sua vertù riceve,
faccio ed acconcio tutto con sua lima,
ed ogni motto con lui movo, prima
ch'i' 'l porga fra le genti chiaro e breve.
Dunque di cui dottar degg'io parlando
d'Amor? che dal suo spirito procede,
che parla in me, ciò ch'io dico rimando.
Non temo lingua ch'adastando fiede;
ché l'uom che per invidia va biasmando
sempre dice 'l contrario a quel che crede.

Il primo indispensabile rilievo tocca la posizione privilegiata dei termini posti in esponente di verso, dove si concretizza l'immagine dell'attività fabbrile del dire di Amore, anche se a notar bene – come segnalava già Brugnolo¹²⁵ - *lima* è qui diretto strumento di Amore più che del poeta stesso, come invece appare nel ben noto scambio in tenzone tra Cavalcanti e Guido Orlandi.

Nella suddetta tenzone, a suon di battute sferzanti, Cavalcanti rinfaccia a Orlandi la sua estraneità ad *Amor, sottile e piano* mentre da parte sua Guido Orlandi, in evidente gioco di «equivocatio», getta nel *limo* la 'sottile' *ars* cavalcantiana.

¹²⁵ FURIO BRUGNOLO, recens. a *Poeti del dolce stil nuovo*, cit., p. 326.

Guido Cavalcanti a Guido Orlandi

[...]

qual che voi siate, egli è d'un'altra gente:
sol al parlar si vede chi v'è stato.

Già non vi toccò lo sonetto primo:
amore à fabbricato ciò ch'io limo.

Guido Orlandi a Guido Cavalcanti

Io per lung'uso disusai lo primo
amor carnale: non tango nel limo.

Si dica anche che l'oraziana metafora del poeta *artifex* attraversa già la poesia trobadorica con punte di sorprendente icasticità nelle trame liriche di quel *miglior fabbro del parlar materno* che Dante incontra come ultima anima non beata nel percorso purgatoriale.

In *Canso do •il mot son plan e prim* Arnaut lavora e lima parole di valore con l'arte di Amore (*obre e lim/ motz de valor/ ab art d'Amor*), mentre le prime due strofe accoppiate nella struttura a *coblas doblas*, espongono in chiusura di *bords* termini che riecheggiano nel testo ciniano (prim : vim : (cim)sim; refrim : crim : lim)¹²⁶.

E ancora, nella canzone che porta la celebre *sfraghis* di Arnaut, cesellata pur nella *vida* del trovatore, amore fabbro leviga e indora le parole del poeta che possono essere 'vere e certe' solo a patto che egli abbia passato la *lima*:

¹²⁶ Cfr. ARNAUT DANIEL, *Canso do'ill mot son plan e prim*, vv. 1-18: «Canso do'ill mot son plan e prim / fas pus era botono'ill vim,/ e l'aussor sim/ son de color/ de/ maintha flor,/e verdeia fuelha,/e'ill chan e'ill bralh/ sono a l'ombralh/ dels auzels per la bruelha//II. Pels bruelhs aug lo chan e'l refrim/ e per qu'om no m'en fassa crim/obre e lim/ motz de valor/ab art d'Amor/ don non ai cor que'm tuelha;/ ans, si be'm falh,/ a sec a tralh,/ on plus vas mi s'orguelha» (ARNAUT DANIEL, *L'aura amara*, a cura di MARIO EUSEBI, Parma, Pratiche Editrice, 1995, pp. 38-39); Ma ancora *cimi : vimi : limi* compare anche nel celebre sonetto di Guinizzelli a Guittone, *O caro padre meo, de vostra laude* vv. 9-14: «Prendete la canzon, la qual io porgo/ al saver vostro, che l'aguinchi e cimi,/ ch'a voi ciò solo/ com' a mastr' accorgo,/ ch'ell' è congiunta certo a debel' vimi:/ però mirate di lei ciascun borgo/ per vostra correzion lo vizio limi».

Ab gai so cundet e leri
fas motz e capus e doli,
que seran verai e sert
quan n'aurai passat la lima,
qu'Amor marves plan e daura
mon chantar que de lieis mueu
cui Pretz manten e governa.

Nell'ordine ritmico delle *coblas unissonans* la *lima* poetica ritrova poi il suo paradigma associativo con la *rima* che nell'artificio arnaldino è insieme il *son* melodioso e gaio di un Amore e l'agito tormento per una donna che arde e strina (*rima*) il cuore del poeta.

per cui m'art lo cors e'm rima

per lieis fas lo son e'l rima.

Cosa però più interessante è che la medesima combinazione di rimanti compaia in un testo assai più prossimo all'universo poetico di Cino, e precisamente in un sonetto di Onesto da Bologna, che nella composita antologia del Chigiano L. VIII 305 è trascritto nella più fluida delle sei (tre di canzoni + ballate in alternanza con tre di sonetti) sezioni della raccolta.

Se infatti Ch, considerato “il manoscritto principe del *Dolce Stil novo*”¹²⁷, si apre su un gruppo di canzoni+ballate secondo un “canone stilnovista di matrice dantesca”¹²⁸ che ospita anche la *Vita Nova*, l'organizzazione dei fascicoli successivi appare meno rigida e in particolar modo nella terza e conclusiva sezione, nn. 246-533, cc. 84r-120r, dove l'“appendice” siciliana fa spazio a una serie di rimatori non rigorosamente strutturata.

¹²⁷ DONATO PIROVANO, *Il dolce stil novo*, Roma, Salerno, 2014, p. 259.

¹²⁸ GIOVANNI BORRIERO, *Sull'“antologia” lirica del due e trecento in volgare italiano. Appunti (minimi) di metodo*, in «Critica del testo», II (1999), pp. 195-219, p. 210.

Qui nel *recto* del f. 92 è riportato il sonetto attribuito a Onesto, *S'io non temesse la Ragione prima*, quasi virtuale *limen* di una sequenza in cui si alternano principalmente testi di Cino e dello stesso Onesto, e che precede una gran copia di anonimi.

In *S'io non temesse la Ragione prima* è ancora la *lima* di Amore che (arnaldianamente) *ritonda e cima e sbatte più che sasso di mare onda*, in un gusto evidentemente sicilianeggiante della rappresentazione della tempesta di Amore (cfr. Guido delle Colonne, *Amor che lungiamente m'ai menato* v. 64, *sì come vento – smena nave in onda*).

Soprattutto però è tematizzato in questo sonetto un *non dire in rima* come estrema soluzione alla *mala mercede* che sta conducendo il poeta alla morte, di fronte a una *ragion* («Giustizia»?) che non vede chiaramente (*ch'oscuro le fosse ciò ch'om vede*).

S' io non temesse la Ragione prima
tal colpo donerei a la seconda,
ched e' la terza, con' di ferro lima,
levara più de la maestra sponda.
Ma 'l suo amor che mi ritonda e cima
e sbatte più che sasso di mare onda,
mi fa tacente di non dire in rima
quel che par che la vita, mi confonda.
E vòl ch' io tacia della falsa e prava
che m' ha condotto a sì mala mercede
ch' io chiamo Morte, sì vita mi grava.
Ma se ragion lo torto non discrede,
eo stesso m' ancidrò, ché non pensava
ch' oscuro le fosse ciò ch' omo vede.

La lettera del testo, di non semplice decifrazione¹²⁹, non aiuta a sbrogliare ulteriormente i fili del discorso; è difficile però non soffermarsi sul segno contrario della 'mercede' del già citato sonetto

¹²⁹ Cfr. SANDRO ORLANDO, *ad loc.*, p. 74, note 1-4.

CLX di Cino da Pistoia che permette al poeta, che si serve della *lima* di Amore, di porgere *tra le genti chiaro e breve* il suo ‘dir rimando’.

Dove Onesto dichiara che Amore lo *fa tacente di non dire in rima*, Cino da parte sua può affermare di non aver nulla da temere *parlando d’Amor*:

Dunque di cui dottar degg'io parlando
d'Amor? che dal suo spirito procede,
che parla in me, ciò ch'io dico rimando.

Sembrerebbe qui Cino star ribadendo l’ortodossia stilnovista del poeta *scriba Amoris*, se non fosse che nei versi immediatamente successivi quell’immagine si complica di fronte al reimpiego di un motivo squisitamente letterario e potenzialmente alieno all’assolutizzante presente di un’esperienza di amore affatto intellettualizzata come quella ‘stilnovista’, che non necessita di verzieri o stanze in cui celarsi.

Nell’ultima terzina di *Merzé di quel signor Cino* recupera, con uno scarto retorico non di poco conto, un tema lontano anche alla ferrosa lima di Onesto, dibattuta nel confronto-scontro tra ragione e mercede:

Non temo lingua ch'adastando fiede;
ché l'uom che per invidia va biasmando
sempre dice 'l contrario a quel che crede.

Si affaccia in questi versi l’invidiosa lingua dei maldicenti che lascia traccia in una sentenziosità gnomica di gusto pre-stilnovista, mentre il campo semantico del dispregio e del biasimo è segnato da marche fortemente provenzaleggianti (*adastare/bismare* – come anche il *dottare* dei vv. 2-9).

Su questi accenti finali si tratterà più diffusamente nei paragrafi che seguono, mentre si registri qui quanto le precise risposdenze finora individuate, che da sole non autorizzano a riferire i succitati

sonetti a un diretto scambio in tenzone¹³⁰, richiamino però l'attenzione su una viva e tenace partecipazione di Cino all'ininterrotto dialogo sulle ragioni e i modi del dire in rima.

Una partecipazione che risalta per tratti specificamente individuabili e che riporta il discorso al messaggio centrale del sonetto in esame, vale a dire alle peculiarità della formula ciniana di un dire di Amore *chiaro e breve*.

Si noterà prima di tutto che il sintagma così come proposto dal Pistoiese non trova riscontro, stando alle ricerche svolte tramite il supporto elettronico del TLIO, in altri testi lirici pre-petrarcheschi, comparando invece nel *Canzoniere* in un contesto non assimilabile a quello ciniano¹³¹.

Altra nota non trascurabile è sull'estensione denotativa dei due attributi che nella *langue* della lirica Due-Trecentesca difficilmente tocca la sfera concettuale espressiva: la brevità infatti è principalmente riferita alla dimensione spazio-temporale (o all'astratta categorizzazione di quei termini); 'chiaro' è aggettivo ricorrente nella denotazione di una qualità esteriore del viso dell'amata - e non è un caso che le occorrenze registrate in questo senso nei rimatori siciliani vadano scomparendo nei poeti cosiddetti 'stilnovisti'.

Interessante però è che l'occorrenza più vicina per ambito di referenza al riferimento ciniano sia rintracciabile in un testo di Dino Frescobaldi in cui è la canzone stessa, in prima persona, a rivolgersi a un poeta:

Voi che piangete nello stato amaro,
dov' ogni ben v'è caro
come la luce nella parte oscura,
e che ponete nel dir vostro chiaro
h'oltre di voi o paro
esser non può in sì crudel vita e dura,

¹³⁰ Si noti che la coincidenza tra la formula rimica di «S'io non temesse la Ragione prima» e quella di «Merzè di quel signor che dentro a meve».

¹³¹ Cfr. *Rvf* 308 vv. 12-14: «ma pou ch'i giungo a la divina parte/ ch'un chiaro e breve sole al mondo fue/ ivi manca l'ardir, l'ingegno e l'arte».

leggete me, se l'ardir v'assicura,
ch'io son mandata solamente a voi
da parte di colui
a cui non viene diletto di pace,
perché tanto li piace
che voi pensiate a lui, anzi ch'ei muoia,
quanto li 'ncresce della vostra noia.

Come già segnalava Contini, il destinatario sembrerebbe essere lo stesso Cino, “cui appartiene (nel sonetto a un «diletto frate») l’espressione *stato amaro*”¹³²: puntuale è infatti il riscontro con l’*incipit* del sonetto CLIII, *Io ero tutto fuor di stato amaro*, per cui si rimanda alla dettagliata analisi di Livraghi, in *Passaggi di testi fra Cino da Pistoia, Dino Frescobaldi e Senuccio del Bene*¹³³.

Tutta la stanza è invero intessuta di trame ciniane - come acutamente annota ancora Livraghi¹³⁴ - e il sottile gioco intertestuale sembra innescarsi dalla nitidezza performativa della proposta che apre la missiva di Dino all’amico poeta: al v. 7 infatti l’*ardire* richiesto dalla ‘Canzone’ per la sua stessa lettura è speculare richiamo dell’*incipit* di un altro testo ciniano:

leggete me, se l'ardir vi assicura

L'uom che conosce tegno ch'aggi ardire
E che s'arischi quando s'assicura
Ver quell'onde paura
Può per natura o per altro avvenire
Così ritorno i' ora e voglio dire
Che non fu per ardire s'io puosi cura

¹³² *Poeti del Duecento*, a cura di G. Contini, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, p. 621, nota 1.

¹³³ LEYLA M. G. LIVRAGHI, *Attardati, epigoni, “liquidatori”*: *passaggi di testi fra Cino da Pistoia, Dino Frescobaldi e Senuccio del Bene*, «Italianistica», 42 (2013), 1, pp. 68-88.

¹³⁴ *Ivi*, pp. 77-78.

Nel Frescobaldi come in Cino l'ardimento che tocca le leggi del dire di Amore è nodo cruciale per lo sviluppo dell'espressione poetica, per la possibilità stessa del dire in versi. Nella canzone del Pistoiese però tale riflessione sembra approfondirsi su un ipotesto guinizelliano che condivide con *L'uom che conosce* la complessità associativa delle rime ricche *ardire-dire – assicura (asigura)-cura*: ben celebri sono i versi del sonetto *Omo ch'è saggio non corre leggero*¹³⁵.

Omo ch'è saggio non corre leggero,
ma a passo grada sì com' vol misura:
quand'à pensato, riten su' pensiero
infin a tanto che 'l ver l'asigura.
Foll'è chi crede sol veder lo vero
e non pensare che altri i pogna cura:
non se dev'omo tener troppo altero,
ma dé guardar so stato e sua natura.
Volan ausel' per air di straine guise
ed han diversi loro operamenti,
né tutti d'un volar né d'un ardire.
Dëo natura e 'l mondo in grado mise,
e fe' despari senni e intendimenti:
perzò ciò ch'omo pensa non dé dire.

Ancora una volta appare evidente quanto la ricerca ciniana possa spingersi ben oltre la stanca riproposizione di una materia data nel tentativo di avvicinare temi vivi e scottanti del dibattito tra poeti, e affrontarli con la cura di un'indagine dettagliata.

Se il monito di Guinizelli a calibrare la propria *natura* e il proprio *ardire* è sussiegosamente introiettato nelle parole di Cino che nella terza stanza raccolgono le conclusioni degli argomenti svolti dal poeta (*Poi mostro che la mia non fu arditanza* v. 29), l'attacco iniziale permette di reimpostare un discorso dato sulla base dell'accurata

¹³⁵ Cfr. SANDRO ORLANDO, *Ancora su homo ch'è saggio: punto della situazione*, in *Studi di filologia romanza offerti a Valeria Bertolucci Pizzorusso*, tomo II, 2005, pp. 1139-1152.

distinzione tra la generale attitudine dell'*uom che conosce* e la *novella* situazione in cui si trova il *core* che Amore *non conosce*.

Ma ritornando pure al punto da cui si era partiti, alla peculiarità della clausola ciniana di un dire *chiaro e breve*, vale qui rilevare un dato rimasto taciuto, e che andrebbe a confortare l'identificazione con Cino del destinatario della canzone mossa da Frescobaldi: il ricevente del messaggio poetico è specificamente individuato al v. 4 da un verseggiare chiaro che ben risponde a quanto Cino esplicitamente dichiara in *Merzè di quel signor*:

e che ponete nel dir vostro chiaro

ch'i' 'l porga fra le genti chiaro e breve

Che la chiarezza sia poi tratto distintivo dell'esercizio poetico ciniano sembra confermato da un autorevole lettore quale il Trissino, che nella prima divisione della sua *Poetica* cita Cino insieme a Dante e Petrarca, a proposito delle "sette forme generali di dire", derivate dalle sette idee di Ermogene:

Ma per trattar più partitamente questa cosa, dico, che sette sono le forme generali di dire; cioè, chiarezza, grandezza, bellezza, velocità, et artificio; le quali si compongono da altre forme di dire, che sono manco generali,; come è la chiarezza si forma dala parità e dala facilità,; e così la grandezza si fa dala venerazione, dala asprezza, dala vemenzia, dalo splendore, dal vigore e dala circuizione; e così fanno anchora l'altre; le quali forme generali di dire tutte in ciascuno dei buoni autori, ma chi abonda più in una, chi in un'altra, come il Petrarca abonda in grandezza, e bellezza; Dante in grandezza, costume, et artificio; Cino in chiarezza, e costume,; Guido in dolcezza et acume.¹³⁶

Di fronte alla grandezza di Dante e Petrarca e all'acume di Cavalcanti, Cino spicca per chiarezza, «a la quale – secondo quanto

¹³⁶ GIOVAN GIORGIO TRISSINO, *La Poética*, a cura di ISABEL PARAÍSO, Madrid, Arco Libros, 2014, p. 72.

dichiara il Trissino poco oltre – si denno eleggere parole [...] comuni, proprie et intellegibili, e colte». ¹³⁷

D’atra parte è inevitabile non considerare quanto chiarezza e brevità rispondano alle *virtutes orationis*, che la retorica medievale eredita dai popolarissimi trattati ciceroniani e pseudociceroniani del *De Inventione* e della *Rhetorica ad Herennium* e che adatta a quella pura invenzione medievale che è l’arte dell’epistolografia ¹³⁸.

Principio fondamentale della *narratio* ciceroniana è l’essere *brevis et aperta* (CIC. *Inv.* 2, 53): è questa una costante che attraversa le opere retoriche di Cicerone, fedelmente ribadita negli insegnamenti dell’*Institutio oratoria* di Quintiliano. ¹³⁹

Tale rimane anche per la composizione delle lettere, a cui quei principi retorici sono applicati, come si evince dalle parole di uno dei padri dell’*ars dictaminis*, Alberico di Montecassino, quando afferma che in una epistola la narrazione potrà essere credibile solo se breve e chiara:

Post salutationem exordium inibis, post exordium narrationem promovebis quae sic erit honesta, si brevis fuerit et clara (III, 6, p. 38) ¹⁴⁰

Non meraviglia di certo che brevità e chiarezza compaiano laddove sia necessario tradurre sul piano retorico l’istanza etica dell’*utilis* e in questa accezione diventi discorso centrale quanto trasversale in quegli studi che in Italia (e propriamente a Bologna, al

¹³⁷ Cfr. GIOVAN GIORGIO TRISSINO, *La Poética...*, cit., p. 74: «a queste dico si bisognano eleggere parole comuni, proprie e intellegibili, e che non siano trasportate, com’è *scaltro*, *grifagno*, e *smalto* per il prato, le quali hanno bisogno di dichiarazione; et anchor non voleno essere aspere da sé, come è storpio, gorgo, ombra, e simili; le quali hanno però grandezza, et ivi stanno bene, ma non ne la kiarezza; a la quale si denno eleggere le parole (come ho detto) comuni proprie, et intellegibili e colte».

¹³⁸ J. JAMES MURPHY, *La retorica nel Medioevo*, Liguori, 1983, p. 223: “Il più sorprendente adattamento della retorica classica è visibile nello schema accettato delle cinque parti, che è chiaramente derivato da un’analogia con le sei parti ciceroniane di un’*oratio*”.

¹³⁹ Si confrontino i seguenti passi: RETH. *Her.* 1.14 CIC. *Inv.* 1 28; 2, 53, 2, 55; ma anche CIC. *De orat.* 2, 80; QUINT. *Inst.* 2.4.3.

¹⁴⁰ J. JAMES MURPHY, cit., p. 257.

tempo stesso centro di *ars dictaminis* e centro di diritto) di lì a poco? rilevano un'interferenza di ambiti di competenza.

In questo quadro composito, dove l'*ars notaria* prende le mosse dall'ambivalente natura del *dictamen* stesso, possono esser letti i riferimenti alla *breviatio* che compaiono ancora in un'opera già matura di esercizio del diritto, qual è la *Lectura super Codice* di Cino, che si apre sull'urgenza di *breviter utilia scribere*:

Quia omnia nova placent, potissima quae sunt utilitate decora, bellissime visum et mihi Cino Pistoriensi propter novitates modernorum doctorum super Codicem, breviter utilia scribere, multis superfluis resecatis.

In poche battute la potenza analitica del legista si svela come pratica di esercizio che della brevità fa strumento ai fini di un'indagine di *novitates*, che non sopporta il gusto del superfluo.

L'insofferenza per le lungaggini (dei glossatori) e l'intimo nesso tra brevità e *novitas* è ribadito in un altro passo del Com. in Cod. riportato dal Chiappelli¹⁴¹, dove è ancora più netto il proposito di 'ripassare brevemente' il già detto in vista di *aliquas novitates*:

Circa legem istam posset fieri sermo longus. Quia fuit revolutam satis ab doctoribus antiquis et modernis, ergo breviter pertranseo, aliquas novitates tangendo.¹⁴²

Brevissimi cenni, quelli proposti che confermano la funzione eminentemente retorica della *brevitas* e della chiarezza espressiva, e che però se, da un lato, inquadrano in un ampio respiro la stratificata clausola di *Merzé di quel signor*, dall'altro, non possono se non a

¹⁴¹ LUIGI CHIAPPELLI, *Vita e opere giuridiche di Cino da Pistoia con molti documenti inediti*, Pistoia, Tipografia Cino dei fratelli Bracali, 1881, p. 205.

¹⁴² CINO DA PISTOIA, *Lectura in codicem* (edizione di riferimento Cyni Pistoriensis in *Codicem et aliquot titulos primi Pandectorum tomi, id est Digesti veteris, doctissima commentaria a Nicolao Cisnero correctata, et illustrata*, Sigismund Feyerabendt, Francofurti ad Moenum, 1578 disponibile sul sito web https://books.google.it/books/about/Ciny_Pistoriensis_in_Codicem_et_aliquot.htm?id=NfH9h0mJB2gC&redir_esc=y), VII, 72, p. 477vb.

latere avvicinare il messaggio lirico rivendicato da Cino nei suoi versi.

Convorrà allora ricondurre i passi all'interno di uno spazio poetico tradizionalmente fondato sulla dicotomica opzione tra uno stile 'chiuso' e uno stile 'leggero', che attraversa l'istituto lirico dal suo nascere, dalle prime polemiche letterarie, che toccano contrasti più profondi tra i trovatori, fino alla continua ricerca tra i poeti in volgare del *sì*, intorno alle polarità di un dire in versi difficile o aperto, aspro o dolce.

Dalla *paraul'escura* di Marcabruno, che lo stesso poeta ha difficoltà a *esclarzi,r* allo *scuro detto* di Guittone, dal *chantar leu* di Guiraut de Bornelh ai *plagenti detti* di Bonagiunta si segue un dibattito mai spento sull'urgente compromesso di *convenientia* tra materia e forma, e non solo.

Se non è facile tracciare limiti netti tra una poesia oscura e una chiara, è però evidente che problema centrale è quello dell'accessibilità del testo poetico, vale a dire della definizione di un pubblico.

Sulla definizione del pubblico si gioca anche, nella parabola lirica più vicina a Cino, la qualità della 'sottigliezza' del messaggio poetico e "delle regole che nella società medievale definiscono la circolazione del discorso"¹⁴³.

Come ha ampiamente dimostrato Francesco Bruni, la *sottigliansa* è termine tecnico della filosofia e della retorica, ma è allo stesso tempo termine che può coniugarsi allo stile *dolce* quanto allo stile *aspro*.

Il nodo centrale di un'oscurità legata alla forma dell'espressione poetica viene in questo modo traslato *a la sentenza de le parole* e lo scarto è già evidente agli occhi di un autorevole lettore quale è Bonagiunta, quando accusa Guinizzelli di aver

¹⁴³ FRANCESCO BRUNI, *Semantica della sottigliezza. Note sulla distribuzione della cultura nel Basso Medioevo*, «Studi Medievali», XIX (1978), 1, pp. 1-36, p. 113.

[...] mutata la mainera
de li plagenti ditti de l'amore
de la forma dell'esser là dov'era

Non occorre qui ricordare quanto il monito di Bonagiunta identifichi solo la più precoce voce che si infiamma contro una *mainera* di dire di Amore “che rifiuta i modelli correnti [Ovidio *in primis*] ¹⁴⁴, a vantaggio di procedimenti meno accessibili e più raffinati”. ¹⁴⁵

Ben salda ormai è l'acquisizione critica sulla centralità del motivo dell'accusa della sottiglianza come costante degli “scambi tra poeti tradizionalmente fatti orbitare nell'area dello Stilnovo e quelli che decisero di polemizzare con loro”. ¹⁴⁶

Resta però più velato il dibattito interno a quel fronte che pur si riconosce in un nuovo corso del canto di Amore, segnando il passo rispetto a una vecchia scuola ¹⁴⁷.

¹⁴⁴ Si noterà però che se Ovidio è nome e traccia di un conformismo culturale che segna la distanza tra la ‘nuova’ scienza di Amore di Cavalcanti e le proteste mosse da Guido Orlandi, diversa è la prospettiva su quel medesimo modello culturale esibito nella *Vita Nova* quanto nei versi di Cino: nel libello dantesco l'Ovidio dei *Remedia Amoris* compare insieme a Virgilio, Lucano, Orazio nel fondamentale canone del cap. 16; Cino fa esplicitamente appello all'autorità di Ovidio riconosciuta nelle questioni di Amore nel sonetto inviato a Onesto: *Se mai leggesti versi de l'Ovidi*. Si confrontino i passi seguenti:

1) Guido Orlandi a Guido Cavalcanti, Per troppa sottiglianza il fil si rompe (vv. 10-12): «E tu 'l feristi e non li par la sema?!/Ovidio leggi più di te ne vide!/Dal mio balestra guarda ed aggi tema». 2) Guido Cavalcanti a Guido Orlandi, *Di vil matera mi conven parlare* (vv. 5-8): «Perché sacciate balestra legare/ E coglier con isquadra arcale in tetto/ E certe fiате aggiate Ovidio letto/ E trar quadrelli e false rime usare. 3) Dante, *Vita Nova* 16.7-9: «Onde, con ciò sia cosa che a li poete sia conceduta maggiore licenza di parlare che a li prosaici dittatori, e questi dicitori per rima non siano altro che poete volgari, degno e ragionevole è che a loro sia maggiore licenza largita di parlare che a li altri parlatori volgari: onde, se alcuna figura o colore rettorico è conceduto a li poete, conceduto è a li rimatori. [...] Per Ovidio parla Amore, sì come se fosse persona umana, ne lo principio de lo libro c'ha nome Libro di Remedio d'Amore, quivi: *Bella michi, video, bella parantur, ait.*» 4) Cino a Onesto, *Se mai leggesti versi de l'Ovidi* (vv. 1-4): «Se mai leggesti versi de l'Ovidi,/ so c'hai trovato, sì come si dice, /che disdegnoso contra sdegnatrice/ convien ch'Amore di mercede sfidi».

¹⁴⁵ FRANCESCO BRUNI, *Semantica della sottigliezza*, cit., p. 96.

¹⁴⁶ *Poesie dello Stilnovo*, a c. di MARCO BERISSO, Milano, Bur, 2006, p. 29.

¹⁴⁷ Il dato forse più rilevante della natura conflittuale che emerge dagli scambi in tenzone che ruotano attorno al concetto di ‘sottiglianza’ (il riferimento è naturalmente oltre ai celebri versi di Bonagiunta, ai sonetti tra Guido Orlandi e Cavalcanti – testi La, Lb, Lc ed. Marti - e a quelli scambiati tra Cino e Onesto da Bologna, in particolare alla risposta ciniana *Amor che vien per le più dolci porte*

Sul filo della sottiglianza andrà misurato anche il diaframma che si apre tra l'opzione cavalcantiana di un Amore *sottile*¹⁴⁸ e *piano* e la rivendicazione di Cino di un dettato poetico che si vuole non solo semplice nella forma (*planus*) ma *chiaro*, e che alla chiarezza associa un principio fondamentale di accessibilità retorica: la brevità.

Una *brevitas* che non sembra esporsi come reticenza a parlare di fronte alla «sottiltate» dell'*argumentum*¹⁴⁹, per la cui trattazione l'autore di *Merzè di quel signor* ritiene di aver ricevuto piena *vertù*:

poi, quando 'l sente, l'uomo intender deve
ch'i' son quel sol che sua vertù riceve

La tradizionale opposizione tra *trobar leu* e *trobar clus*, risolta da Cavalcanti nell'antinomica congiunzione di *sottile* e *piano*, viene superata nei versi ciniani nella necessità di seguire le ragioni retoriche del discorso poetico, dove la *brevitas* sembra riproporsi nell'accezione oraziana di *medium* tra prolissità e oscurità¹⁵⁰.

CXXXIIIb alla proposta «*Mente*» ed «*umile*» e *più di mille sporte*, ma anche al sonetto ciniano *Se mai leggiesti versi de l'Ovidi*) è il fatto che nessuno dei poeti posti sotto esame dà segno di voler minimamente smentire l'accusa di 'sottiglianza'.

¹⁴⁸ Ma Amore *sottile* torna almeno una volta anche in Cino, XXXVIII, vv. 42-44: «ed Amor ch'è sottile – sì che sforza/ l'altrui savere/ al su' volere, - mi si fe' signore»

¹⁴⁹ FRANCESCO BRUNI, in *Semantica della sottigliezza*, cit., p. 27, mette in luce quanto a volte “di fronte a una complessità ampia e articolata che potrebbe risultare ugualmente oscura, si preferisce la semplificazione radicale (la brevità) o addirittura l'omissione”. Come esempi di reticente 'brevità' sono citati testi didascalici di grande respiro come il *Tesoretto* di Brunetto, laddove dichiara in merito all'argomento troppo profondo del peccato originale di non 'intrammettersi di punto così stretto (*Tesoretto*, vv 617-623 «Ma questa sottiltate/toc' a Divinitate,/ ed io mi'intrametto/ di punto così stretto,/ e non aggio talento/ di sì gran fondamento/ trattar com omo nato»); ma anche il *Roman de la Rose* di Jean de Meung (vv. 1843-1862) e il *Libro de buen amor* de Juan Ruiz.

¹⁵⁰ Sul concetto di brevità nell'antica retorica e sulla declinazione oraziana del rapporto tra brevità e chiarezza interessanti sono le annotazioni svolte da Brink nel commento ai vv. 1-37 dell'*Ars Poetica*, con riferimento alla tradizione aristotelica della *σαφήνεια*. Cfr. CHARLES OSCAR BRINK, *Horace on Poetry. The «Ars Poetica»*, Cambridge University Press, 1971, p 108 e seguenti: “In the *Ars brevitatis* is related to clarity only by implication; conciseness mishandled loses clarity, becomes obscurity, a fault of virtue. But this presupposes the Aristotelian criterion of *saφήνεια*”. Più avanti Brink – come segnala Agostino Longo – interpreta l'intero passo oraziano come applicazione di una norma etica al principio della precettistica estetica, per cui “ogni titolo di valore estetico [è] punto mediano di una contrapposizione di difetti” (“per esempio l'unità come

Chiarezza argomentativa e accessibilità retorica sono le costanti che si cercherà di seguire nei successivi paragrafi per districarsi nello sforzo eclettico di Cino poeta, che non lascia spazio a facili riduzioni a un'immagine unitaria.

medium tra uniformità e disordine, la brevità come medium tra prolissità e oscurità”) (AGOSTINO LONGO, *Concezioni e immagini dell'ispirazione poetica in Orazio*, «Incontri triestini di filologia classica 4», 2004-2005, p. 431), per cui Orazio recupererebbe “the Aristotelian Mean between two excesses, where [...] the excesses are opposed not only to each other, but to the Mean (*Eth. Nic. II. 8 1108b 13, Eth. End II. 3 1220b 31*) Brink, cit., pp. 115-116.

2. Del torto della ragione. Procedimenti retorici tra *descriptio* e *sententia*

Un fondamentale capitolo dello studio di Boyde su “Retorica e stile nella lirica di Dante”¹⁵¹ è dedicato alle figure di «*descriptio*», «*simile*» e «*sententia*», che investono istituti retorici di così ampio respiro – descrizione, paragone, riflessione generale¹⁵² – da costituire varianti strutturali della lirica medievale.

Da alcune importanti notazioni svolte in queste pagine si vuole ripartire per misurare il peso di tali variabili nell’elaborazione di un discorso poetico che in Cino, come registrava acutamente Domenico De Robertis, in una delle sue ricerche sul Pistoiese, rifugge la coerenza assoluta dell’integrità lirica, massimamente ricercata nella dimensione poetica di Cavalcanti, e si annida in un percorso “ragionativo, e come roso dal tarlo della riflessione”.¹⁵³

Che la ‘ragione poetica’ sia vero *argumentum* dell’esercizio lirico di Cino è anticipazione di quanto ci si propone di dimostrare qui di seguito, ripercorrendo le tracce non lineari di un’enfasi poetica sensibile a sollecitazioni e ripensamenti.

La prima evidenza è in una certa reticenza ciniana alle sequenze descrittive, e alla tecnica enumerativa ad esse riportabile, come ampiamente dimostra Elisa Benzi nelle sue *Ricerche sintattiche sui sonetti di Cino da Pistoia*¹⁵⁴, da cui emergono due privilegiate costanti della scrittura ciniana: la

¹⁵¹ PATRICK BOYDE, *Dante’s Style in his Lyric Poetry*, Cambridge, 1971. Le citazioni sono tratte dalla traduzione italiana a cura di CORRADO CALENDÀ, PATRICK BOYDE, a cura di CORRADO CALENDÀ, *Retorica e stile nella lirica di Dante*, Liguori, Napoli, 1979, pp. 352-384.

¹⁵² “Queste figure sono trattate tutte in modo esaustivo nei manuali di retorica e sono caratteristiche di almeno una branca della letteratura medievale ([in nota 1] Per la *descriptio* è sufficiente citare il *roman*; per la similitudine ci basta pensare alla *Commedia* di Dante; la *sententia* ha un ruolo importante in quasi tutte le opere a finalità morale e didattica”. *Ivi*, p. 353.

¹⁵³ DOMENICO DE ROBERTIS, *Cino e Cavalcanti o le due rive della poesia*, «Studi medievali», XVIII, 1952, p. 57.

¹⁵⁴ ELISA BENZI, *Ricerche sintattiche sui sonetti di Cino da Pistoia*, Aracne, Roma, 2008.

natura analitica del dettato poetico e la predilezione per le strutture dell'ipotassi.

L'alta concentrazione degli elementi verbali nella lirica ciniana andrà probabilmente ascritta alla natura analitica, tendenzialmente definitoria dei suoi testi, che precisano le circostanze e i reciproci rapporti in cui le figure rappresentate vengono a trovarsi non per via di descrizione, e quindi tramite l'impiego di attributi e complementi, quanto piuttosto individuando cause e conseguenze di gesti e comportamenti agiti e subiti.¹⁵⁵

E ancora:

[...] rispetto sia a Dante che a Petrarca, Cino costruisce un maggior numero di frasi complesse e usa di conseguenza molte più subordinate [...]. Ne trae immediata conferma quanto abbiamo accennato, e cioè la qualità ragionativa della poesia ciniana, la quale sfrutta le possibilità della sintassi di istituire precise gerarchie tra i fatti attraverso la loro opportuna collocazione in una struttura ipotattica articolata.¹⁵⁶

Per quanto i dati numerici allegati dalla Benzi restituiscano un confronto parziale riferibile al solo *corpus* dei sonetti, l'indicazione che se ne trae invita a riflettere sui meccanismi di adesione di Cino alla tecnica dell'amplificazione descrittiva¹⁵⁷, altamente denotativa di uno scarto che si vuole essenziale nella poetica 'stilnovistica', e cioè quello della sottrazione del canto poetico alla descrizione della donna¹⁵⁸, alla *descriptio superficialis*

¹⁵⁵ *Ivi*, p. 30.

¹⁵⁶ *Ibidem*.

¹⁵⁷ “Ma ciò che soprattutto sembra degno di nota sulla scorta dell'analisi appena condotta è che nei testi presi in esame la donna amata, figura altrimenti onnipresente nel canzoniere ciniano, non figura mai quale oggetto”, cfr. ELISA BENZI, *Ricerche sintattiche...*, cit., p. 37. L'esclusione dal *corpus* di indagine della Benzi delle canzoni e delle ballate cinane, cioè di formule metriche meno canonizzate rispetto alla struttura chiusa del sonetto, incide sicuramente sulla parzialità di tali osservazioni – come emerge dalle evidenze testuali su cui ci si vorrà soffermare nel corso del presente studio.

¹⁵⁸ Sull'istituto della *descriptio* nell'arte versificatoria medievale riferimenti fondamentali sono collazionati nella preziosa opera di EDMOND FARAL, *Les Arts poétiques...*, cit., pp. 75 e sgg., dove si distingue, sulla scorta delle indicazioni di Prisciano due oggetti diversi della *descriptio*: “La description peut porter sur des

quanto a quella propriamente morale (*intrinseca*), che sfocia nella conseguente protesta di ineffabilità o di astrazione.¹⁵⁹

In questo senso Cino nei moduli più insistiti del suo esercizio poetico apparirebbe in linea con la nuova strada indicata nella *Vita Nova* dantesca dove, come sottolinea Boyde, “non c’è niente che possa anche lontanamente ricordare la *descriptio* retorica”¹⁶⁰.

Come è ben noto, nella *Vita Nova* l’elemento femminile è ridotto al *color di perle*, la *beltà* della donna è ricondotta a gentilezza e cortesia, ma soprattutto non è essa stessa oggetto della loda del poeta se non la sua elettiva virtù.

[...]

gitta nei cor’villan’ d’amore un gelo,
per che onne lor pensero agghiaccia e pere;
e qual soffrisse di starl’ a vedere
diverria nobil cosa o si morria.
E quando trova alcun che degno sia
di veder lei, quei prova sua vertue,
ché li avèn ciò, che li dona salute,
e sì l’umilia, ch’ogni offesa oblia.

objet divers: «Decriptio est oratio colligens et praesentans oculis quod demonstrat. Fiunt autem descriptiones tam personarum quam rerum et temporum et status et locorum et multorum aliorum. Personarum quidem, ut apud Vergilium [...], rerum vero, ut pedestris proelii vel navalis pugnae descriptio; temporum, ut litoris, campi, montium, urbium» [PRISCIANO, *Praeexercitamina*, 10]. Come nota Faral – “les artes poétiques du moyen âge font à ce genre de descriptions une place importante” (*ivi*, p. 75) e in particolare Matteo di Vendôme “considère la description comme l’object suprême de la poésie” (*Ivi*, p. 76), dedicando ad essa due terzi della sua trattazione. Se ogni tipo di descrizione può essere *tempestiva* o *superflua* (*Ars verifactoria*, I 38; 100), di tutte preminenza assoluta è riservata alla descrizione di persone, e tra queste emerge che “dans la littérature les éloges de beaté sont infiniments plus fréquents que les tableaux de la laideur” (*Ivi*, p. 76). Ancora – come riporta Boyde – Matteo sostiene che “ogni tratto della descrizione deve essere ricavato non dalla mera esperienza personale, ma, da nozioni codificate di ciò che è universalmente appropriato al sesso, all’età, alla professione, al rango [...]”. PATRICK BOYDE, *Retorica e stile...*, cit., p. 356. Cosa però più interessante, ai fini delle osservazioni sopra svolte, come sottolinea nuovamente Boyde “è che tutte le sue prolisse descrizioni dell’aspetto fisico si conformano ad uno schema enumerativo in cui la descrizione procede punto per punto cliché per cliché [...]” (*ibidem*).

¹⁵⁹ PATRICK BOYDE, *Retorica e stile...*, cit., p. 359.

¹⁶⁰ *Ibidem*.

[...]

Color di perle à quasi, in forma quale
convene a donna aver, non for misura:
ella è quanto di ben po' far Natura;
per essempro di lei beltà si prova.
(*Donne ch'avete*, vv. 33-40; 47-50)

Beatrice è in ogni *misura* paradigma di bellezza, mentre la lode della donna è bensì segno di un'iniziazione che passa attraverso gli occhi e la bocca di lei: Dante stesso autorizza e guida tale interpretazione nello spazio dedicato alla divisione della canzone (*Donne ch'avete*):

Questa seconda parte si divide in due: che nell'una dico degli occhi, li quali sono principio d'amore, nella seconda dico della bocca, la quale è fine d'amore. (*Vn* 10.31)

Nel *libro della memoria* si offre la testimonianza di un'iterata esperienza miracolosa a se stessa sempre identica, che esclude pertanto - nel canto lirico - ogni principio di narratività, ritrovato nel tessuto della prosa solo a patto di una "non soluzione di continuità tra eventi reali storici e eventi reali immaginati, tra gli accadimenti particolari e le *similitudines* prodotte dall'immaginazione [...]"¹⁶¹, solo a patto di una giustapposizione di *loci memoriae*.

L'unicità di tale esperienza si arricchisce allo stesso tempo del senso di esemplarità e indicibilità, condizioni di un allontanamento dal reale che è forse il tratto di più forte contrasto tra un nuovo e un vecchio corso nella spazio poetico peninsulare della lingua del sì, dove l'insegnamento di Guittone aveva perseguito la verità nella complessità dei *signa* del reale.¹⁶²

¹⁶¹ CORRADO CALENDIA *Memoria e autobiografia nella 'Vita Nuova'*, «Quaderni di Retorica e Poetica», a.2, 1986, n.1, p. 53.

¹⁶² Si confrontino a proposito le osservazioni svolte da Ciccuto in MARCELLO CICCUTO, *Meo e Guittone*, «Italianistica», 8, p 16, su imperfezione e incapacità

L'impossibilità di fissare lo sguardo nel viso della donna è nel libello dantesco controparte di una narrazione dove l'identità tautologica della situazione presentata nega ogni istanza descrittiva:

Voi le vedete Amor pinto nel viso
Là ove non pote alcun mirarla fiso
(*Donne ch'avete*, vv. 55-56)

Tenendo presente quest'ultima rilevante evidenza non è difficile tracciare una prima distanza del canto ciniano dal *novo miracolo e gentile*¹⁶³ vitanovesco quanto anche dall'"astratta figuralità del mondo cavalcantiano"¹⁶⁴.

Se infatti nel Dante della *Vita Nova* 'fiso' è parola chiave per la costanza e la fedeltà all'*imaginar* della donna (*e quando 'l'imaginar mi ven ben fiso*)¹⁶⁵, in Cino il *disiar fiso*¹⁶⁶ che si incontra a

gnoseologica dell'uomo e mediazione poetica in area guittoniana: "[...] che l'incomprensibile, l'invisibile hanno bisogno del segno, di una definizione capace di aprire ciò che è occulto con l'aiuto di ogni 'settore' della conoscenza. Il poeta, garantito d'altronde dall'arte retorica legalizzante lo scarto che l'*ornatus verborum* – nel nostro caso *difficilis* – introduce tra la materia e la formazione verbale, si sente come colui che è in grado di tentare *onne maniera* del linguaggio per superare i suoi limiti intellettuali ed attingere ad *una verità* [...]" MARCELLO CICCUTO, *Meo e Guittone*, «Italianistica», 8, p. 16.

¹⁶³ «Quel ch'ella par quando un poco sorride,/ non si può dicer né tenere a mente/ sì è novo miracolo e gentile. (*Negli occhi porta la mia donna Amore* vv. 12-14, *Vita Nova*, 12.2)

¹⁶⁴ Cfr. MARCELLO CICCUTO, *Rime di Guido Cavalcanti*, in Letteratura Italiana Einaudi. Le Opere, vol. I, Einaudi, Torino, 1992, pp. 110-119. Per il concetto di 'figura' in Cavalcanti si confronti anche MARIA CORTI, *Introduzione* a, GUIDO CAVALCANTI, *Rime*, a cura di MARCELLO CICCUTO, Milano, (1978) 2006, p. 10, dove la studiosa cita il sonetto di chiusura del sonetto XVII: «L'anima mia dolente e paurosa/piange ne li sospir' che nel cor trova,/ sì che bagnati di pianti escon fòre./ Allora par che ne la mente piova/ una figura di donna pensosa/che vegna per veder morir lo core» e li commenta: "due ruoli e due atmosfere: l'affannosa, in cui si dibattono anima e cuore, e la contemplativa, in cui la mente può «figurarsi» l'amore ideale; e qui a «figura» pertiene il significato simbolico che il termine assume nel linguaggio filosofico dell'epoca".

¹⁶⁵ Cfr. *Gli occhi dolenti* v. 49 (*Vn*, 20.8)

¹⁶⁶ Cfr. Cino, I, 12: «e tanto passa in su desiar fiso»; XXXIII, 1-4: «saziar non posso gli occhi miei/di guardar a madonna suo bel viso,/ mireròl tanto fiso/ che 'l dolce imaginar li daria morte»; XLIX, 66-57: «esser non vi dé, s'i' sguardo fiso/ vostro mirabil viso»; LXVIII, 4: «ver' me che sua beltà guardava fiso»; LXXI, 11: «d'aver valor di risguardarla fiso». E anche in Cino, CLIV, 7: «ma se lo imaginar serà ben fiso» e CLVIII, 5 «Per lo fiso membrar che fatto avia».

partire dal sonetto che Marti pone in cima alla silloge dei testi del Pistoiese della raccolta dei *Poeti del Dolce Stil Nuovo* può anticipare soluzioni diverse.

In *Veduto han gli occhi miei sì bella cosa* i più spiccati moduli poetici vitanoveschi registrano una frizione all'altezza della densità associativa dei rimanti *viso* : *fiso*, dove l'intensivo *risguardare*¹⁶⁷ è termine preso in prestito dal linguaggio delle prose o non presente in altri testi generalmente riportabili alle poetiche del *dolce stile*.

Veduto han gli occhi miei sì bella cosa,
che dentro dal mio cor dipinta l'hanno,
e se per veder lei tuttor no stanno,
infin che non la trovan non han posa,
e fatt'han l'alma mia sì amorosa,
che tutto corro in amoroso affanno,
e quando col suo sguardo scontro fanno,
toccan lo cor che sovra 'l ciel gir osa.
Fanno li occhi a lo mio core scorta,
fermandol ne la fé d'amor più forte,
quando risguardan lo su' novo viso;
e tanto passa in su' desiar fiso,
che 'l dolce imaginar li daria morte,
sed e' non fosse Amor che lo conforta.
(MARTI, I)

Come annota già Marti nel commento al testo, il sonetto si apre su una sensibilità tipicamente stilnovistica, dove il consueto

¹⁶⁷ Si noti però che nelle rare attestazioni del termine in testi lirici precedenti alla poesia di Cino, *risguardare* compare solo due volte riferito all'ambito delle prerogative potenziali del poeta-amante (e cioè non come amplificazione attributiva delle virtù della donna): nella famosissima *Meravigliosa-mente* di Giacomo da Lentini («S'eo guardo, quando passo,/ inver voi no mi giro,/ bella, per risguardare», vv. 37-39), dove però l'atto del risguardare verso la donna è presentato come una possibilità non sfruttata dal poeta-amante che si chiude di fronte al passaggio della donna nei suoi sospiri (a«ndando, ad ogni passo/ getto un gran sospiro/ ca facemi ancoscicare»; vv. 40-42) e in un testo di Chiaro Davanzati, *Donna la disianza*, XXXXVII, 37, ben lontano dal registro elegiaco del canto 'stilnovista'

triangolo figura-occhi-cuore sviluppa la genericità semantica del termine «cosa», in riferimento all'oggetto-essenza del canto poetico: l'immagine della donna¹⁶⁸.

Alla *visio mirabilis* di cui «cosa» nella *Vita Nova* è organica concrezione si oppone però in Cino una necessità narrativa¹⁶⁹ che traduce la *mirabil cosa*¹⁷⁰ dantesca nella modalità di iconicizzazione del 'dipinto' nel cuore del poeta, dov'è evidente una *traslatio* dei livelli rappresentativi.

La 'novità' straordinaria (*novo viso*) dell'apparizione può diventare così oggetto di un'insistenza dello sguardo del poeta (anticipata dallo scontro degli occhi al v. 7), che scalfisce l'inattingibilità della visione dantesca.

Che reperti tipicamente 'stilnovistici' possano in Cino servire a far saltare un tabù tanto essenziale alla poetica delle dolci rime dantesche è testimoniato in altri luoghi, dove si esplicita compiutamente il mirar *fiso* negli occhi della donna:

Poi che saziar non posso li occhi miei
di guardare a madonna suo bel viso,
mirerò tanto fiso,
che diverrò beato lei guardando
(*Poi che saziar*, XV, vv. 1-4)

Donna, per Deo, pensate,
ched e' però vi fe' maravigliosa

¹⁶⁸ Cfr. MARIO MARTI, *Poeti del Dolce Stil Nuovo*, cit., p. 431 nota 1: "La mossa è la tradizionale: figura-occhi-cuore; e tornerà poi spesso in Cino, forse più degli altri stilnovisti sensibile alla poesia degli occhi (e basterebbe rinviare alla canz. *La dolce vista*). «Cosa» riferito a persona è anch'esso stilnovistico (Guinizzelli, I 16; Lapo, IX 27; «E per che sia una cosa venuta – da cielo in terra» V. N. XXVI 6), e frequente in Cino: «Ella è tanto gentile e alta cosa» (LVIII 1; e cfr. anche V 12, VI 10, ecc.)".

¹⁶⁹ *Ivi*, p. 432, nota 2.

¹⁷⁰ Cfr. *Vita Nova* 1.12: «E pensando di lei, mi sopragiunse uno soave sonno, ne lo quale m' apparve una maravigliosa visione: che me pareva vedere ne la mia camera una nebula di colore di fuoco, dentro a la quale io discerneva una figura d' uno signore di pauroso aspetto a chi la guardasse; e pareami» con tanta letizia, quanto a sé, che mirabile cosa era; e ne le sue parole dicea molte cose, le quali io non intendea se non poche; tra le quali intendea queste: - Ego dominus tuus».

sovrapiacente cosa,
che l'uom laudasse Lui nel vostro aviso;
a ciò vi die' beltate,
che voi mostraste sua somma potenza.
Dunque, in dispiagenza
essere non vi dé, s'i' sguardo fiso
vostro mirabil viso
(*Si mi stringe l'amore*, XLIX , vv. 58-67)

ché non è sol de' miei occhi allegrezza,
ma di quei tutti c'hanno da Dio grazia
d'aver valor di riguardarla fiso
Or non si sforzi di chiamar ferezza,
la qual fugge denanzi a lo suo viso
che ogni gentil cor vedendo sazia.
(*Gentil donne*, LXXXIX, vv. 9-14)

Si ricorderà a riguardo che le stesse dinamiche tematiche della fissità dello sguardo in Cavalcanti e Dante compaiono in testi di tutt'altra affezione lirica, e specificamente: in Guido, nel *divertissement* *Era in penser d'amor quand'i trovai*, ballata grande in pieno genere provenzale di pastorella, dove è – a detta di una nova foresetta – una donna di Tolosa ad aver piantato nel cuore del poeta il proprio *viso*, guardando *fiso per li occhi*; in Dante, nell'irripetibile esperienza poetica del canto 'petroso' e nella per certi versi 'affiliata'¹⁷¹ canzone per una pargoletta¹⁷².

In Cino non si dà però né il superamento nel senso del contrasto comico del dialogato gioco d'amore cavalcantiano né il

¹⁷¹ Cfr. ANGELO JACOMUZZI, *Sulle "Rime" di Dante: dalle rime per la 'pargoletta' alle 'petrose'*, in "Le forme e la storia", VI (1994), 1, 2, pp 15- 30.

¹⁷² Cfr. Guido Cavalcanti, *Era in penser d'amor quand'i trovai* vv. 39-42...:«[...]La donna che nel cor ti puose/ Colla forza d'Amor tutto 'l su' viso/ Dentro per li occhi ti miro si fiso/ Ch'Amor fece apparire»; ma anche Dante, *I' mi son pargoletta bella e nova*, vv. 18-21: « Queste parole si leggon nel viso/ d'un'angioletta che ci è apparita:/e io che per veder lei mirai fiso, // ne sono a rischio di perder la vita»; e soprattutto *Così nel mio parlar voglio esser aspro*: «Ancor ne li occhi, ond'escon le faville/ che m'infiammano il cor, ch'io porto anciso,/guarderei presso e fiso,/per vendicar lo fuggir che mi face;/e poi le renderei con amor pace».

tragico esercizio dell'equivalenza dei detti ai fatti in nome di una donna 'Petra': non è presente nei suoi testi il compromesso retorico e di maniera dell'allusività oscena di *Era in pensier*, né si consuma il sacrilego oltraggio nei confronti del dio-Amore così come nello slancio ottativo di *Così nel mio parlar*.

La medietà di un tono elegiaco, sganciato dal principio teleologico della materia vitanovesca, da cui pur - è inevitabile ribadirlo - sottrae gran copia di precipitati linguistici e stilematici, permette un'adesione più umana al racconto di Amore che investe la rappresentazione della figura, delle figure della donna¹⁷³.

D'altra parte, l'"intenerirsi della stilizzazione scolastica"¹⁷⁴ nella riproposizione dell'immagine della donna-angelo è solo un aspetto dell'avvicinamento all'oggetto di Amore perseguito da Cino nei suoi versi, ed è cifra poetica di non univoca lettura.

In *Una gentil piacevol giovanella l'angelica vertute* della donna è connotata fin dall'apertura del sonetto mediante un termine che non è soltanto "sostantivo rarissimo negli stilnovisti (e anche presso i non stilnovisti)"¹⁷⁵, ma registra una sola altra occorrenza nell'intero *corpus* della lirica due-trecentesca¹⁷⁶.

In tutt'altra atmosfera lirica, in un sonetto del dibattutissimo *Fiore*, si dovrà infatti segnalare una medesima costellazione di rimanti *giovanella : bella : novella* del su citato testo ciniano:

Una gentil piacevol giovanella
adorna vèn d'angelica vertute,
in compagnia di sì dolce salute,

¹⁷³ Laddove la fedeltà assoluta all'amore unico" si dà ma "nella sostanziale e decisiva (ai fini di nuove possibilità del verbo lirico) diversità delle esperienze rappresentate dalla mente", per cui si rimanda alla pubblicazione in corso del contributo di MARCELLO CICCUTO, *Compagni e avversari corrispondenti di Cino*, per gli Atti del convegno dedicato a "Cino nella storia della poesia italiana", tenutosi il 2-3 ottobre 2014 a Barcellona.

¹⁷⁴ MARIO MARTI, *Poeti del Dolce Stil Nuovo*, cit., p. 435 nota 1.

¹⁷⁵ *Ibidem*.

¹⁷⁶ Una *giovinzella* è in Lapo Gianni, ma è apostrofe rivolta dal poeta alla sua propria ballata: cfr. Lapo, XI, *Questa rosa novella*, v. 25.

che qual la sente poi d'amor favella.
Ella m'aparve agli occhi tanto bella,
che per entr'un penser al cor venute
son parolette, che dal cor vedut'è
abbia 'n vertù d'esta gioia novella;
(MARTI, III)

«Se del giuoco d'amor i' fosse essuta
Ben sag[g]ia quand'i' era giovanella,
I' sare' ric[c] più che damigella
O donna che ttu ag[g]ie og[g]i veduta;
ch'i' fu' trapiacente in mia venuta
che per tutto co[r]rea la novella
com'i' era cortese e gente e bella;
(Fiore, CXLVI: *La Vec[c]hia*)

Un simile *giovinella* compare in un testo musicale del XIV sec., dove l'eleganza fiorita e di maniera di uno spazio poetico di 'evasione' può assorbire "un nuovo lessico terrestre e perfino sensuale [...] che stranamente coesiste con le amate notazioni platoniche o platonizzanti, ormai topiche o arcaiche e anacronistiche"¹⁷⁷ :

Se suo biltà divina
Più tosto non soccorre,
la morte mi vuol torre
mia vita giovinella
(Anonimo, *Checc'altra donna bella*)¹⁷⁸

¹⁷⁷ MARIO MARTI, *Poesia e musica: interventi minimi, ma non superflui, su due raccolte di poeti minori del Trecento*, (già in «Giornale storico della letteratura italiana», 1971), e poi in MARTI, MARIO, *Nuovi contributi dal certo al vero. Studi di filologia e di storia*, Ravenna, Longo, 1980, p. 66.

¹⁷⁸ GIUSEPPE CORSI, *Poesie musicali del Trecento*, a cura di GIUSEPPE CORSI, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1970, p. 290.

L'inflessione popolareggiante del termine in questione è infine confermata dalla sua attestazione nella tradizione volgare del *Cantico dei Cantici*:

Ritorna, ritorna, bella giovinella;
ritorna sì noi ti veggiamo
(Ct. 6)

Sono questi puntualil segnali di quanto la *langue* ciniana non risponda alle stesse regole di una *vocabulorum discretio*¹⁷⁹ così come esibita nelle liriche dantesche raccolte nel libello e con più ferrea selettività nel canzoniere cavalcantiano, e si confronti invece con repertori ben più ampi e inclini a una più ravvicinata contemplazione della realtà, per cui l'immagine della donna può essere investita di una marca temporale così forte qual è in questo caso specifico quella testimoniata dall'alterato *giovanella*.

Una più umana contemplazione della realtà che passa anche attraverso inedite incursioni in uno spazio di *urbanitas* cittadina:

Ridendo par ch'allegri tutto 'l loco,
per via passando angelico diporto,
nobil ne li atti ed umil ne' sembianti;
tutt'amorosa di sollazzo e gioco,
è saggia nel parlar, vita e conforto,
gioia e diletto a chi le sta davanti.
(MARTI, VII)

Non servirebbe qui richiamare alla memoria versi tra i più celebri della *Vita Nova* di Dante – quelli di *Tanto gentile e tanto onesta pare* - se non per marcare ancora una volta la distanza delle terzine appena citate dalla rappresentazione dantesca del procedere di Beatrice tra i saluti di lode, dove “il problema espressivo [...] non è affatto quello di presentare uno spettacolo,

¹⁷⁹ CORRADO CALENDÀ, *Per altezza d'ingegno. Saggio su Guido Cavalcanti*, Liguori, 1983, p. 67.

bensì di enunciare, quasi teoricamente, un'incarnazione di cose celesti e di descrivere l'effetto necessario sullo spettatore" ¹⁸⁰.

Ella si va, sententosi laudare,
benignamente d'umiltà vestuta;
e par che sia una cosa venuta
da cielo in terra a miracol mostrare.
(Vn 17.6)

In Cino l'evidenza di nobiltà e cortesia viene ricondotta a una spazialità contingente (*per via passando*¹⁸¹) in cui anche la topica iniziazione del *riso* della donna può essere riproposta e trasformata in azione partecipata e agita dalla donna stessa.

Una delle metafore più frequentate della lirica Due-Trecentesca viene così a essere vivacizzata da un uso assoluto del gerundio *ridendo* che apre a una drammaticità dello spazio lirico e che complica la postulata assenza di ogni sonorità nella rarefatta astrazione dell'esperienza di Amore.

La donna è introdotta nell'atto stesso del ridere e del parlare (*è saggia nel parlar*), in un rilevante scarto per cui il mero oggetto della necessità fatica del canto lirico viene ad assumere su di sé prerogative proprie del poeta amante: la stessa amplificazione dittologica del v. 12, *tutt'amorosa di sollazzo e gioco*, di ascendenza siciliana, è qui per la prima volta estensione attributiva riferita a donna e non segno della gioia del poeta¹⁸².

¹⁸⁰ GIANFRANCO CONTINI, *Un sonetto di Dante*, in CONTINI, GIANFRANCO, *Un'idea di Dante*, Piccola biblioteca Einaudi, Torino, 1970, pp. 28-29.

¹⁸¹ La contingenza di momento narrativo può essere nel percorso vitanovesco recuperata solo fuori dall'istituto lirico, nella razionalizzazione prosastica del racconto: «Questa gentilissima donna, di cui ragionato è ne le precedenti parole, venne in tanta grazia de le genti, che quando passava per via, le persone correano per vedere lei; onde mirabile letizia me ne giungea. E quando ella fosse presso d'alcuno, tanta onestade giungea nel» cuore di quello, che non ardia di levare li occhi, né di rispondere a lo suo saluto; e di questo molti, sì come esperti, mi potrebbero testimoniare a chi non lo credesse», Vn 16.1.

¹⁸² Così tra i poeti 'Siciliani': «o' si mantien sollazzo, gioco e riso» (Giacomo da Lentini, *Io m'aggio posto in ocre a Dio servire*, v. 3); «Solea avere sollazzo e gioco e riso» (Giacomino Pugliese, *Morte, perché m'hai fatta sì gran guerra*, v.

I meccanismi sono quelli di una drammatizzazione della rappresentazione che permette indugi su determinazioni spaziali e temporali, allontanate invece dalla necessità tautologica del messaggio vitanovesco, quanto dalla ricercata letterarietà di cavalcantiana.

Si consideri a proposito la coppia di sonetti VIII- IX dell'edizione Marti – limitrofi nel Chigiano¹⁸³ -, dove riferimenti al più topicizzato repertorio stilnovista (il concistoro delle *donne gentili*) e più in generale espressioni cristallizzate e perfettamente integrate nella tradizione lirica (*viso adorno; mia gioia*) convivono con una necessità contingente che gira intorno a un nucleo tematico ben individuato: la *festa* a cui il poeta spera o avrebbe sperato di rivedere la sua donna.

Come non è con voi a questa festa,
donne gentili, lo bel viso adorno?
perché non fu da voi staman richesta
che venisse a onorare questo giorno?
Vedete che ogn'om si mette 'n chesta
per veder lei girandosi d'intorno;
e guardan quale have adorna vesta;
po' miran me che sospirar no storno.
Oggi aspettava veder la mia gioia
istar tra voi, e veder lo cor meo
che a lei come a sua vita s'approia.
Eo vi prego, donne, sol per Deo;
se non volete ch'io di ciò mi moia,
fate sì che stasera la vegg'eo

Or dov'è, donne, quella in cui s'avista
tanto piacer ch'oltra vo fa piacenti?
Poiché non c'è, non ci corron le genti,

11); o nelle figurazioni da bestiario di Chiaro: «ed a llei sola par sollazzo e gioco» (Chiaro Davanzati, *La salamandra vive ne lo foco*, v. 3).

¹⁸³ Entrambi copiati nel f73v del Chig. L.VIII.305.

ché reverenza a tutte voi acquista.
 Amor di ciò ne lo meo cor attrista,
 che rafrena per lei li maldicenti;
 ecco in me crescon sospiri dolenti,
 sì ch'io morrò sol d'amorosa sista.
 Chiesi per Deo e per pietà di meve
 che con voi no la menaste stasera,
 ch'allegrezz'a vederla ogn'om riceve;
 ma non curaste né Dio né preghiera.
 Di ciò mi doglio, ed ogn'om doler deve,
 che la festa è turbata 'n tal maniera

Nei sonetti su riportati *festa* non è riferibile alla consueta interazione sinonimica con gioia e allegrezza, funzionale all'espressione lirica, ma a un determinato contesto di celebrazione di un evento (*che venisse a onorare questo giorno*), per cui le attestazioni – numerosissime – non sconfinano mai dal registro narrativo delle prose di volgarizzamenti e rendicontazioni di Statuti cittadini.¹⁸⁴

Non solo i moduli tipicamente stilnovistici ma la stessa integrità dello statuto lirico risultano complicati da una così definita contestualizzazione, che trova un'inequivocabile referenzialità in una inattesa deissi, ricalcata nelle locuzioni avverbiali di *stasera* e *staman*, affatto inedite al formulario lirico¹⁸⁵.

Una ritrovata mondanità dell'evento di apparizione della donna è sicuramente una delle chiavi di accesso ad alcune funzioni

¹⁸⁴ È indicativo notare che le attestazioni di «festa» in senso proprio e non in formazioni già grammaticalizzate (come l'«a festa» di Ruggieri Apugliese, *Tant'aggio ardire e conoscenza*, v. 108 o il diffuso «fare festa»), sono rarissime, se non inesistenti nella lirica, mentre il termine si registra di largo uso nei volgarizzamenti di opere di area galloromanza, quanto nella circolazione di proverbi e di materiali agiografici, e naturalmente negli Statuti cittadini.

¹⁸⁵ Se si escludono le attestazioni ciniane, si noterà che «stasera» e «stamane» entrano nella *langue* della lirica solo a patto di un comprovato compromesso comico-realistico: è così per l'attestazione di «stasera», unica occorrenza in Cecco Angiolieri, *Credenza sia, ma sì 'l sappia chi vuole* v.3, e per «stamane» che compare in uno dei sonetti tra i meno decifrabili di Guido Cavalcanti e di sapore tutt'altro che stilnovistico: *Certo non è de lo 'ntelletto accolto* v.2.

narrative che Cino recupera alla lingua della poesia, e che di fatto complica standardizzati amplificazioni ed epiteti dell'immagine della donna, facilmente riportabili alla semantica della bellezza e della gentilezza, ma anche di umiltà, nobiltà e leggiadria.

Sono queste formule ben consolidate nella tradizione lirica di cui abbonda il canzoniere ciniano: *bella cosa* (I, 1); *novo viso* (I, 10); *somma salute* (II, 2); *angelica vertute, dolce salute* (III, 2-3); *bella creatura, nova figura* (IV, 1-3); *angelica figura* (X, 2); *gentil donna* (XI, 4; XIV, 10); LXXXI, 1; *bel viso* (XV, 2); *donna gentile* (XVII, 11); *dolce valore* (XVIII, 8); *nova beltate* (XXV, 9); *disdegnosa gentilezza* (XXX, 1); *dolce sguardo* (XXXV, 1; XXXIX 14); *sdegnosa* (XXXVIII, 4, LVI, 14); *sì bella/ sì gentile/ sì umile* (XXXVIII, 36-37); *donna gentil* (XLVI, 2; XLVIII, 2); *piena d'umiltate; cortese e piana* (XLI, 8-9), *donna fera, umile e piana* (XLVIII, 6- 11) *santa e bona* (XLIX, 38); *nove bellezze* (XLIX, 49); *cosa novella, sovrana e gentil creatura*(XLIX, 52-55); *mirabil viso* (XLIX, 66); *gentile, accorta e saggia* (LIII, 14); *bellezze nove/ gentilissima figura* (LVI, 7-19); *adorno viso* (LXVIII, 1); *atti belli e onesti sembianti/ ed orgogliosa tanto fieramente* (LXX); *allegra cera* (LXXII, 9); *altera/ di beltà lumera* (LXXIV, 5-7); *giovane donna e gente* (LXXVII, 2); *cera gentil* (LXXXII, 7); *atti leggiadri e 'l bel diporto,/ e 'l fin piacer e la nova biltate/ disdegnosa* (LXXXIV, 1-26); *fiera e disdegnosa* (LXXXV, 14); *oltre natura altera* (LXXXVII, 14) *figura sì bella* (XCII, 10); *bella e gentile e amica di pietate/ valente donna* (XCVI, 1-2); *la dolce vista e 'l bel guardo soave/ de' più begli occhi [...]* (CI, 1-2); *bella donna gentil, piana e onesta* (CXIV, 4); *gran bieltate/ nobiltate* (CXVIII, 2-8).

E ancora ben diffusi stilemi, segnali del disdegno e della crudeltà di madonna, come ad esempio: *bella donna fredda e dura* (XLII, 3) *irata e disdegnosa spessamente* (LXXIX).

Infine originali motivi poetici, che appariranno però cristallizzati nel momento in cui una seconda generazione di poeti ne

attingerà spontaneamente, deducendoli come luoghi topici: è il caso della qualificazione attributiva di *vezzoso/vezzosa* ripresa da Matteo Frescobaldi, e particolarmente attiva tra rimatori del Trecento, da Boccaccio a Fazio degli Uberti, e ancora al Sacchetti¹⁸⁶.

Si confrontino a proposito i versi seguenti:

Di ciò ch'io vo' saper forte ridotto,
ch'ell'è tanto leggiadra, alta e vezzosa,
ch'innanzi a lei Pietà non farà motto,
s'Amor non l'assicura, ch'ogni cosa
lusinga e vince, e può far, sì è dotto,
una selvaggia fera esser pietosa.

(Cino, LII, *Saper vorrei se Amore*)

Del mio tormento e de l'atto sdegnoso
di quella bella donna cui son servo,
è nato in questa vertute 'l disio
d'ornare 'l suo bell'aspetto vezzoso,
lo quale adoro più che Dio e servo:
ella non degna, dolce signor mio.

(Cino, XXIII, *Amor, la dolce vista di Pietate*)

Per me più fugge che 'l dimon la croce
Una donna vezzosa onesta bella
(Matteo Frescobaldi, *Per me più fugge*)

e quando miro alcun nobile aspetto
di donna alta e vezzosa
(Matteo Frescobaldi, *Deh, confortate gli occhi miei dolenti*)

Leggiadra se' vezzosa conta e bbella
E di virtù fiorita
(Matteo Frescobaldi, *Giovinetta, tu ssai*)

¹⁸⁶ Sulla lezione poetica ciniana nelle opere giovanili del Boccaccio si rimanda all'ampio contributo presentato da Martina Mazzetti, durante le giornate di studio del convegno già ricordato e intitolato a *Cino nella storia della poesia italiana: MARTINA MAZZETTI, Boccaccio e Cino. La costruzione di una poetica tra riscritture, echi e (false) parodie*, Atti di convegno, Barcellona 2-3 ottobre 2014, SCED, UAB, UB (in corso di pubblicazione).

Una ricca *koinè* affatto comune, che, se non intacca il carattere stereotipato della descrizione della donna nella lirica del Due-Trecento, appare in Cino stretta in una tensione drammatica che nei fatti smentisce la postulata astrazione dell'immagine della donna.

La *descriptio* dei luoghi può agire in questo senso inserendo l'elemento da repertorio in un contesto che nel dettaglio topografico ritrovi un'aderenza a una realtà contingente, lontana da un messaggio poetico che tende a una verità sia essa teleologica – come nella parabola vitanovesca – o cavalcantianamente di approfondimento filosofico.

È così per il *bel color de' biondi capei crespi*¹⁸⁷, itinerante motivo della presentazione della donna nelle liriche ciniane, che però può diventare enfatico corrispettivo di un doloroso allontanamento, in cui nella finzione letteraria l'esilio amoroso è solo altra faccia di quello politico.¹⁸⁸

Signor, e' non passò mai peregrino,
o ver d'altra maniera viandante,

¹⁸⁷ Motivo diffusissimo tanto nella lirica (da Giacomo da Lentini a Dante, dai poeti minori del Trecento ai più famosi versi petrarcheschi) quanto nelle narrazioni in prosa (si pensi soltanto all'identificazione di Isotta la bionda nei volgarizzamenti della vicenda di Tristano), ha sicuramente uno dei suoi primissimi archetipi in OVID, *Ars* I 529-532 «Utque erat e somno tunica velata recincta,/ Nuda pedem, croceas inreligata comas,/ Thesea crudelem surdas clamabat ad undas,/ Indigno teneras imbre rigante genas», per cui si confronti anche il volgarizzamento B (anonimo) dell'*Ars Amatoria*: «[...] velata e cinta in gonnella e scalza e disciolte le bionde trecce [...]» Cfr. Cino: «e 'l bel color de' biondi capei crespi» (XXV, 3); «Omè! Ch'io sono all'amoroso nodo/ legato con due belle trecce bionde» (LXXV, 1-2); «Oimè, lasso quelle trezze bionde» (CXXI, 1). Diversa contestualizzazione è invece quella del sonetto *Al meo parer non è chi in Pisa porti* vv 12-14 («Io non so dir quel che veder mi parve/ del cavalier de la bionda treccia/ se non ch'io porto nella mente Teccia»), per cui si rinvia a MARIA PIA TRAINA, *Per una rilettura attraverso la tradizione: il caso Cino da Pistoia-Guelfo Taviani all'ombra del Casanatense* 433, «Per Leggere», 24, 2013, pp. 107-169.

¹⁸⁸ Sulla nozione di esilio in Cino si rimanda a CATHERINE KEEN, *Images of exile: distance and memory in the poetry of Cino da Pistoia*, «Italian Studies» 55, 2000, 21-36; CATHERINE KEEN, *Cino da Pistoia and the otherness of exile*, «Annali d'Italianistica» 20, 2002, pp. 89-112.

cogli occhi sì dolenti per cammino,
né così greve di pene cotante,
com'i' passa' per lo mont'Appennino,
ove pianger mi fece il bel semblante
(Cino, CXXI, *Signor, e' non passò*)

Il *topos* poetico delle *bionde trecce* torna ad aperture di uno dei testi ciniani di più forte memoria nella immediata ricezione del Pistoiese, dove espliciti sono gli espedienti retorici di drammatizzazione della vicenda amorosa:

Oimè, lasso, quelle trezze bionde
da le quai riluciéno
d'aureo color li poggi d'ogni intorno;
oimè, la bella ciera e le dolci onde,
che nel cor mi fediéno,
di quei begli occhi, al ben segnato giorno;
oimè, 'l fresco ed adorno
e rilucente viso,
oimè, lo dolce riso
per lo qual si vedea la bianca neve
fra le rose vermiglie d'ogni tempo;
oimè, senza meve,
Morte, perché togliesti sì per tempo?

Oimè, caro diporto e bel contegno,
oimè, dolce accoglienza
ed accorto intelletto e cor pensato;
oimè, bell'umile e bel disdegno,
che mi crescea la intenza
d'odiar lo vile ed amar l'alto stato;
oimè lo disio nato
de sì bell'abondanza,
oimè la speranza
ch'ogn'altra mi facea vedere a dietro
e lieve mi rendea d'amor lo peso,
spezzat'hai come vetro,
Morte, che vivo m'hai morto ed impeso.

Oimè, donna d'ogni vertù donna,
dea per cui d'ogni dea,
sì come volse Amor, feci rifiuto;
oimè, di che pietra qual colonna
in tutto il mondo avea
che fosse degna in aire farti aiuto?
E tu, vassel compiuto
di ben sopra natura,
per volta di ventura
conduitta fosti suso gli aspri monti,
dove t'ha chiusa, oimè, fra duri sassi
la Morte, che due fonti
fatt'ha di lagrimar gli occhi miei lassi.

Oimè, Morte, fin che non ti scolpa
di me, almen per li tristi occhi miei,
se tua man non mi colpa,
finir non deggio di chiamar omei.
(Cino, CXXIII, *Oimè, lasso*)

La vena di teatralità è perfettamente iscritta nell'intensità esclamativa di «lasso!», che compare al primo verso, dove, persa ogni funzione grammaticale, il segmento in questione può divenire “una introduzione stilistica al motivo dell'angoscia, un'insegna [...] del motivo dell'angoscia o un'esteriorizzazione teatrale del sentimento”.¹⁸⁹

Ma l'*incipit* è enfatizzato dall'immissione nel gusto retorico della *repetitio*, segnato dalla ripresa anaforica di *oimè*, che scandisce l'intero corpo della canzone, e che è “sintomo di una teatralità semantica”¹⁹⁰ che si addensa sul sottile *limen* “di dipendenza reciproca fra l'eloquenza dei colloqui amorosi entro la

¹⁸⁹ MARIA CORTI, *Il linguaggio poetico di Cino da Pistoia*, «Cultura neolatina», XII, 1952, pp. 185-223, dove si rileva l'influsso del linguaggio delle laudi drammatiche “sulla fase angosciosa della poesia d'amore”, (*ivi*, p. 220).

¹⁹⁰ *Ibidem*.

poesia stilnovistica e quel genio del discorso, che si desta nel volgare delle laude per sfociare nelle sacre rappresentazioni”.¹⁹¹

È in questo stato di concitazione teatrale che il linguaggio lirico può assumere su di sé un’urgenza drammatica che scalfisce il monadismo di stilemi e formule consacrate dalla tradizione: basti pensare alla prima strofe della canzone dove motivi tipicamente stilnovistici sono chiusi tra la forte - doppia - esclamazione iniziale e l’apostrofe interrogativa di chiusura.

L’enfasi retorica che avvalora l’ossessione della lamentazione non è però il solo aspetto di una peculiare rielaborazione dei motivi topici tanto della *descriptio superficialis* della donna (*le trezze bionde, la bella ciera e le dolci onde, come i begli occhi, il fresco e adorno e rilucente viso, come il dolce riso*) quanto di quella *intrinseca* (*caro diporto e bel contegno, dolce accoglienza, accorto intelletto e cor pensato, bell’umile e bel disdegno*).

Alle rigide corrispondenze metonimiche imposte da stereotipate strutture descrittive vengono affiancate possibilità metaforiche che ispessiscono ancora una volta il dettato poetico nel senso di una tutta terrena rappresentazione della donna – pur nella sua lauda in morte.

Si fa qui riferimento all’*aureo color* che indora i *poggi* in una contiguità tra oggetto rappresentato e paesaggio che anticipa quella che sarà una sensibilità tipicamente petrarchesca, laddove non è forse un caso che il termine *poggi*, sconosciuto alla lirica Duecentesca, appaia come tardo preziosismo dal provenzale *pueg* (da *pojar* = salire, nella comune base latina < PODIUM), capace di una così forte eco nella “verbalizzazione del mondo”¹⁹² del *Canzoniere* petrarchesco.

¹⁹¹ *Ivi*, p. 221.

¹⁹² Cfr. SILVIO RAMAT, *Petrarca e la scrittura integrale*, «Forum Italicum», 8 n. 4 (1974), p. 520. Ma ancora nota Ramat: “In una prospettiva come questa nostra, funzione soggettiva e funzione oggettiva non sono più in conflitto; non esistono ‘circostanze’ esterne al testo, di cui si possa rimpiangere l’assenza, la mancata

E che la canzone ciniana *Oimè, lasso, quelle trezze bionde* costituisca una ben plausibile memoria a cui il Petrarca torna è ben chiaro fin dalla prima fra le rime in morte di Laura *Oimè il bel viso, oimè il soave sguardo!* (*Rvf.* 267, vv. 1-6):

Oimè il bel viso, oimè il soave sguardo,
oimè il leggiadro portamento altero;
oimè il parlar ch'ogni aspro ingegno et fero
facevi humile, ed ogni huom vil gagliardo!

et oimè il dolce riso, onde uscío 'l dardo
di che morte, altro bene omai non spero:
[...]

E ancora, immagine vicina alla densità metaforica della *bianca neve fra le rose vermiglie d'ogni tempo* è quella di *Rvf.* 131, v. 9, dove ritorna il colore bianco dei denti tra *rose vermiglie*:¹⁹³

e 'l bel viso vedrei cangiar sovente,
et bagnar gli occhi, et piú pietosi giri
far, come suol che de gli altrui martiri
et del suo error quando non val si pente;

et le rose vermiglie in fra le neve
mover da l'òra, et scoprìr l'avorio
che fa di marmo chi da presso 'l guarda;

Ma rinviando per ora una più coerente ricognizione sulla funzione mediatrice della poesia ciniana nell'elaborazione dello statuto lirico petrarchesco, importa qui segnalare quanto la tensione alla drammatizzazione del dettato poetico, da un lato, i

verbalizzazione; ma il testo va assunto – per noi che abbiamo appreso come lezione efficiente quella della contraddittoria complessità del linguaggio, che dice mentre non dice; e dei suoi singoli segni, ciascuno negato e definito, come lo è ogni essere, dal proprio contrario – quale istanza ininterrotta” (*ivi*, p. 521).

¹⁹³ Anche in Guinizzelli però, *Vedut'ho la lucente stella diana* v. 5: «viso de neve colorato in grana».

procedimenti di *translatio* metaforica¹⁹⁴ che si innestano sulle corrispondenze metonimiche - proprie di una dominante cultura analogica¹⁹⁵, dall'altro, arricchiscano sensibilmente le stereotipate e asciutte possibilità descrittive dell'impianto lirico 'stilnovistico'.

L'esperienza di una poesia come viva testimonianza di un'iniziazione 'religiosa', stante all'imprescindibile principio di ineffabilità dell'oggetto amato, è cosa ben lontana dal "canto tutto terreno"¹⁹⁶ di *Oimè, lasso, quelle trezze bionde* e, più in generale, da una ravvicinata contemplazione della donna che emerge dalle trame dell'universo poetico di Cino, che può ora colorarsi di occhi persi, ora velarsi in segno di lutto e ancora ridere e mostrarsi savia nel parlare.

Alla luce delle pur rapidissime spigolature su riportate, è chiaro quanto lo scarso rilievo delle procedure paratattico-descrittive nell'impalcatura sintattica delle rime di Cino non sia univocamente riportabile alla reticenza descrittiva tipica di un linguaggio codificato e convenzionale, quale può essere quello della lirica Due-Trecentesca, o dell'impossibilità di fissare l'immagine della donna in un'esperienza ineffabile di Amore, e risponda - invece - a diverse necessità di costruzione del discorso.

Che il messaggio poetico ciniano richiami a un'urgenza diversa dalla voce del neofita sorpreso da Amore - quale quella ancorata all'immodificabile essenza del miracolo dell'apparizione

¹⁹⁴ Emblematici sono i sonetti per una donna *oscura velata in un amante negro* (CXIII, 3-4), *in una oscura vesta* (CXIV), 5, *piena di corrotto*, (CXV, 3), immagine che senza dubbio travalica la natura essenziale della metonimia, dove il nuovo intellegibile individuato dal processo analogico non intacca l'entità della cosa esplorata, come invece avviene nei processi di *translatio* metaforica (per la nozione di mentonomia e metafora si rinvia alle osservazioni svolte da DOMENICO DE ROBERTIS, *Petrarca petroso*, cit., p. 39).

¹⁹⁵ Sulla centralità dell'analogia come struttura fondamentale della ricerca gnoseologica in epoca medievale si rinvia a ENZO MELANDRI, *La linea e il circolo. Studio logico-filosofico sull'analogia* (prefazione di GIORGIO AGAMBEN, appendice di STEFANO BESOLI e ROBERTO BRIGATI, bibliografia a cura di SALVATORE LIMONGI), Quodlibet, Macerata, (1968) 2004.

¹⁹⁶ Cfr. MARCO BERISSO, *Poesie dello stilnovo*, a cura di MARCO BERISSO, Milano, BUR, 2006, p. 41.

nella *Vita Nova* dantesca – lo testimonia la presenza nelle rime di Cino di uno strumento retorico del tutto assente dall'esperienza 'mistica' vitanovesca: la *sententia*.

In tutte le liriche che Dante incluse nella *Vita Nuova*, non vi è alcuna vera *sententia* – asserisce –, e decisamente scarsi sono i versi in cui c'è qualcosa di paragonabile a una intonazione sentenziosa.¹⁹⁷

Un dato questo da riportare e da valutare in rapporto alla fondamentale importanza attribuita dalla cultura medievale alla funzione retorica della *sententia* o del proverbio o più in generale “a quello che oggi chiameremmo un solenne luogo comune”.¹⁹⁸

Una tanto generica definizione sarà in particolare da preferire, se si tiene conto del fatto che la completezza e profondità della trattazione aristotelica a riguardo, condotta, in *Retorica*, II, xxi, sull'intima corrispondenza tra logica e retorica,¹⁹⁹ non dovette essere servibile ai primi teorici delle *artes*²⁰⁰: lo stretto nesso e l'essenziale complementarità, nell'approfondimento aristotelico, tra sillogismo del ragionamento e sentenza della discussione retorica nei procedimenti deduttivi (o apodittici) non è oggetto di riflessione nelle trattazioni dell'età della maggior fioritura del dettame.

L'idea, invece, che tale figura possa riguardare quegli universali nei quali consistono le azioni umane, e non ogni verità

¹⁹⁷ Così Boyde nello studio già citato, PATRICK BOYDE, *Retorica e stile...*, cit., p. 380 (ma sono poi segnalate in nota alcune eccezioni: “per *Amore e 'l cor gentil* e forse per alcuni passi di *Donne ch'avete* (29-50), *Li occhi dolenti* (35-42)”, *ivi*, p. 380 nota 83).

¹⁹⁸ *Ivi*, p. 373.

¹⁹⁹ Aristotele esplicitamente afferma che la retorica, come la logica, non è una scienza, ma una capacità, *dynamis*, perciò egli inizia la trattazione determinando la corrispondenza tra logica e retorica e fissandone il carattere comune. Cfr. *Retorica*, I, i, (citazione già in FRANCESCO DI CAPUA, *Sentenze e proverbi nella tecnica oratoria e la loro influenza sul periodare. Studi sulla letteratura latina medievale*, Libreria Scientifica Editrice, Napoli, 1946, p. 17 nota 1).

²⁰⁰ Cfr. UMBERTO ECO, *L'Aristotele latino*, disponibile su «Doctor Virtualis. Rivista online di storia della filosofia medievale», 2008.

generale, è possibilmente dedotta dalla *Rhetorica ad Herennium* e da Prisciano²⁰¹:

Sententia est oratio sumpta de vita quae aut quid sit aut quid esse oporteat in vita breviter ostendit.

(*Rhet. Her.* IV, xvii, 24)

Sententia est oratio generalem pronuntiationem habens, hortans ad aliquam rem, vel demonstrans quale sit aliquid.

(PRISCIANO, *Praeexercitamina*, iii, II)

A questo principio di generalità si ricollega chiaramente Matteo di Vendôme nella sua *Ars versificatoria*, ma anche gli altri maestri che “cogliendo l’abbondante eredità del mondo classico, della Sacra Scrittura e dei padri, introducono nei loro insegnamenti il proverbio e la sentenza, che con quello si confonde, e ne caldeggiavano l’uso ai fini della *compositio* elegante e ricercata”²⁰².

Sintetica e completa appare la definizione offerta nell’*Ars versificatoria* a introduzione della casistica di proverbi e sentenze atti a introdurre un tema generale (*processione generalis sententiae sive proverbii*):

Ut aliquis utatur zeumatico principio [vel] secundum ipozeusim, prae(ter)mittendum est generale proverbium, id est communis sententia, cui consuetudo fidem attribuit, opinio communis assensum accomodat, incorruptae veritatis integrit adquiescit. (I, 16)²⁰³

²⁰¹ È pur sempre Aristotele il primo ad aver definito la sentenza «un’enunciazione universale di cose che, appartenendo alle azioni umane, sono nella vita da seguire o da fuggire» II, 21, stabilendo cioè “ la distinzione tra un detto universale che faccia parte dell’espressione filosofica o prosastica e un detto universale appartenente al linguaggio attivo o oratorio” FRANCESCO DI CAPUA, *Sentenze e proverbi...*, cit., p. 20 nota 7.

²⁰² GIUSEPPE VECCHI, *Il proverbio nella pratica letteraria dei dettatori della scuola di Bologna*, «Studi mediolatini e volgari», vol. 2, 1954, p. 283.

²⁰³ EDMOND FARAL, *Les Arts Poétiques...*, cit., p. 113.

Ma ancora, come riportato da Vecchi sulla scorta dello studio di Faral, la teoria del proverbio come «modus incohandi» è presentata anche da Goffredo de Vinsauf nella sua *Poetria nova* (vv. 180-202) e nel *Laborintus* di Edvardo l'Alemannico (vv. 293-4).²⁰⁴

Nelle teorie citate agli esempi tratti da autori classici (in particolar modo è Matteo a distinguere diverse categorie di *sententia* cita da Ovidio, Orazio, Lucano, Stazio *et al.*) si affiancano enunciati di ordine più generale che vertono dai temi della Fortuna a quelli della legge equa, dal dolore alla gloria e alla fama dell'uomo.

Parallelamente, i maestri del *dictamen* prosastico e, in accordo con essi, i teorici delle *Artes predicandi*, i quali trasferiscono all'eloquenza sacra le leggi dell'epistolografia, vedono l'importanza del proverbio «ad introducendum thema».²⁰⁵

Questo brevissimo quadro di riferimento indica la frequenza dell'uso delle sentenze e "l'importanza di tali sentenze in ogni branca e ad ogni livello della vita intellettuale nel Medio Evo"²⁰⁶, rispetto a cui risalta la significativa assenza nelle trame retoriche delle liriche vitanovesche di tale figura, che – come si è visto – più

²⁰⁴ Per la *Poetria nova* di Goffredo de Vinsauf si confronti EDMOND FARAL, *Les Arts Poétiques...*, pp. 202- 203: «Ipsi principio sedet hoc generale propinquum/[...] Ad medium poterit istud commune referri/ [...] Finis in ha verbi forma proverbialia format/ [...] Principio servit haec exemplaris imago/ [...] Exemplum medii sub tali sume figura/ [...] Sic sumpto simili poteris praeludere fini»; per il *Laborintus*, EDMOND FARAL, *Ivi*, p. 347: «iste duplex quicumque modus nubit generali/ Eloquio, quod vim thematis intus habet».

²⁰⁵ GIUSEPPE VECCHI, *Il proverbio e la tecnica...*, cit., p. 284.

²⁰⁶ PATRICK BOYDE, *Retorica e stile...*, cit., p. 373. Ma si confronti il paragrafo riservato da Curtius (ERNST ROBERT CURTIUS, *European Literature and the Latin Middle Ages*, with a new introduction by Colin Burrow, Princeton University Press, 1983, pp. 57-61) a "Sententiae and Exempla", che si apre su una cruciale domanda: "What does the Middle Ages seek in the auctores? [...] First of all – risponde Curtius – not only for the entire Middle Ages but also on into the sixteenth century, they are technical authorities. There is as yet no modern science. Medicine is learned from Galen, as universal history is learned from Orosius. Let one exemple serve for many. [...]. But the auctores are not only sources of technical information, they are also a treasury of wordly wisdom and general philosophy. In the antique poets there were hundreds and thousands of lines which put a psychological experience or a rule of life in the briefest form. Aristotle discussed [...]", *ivi*, pp. 57-58.

che ornamento risulta essere strumento di mediato accesso alla conoscenza.

Un'assenza che Boyde riporta a un preciso mutamento al livello profondo nelle trame retoriche delle liriche vitanovesche di quelle che identifica come «*fictions* dominanti»: “un rinnovamento nella concezione dell'amore, e nella concezione del poeta, della sua donna e del suo uditorio”.²⁰⁷

Rispetto a una poesia 'cortese' in cui gli atti della religione di Amore sono officiati da un poeta che è allo stesso tempo “supplice tremebondo, ma anche prete, predicatore, arbitro”,²⁰⁸ la dimensione lirica della *Vita Nova* - secondo Boyde - muta profondamente la natura intima della *fiction* rappresentata.

Nella poesia del «nuovo stile», dunque, si osserva che Dante non parla più come un prete o un predicatore, né si rivolge a una regolare congregazione. Egli parla come l'uomo «sorpreso dalla gioia», il neofita, colui che ha avuto un'esperienza mistica così esaltante da renderlo profondamente insoddisfatto di una religione intesa come cristallizzata «routine».²⁰⁹

D'altra parte l'esperienza personalissima di una *nova religio*, che muove l'ultima voce del poeta prima del rischio estremo del silenzio (*Noi siàn le triste penne isbigotite*) nelle rime cavalcantiane, non può servirsi di precostituiti modelli di persuasione, laddove anche il tono apodittico dell'esibita dottrina (*Donna me prega*) non propone prove da oratore quanto invece un *natural dimostramento*, “prova ricavata dalla filosofia naturale”.²¹⁰

Rispetto a questi nodi fondamentali di una segnata (e poi turbata) amicizia tra Dante e Guido, la posizione del poeta pistoiese, pur in una ostentata adesione ideologica, appare più

²⁰⁷ PATRICK BOYDE, *Retorica e stile...*, cit., p. 380.

²⁰⁸ *Ivi*, p. 378

²⁰⁹ *Ivi*, p. 381.

²¹⁰ GUIDO CAVALCANTI, *Rime*, a cura di MARCELLO CICCUTO, cit., p. 117 nota 8.

complessa di quanto il passaggio di materiali verbali e formule stilematiche lascino a intendere.

Che ci sia un 'noi' entro cui dibattere e difendere la propria posizione è per Cino motivo di ferma rivendicazione di fronte agli attacchi della vecchia scuola, nella persona di Onesto da Bologna:

Questo così dstringe Amor, che l'have
in signoria; però ne contiam nui
ch'elli sente alta doglia e colpi spessi;
e senza essempro di fera o di nave,
parliam sovente, non sappiendo a cui,
a guisa di dolenti a morir messi.

(Amor che vien per le più dolci porte, CXXXIIIb, vv. 9-14)

Salvo poi doveroso notare che è proprio Onesto a ricordare a Cino una certa distanza dai due poeti fiorentini:

Ah cieco è chi folli' a dir s'accorda!
Alor non par che la lingua si morda,
né ciò mai vi mostrò Guido né Dante.

(Siete voi, messer Cin, se ben v'adocchio, CXXXVIa, vv. 12-14)

Senza voler entrare nel merito della ben studiata²¹¹ tenzone con Onesto, si voglia qui segnalare quanto la sbandierata fedeltà ciniana a un comune messaggio poetico con i due grandi autori fiorentini mostri zone di attrito più significative di quanto la critica non abbia finora voluto leggere.

Prima fra tutte, il carattere fondamentalmente sentenzioso dell'atto poetico ciniano, che emerge in particolar modo nei testi

²¹¹ Ampiamente commentata nell'edizione delle rime di Onesto approntata da Sandro Orlando: *Le rime di Onesto da Bologna*, cit.. Ma si confronti anche MARIO MARTI, *Onesto da Bologna, lo Stil Nuovo e Dante*, in *Dante e Bologna nei tempi di Dante*, a cura di Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Bologna, MARIO MARTI, *Cultura e stile nei poeti giocosi del tempo di Dante*, Pisa, Nistri-Lischi, 1953.

di più ampio respiro ragionato, come alcune delle canzoni del Pistoiese.

Si considerino gli esempi seguenti:

Dunque non move ragione il disdegno,
ché io convegno - seguire isforzato
il disio ch'i' sostegno
secondo ch'egli è nato,
ancor che da virtù sie scompagnato;
per che non è cagion ch'i' non son degno,
ché a ciò vegno - com quei ch'è menato;
ma sol questo n'assegno,
morendo sconsolato:
ch'Amore fa ragion ciò che gli è a grato.
(*I' no spero che mai per mia salute*, XXVIII; vv. 45- 54)

L'uom che conosce tegno ch'aggi ardire
e che s'arischi quando s'assicura
ver quell'onde paura
può per natura o per altro avvenire;
(*L'uom che conosce tegno ch'aggi ardire*, XXXIX vv. 1- 4)

Perché Pietate da Mercé discende,
e Mercé da Pietà (ch'altro non dura
lo cor, che quant'è più gentil sol prende)
(*Mille volte richiamo 'l dì mercede*, vv. 30- 32)

ché fa ben la vendetta da laudare
e per regnare avanza
segnor, che perdonanza
usa nel tempo che si può vengiare.
(*Degno son io ch'io mora*, LXXXVII vv. 39- 42)

Amor con quel principio onde si cria
sempre 'l disio conduce,
e quel per gli occhi innamorati viene;
(*Quando pur veggio che si volta il sole*, XCI vv. 25- 27)

Ch'Amore è una cosa e la Ventura,
che soverchian natura
l'un per usanza e l'altro per sua forza,
(*Io che nel tempo reo*, vv. 23 -25)

e quando vita per morte s'acquista
gioioso è l morire
(*La dolce vista e 'l bel guardo soave*, vv. 41- 42)

Ancora più diretto è il ricorso a forme di sapore proverbiale o sentenze di carattere generale in alcuni sonetti di Cino, dove accanto a locuzioni di stanca riproposizione del peso della tradizione è possibile registrare vivaci immagini di comune sagacia:

però che 'l fin amor non è figura
da poter mai disfarsi o disparere²¹²
(*Si è 'ncarnato Amor del suo piacere*, VI, vv. 7-8)

e se ragiona de la vita mia
intendol sì con' fa il tedesco e il greco.²¹³
(*Ogni allegro penser ch'alberga meco*, LXIX, vv. 3-4)

Non sai tu, o frate, quant'io son distretto
Di quel Signor cui servir m'agenzo
E pròvonde la pena di Lorenzo²¹⁴,
per mia sventura e per lo tuo difetto?

Ahi quant'è lo tacere amaro e forte

²¹² Marti nel commento al testo del sonetto segnala il peso della tradizione in una siffatta locuzione: "Si risale ai provenzali, per i quali il «fin amor» è l'amore idealizzato, pago di sé e della sua interiorità, in contrapposizione con il "folle amore", che è quello della passione empirica e sensuosa". Cfr. MARIO MARTI, *Poeti del Dolce Stil Nuovo*, cit., p. 441, nota 5.

²¹³ Della proverbiale illeggibilità del greco («Graecum est, non legitur») c'è testimonianza anche nella ben nota raccolta paremiografica di Garzo, in ordine alfabetico, secondo la norma del tempo, solo per l'iniziale. Al distico 228b corrisponde infatti la Y: "Y, perché greco, /non si intende meco". Cfr. GIANFRANCO CONTINI, *Poeti del Duecento*, cit., p. 312.

²¹⁴ Sulla nota pena di Lorenzo si ricordi come testimonianza tra tante, *Legenda aurea*, cap. 112 S.

Ed innoiso, ove 'l parlar è dolce!
(Se tu sapessi ben com'io aspetto, LXXIX, vv. 5- 10)

E senza aver lo frutto creder mai
Sol di veder lo fior era 'l diletto,
che, mentre, ch'altro vidi, non pensai.
Oh, credere' per loro nel Macometto!
(Lasso, pensando a la distrutta valle, CXIX, vv. 9- 12)

e la cornacchia sta 'n su la cornice²¹⁵
[...]
Io sol conosco lo contrar del mele
Che l'assaporo ed honne pien le quarte
Così stess'io con Martino in disparte!
(Se mai leggesti versi de l'Ovidi, CXXXV, 6; 12- 14)

e' mi risponde come quel di Barga
[...]
E veggiovi goder come 'l monocchio²¹⁶
Che li altri del maggior difetto varga,
tale che muta, in peggio non si starga,
con' fece del signor suo lo ranocchio
(Io son colui che spesso m'inginocchio, CXXXVI, vv. 3; 5- 8)

Sì grande è la vettoria come 'l vinto
[...] morderia la capra
s'avesse i denti: però non se' nfinto
(Picciol degli atti, - rispond'i' al Picciòlo, CXXXVIII vv. 9; 11- 12)

Ser Mula, tu ti credi senno avere

²¹⁵ Per il proverbio si rimanda a GIANFRANCO CONTINI, *Poeti del Duecento*, cit., p. 451 nota 50 (commento al testo di Monte *Ahi lasso, doloroso, più non posso*: "Cioè avrò il danno e la beffa". Il «proverbio» o «quel da Barga» è un'*auctoritas* faceta, citata spesso per allusione a chi ha da rimaner burlato, dai siculo-fiorentini, Chiaro, Monte, ser Cione Baglioni, e dai siculo-pisani (sonetti 338-9 del Rediano): elenco in Casini, presso D'ANCONA- CAMPARETTI, *Antiche rime volgari*, v. 446-7". In particolare si confronti Chiaro, *Bono sparver non prende senza artiglio*, vv. 3- 4: «chi dona il cor per un levar di ciglio è un proverbio che usan questi di Barga». Ma anche nel *Fiore*: sonetto *Figliuola mia che vuol gior d'Amore*, vv. 13- 14: «Che s'e' ti dona Lucca, dàgli Barga,/ Così sarai tuttor donna del giuoco».

²¹⁶ *Monocchio* è hapax ciniano.

Tanto che porta virtù di ritropia
(*Ser Mula, tu ti credi senno avere*, CXXXIX, vv. 1- 2)

[...] che ne la bocca porti 'l mèle
e dentro tòsco, onde 'l tuo amor non grana,
[...]
per prender la colomba senza fele
(*Come li saggi di Neron crudel*, CXLIV, vv. 5-6; 8)

Ma l'omo saggio, quando falla, nota
Che grande ausel si tien fermo per geto
E grave corpo per ingegno nòta.
(*Solo per ritenere vostra amistia*, CL, vv. 12- 14)

primeramente del presto Giovanni
(*Un anel corredato d'un rubino*, CLVII, v. 14)

Chi ha un buon amico e nol tien caro,
mo, t'è leggiere il suo cognoscimientto,
e qual di llieve male alleggiamento
fa gran vendetta, non legge ben chiaro.
(*Chi ha un buon amico e nol tien caro*, CLIX, vv. 1-4)

Non è bontà né virtù né valore
Saver ver l'umiltà esser umile
(*Non è bontà né virtù né valore*, CLXI, vv. 1- 2)

Se però in questi ultimi esempi (e in particolare in quelli tratti da testi di corrispondenza) andrà su tutto segnalato un abbassamento del tono elegiaco dell'impianto lirico nella straniante adesione a una colloquialità che porta i segni di un aperto confronto con modalità espressive comico-realistiche, ciò su cui preme tornare è una più generale costante della produzione ciniana.

Il procedere logico-deduttivo, che ha la sua principale figura nel gusto sentenzioso del discorso, è vera chiave dell'*amoroso* canto poetico di Cino, come emerge a livello più

superficiale della lingua dall'esercizio continuo di una *ragione*, che in Cino è da intendersi nella sua accezione conforme al linguaggio comune.

Lontana dalla profondità filosofica della ragione (estranea al processo di innamoramento) in Cavalcanti e della medesima (consigliera di Amore) in *Vita Nova* 28.2, la ragione ciniana è precipuo effetto di rettitudine argomentativa.

Le occorrenze registrate (6 per *ragione*, 13 per *ragion*, 2 per *cagione* e 6 per *cagion*) mostrano infatti un dominio prevalente che è identificabile con la motivazione o spiegazione di uno stato psicologico di cui si incolpa (si *accagiona*) Amore:

Occhi miei, fuggite ogni persona,
e con pianto amendate 'l gran fallire
ch'avete fatto, sì che di morire
siete più degni che di pen'alcuna.
S'Amor per cortesia non vi perdona,
consiglio vi piangendo anzi finire,
ché voi voleste lo meo cor tradire:
di ciò sovente l'Amor v'accagiona.
(MARTI, XCIV, vv.1-8)

Pochissimi i casi in cui *ragione* e il suo allotropo *ragion* individuano un diverso spettro di referenza, come in CXXXIX, v. 5 e CLXII, v. 7 dov'è la virtù conoscitiva a essere chiamata in causa; o in XXXIX, v. 43, dove *ragione* è preciso calco del provenzale *razo*.²¹⁷

Le altre occorrenze²¹⁸ si determinano invece intorno a un principio di *aequitas*²¹⁹, atto a richiamare il buon diritto

²¹⁷ A quest'ultima accezione andrà riferito anche l'impiego del verbo 'ragionare' nel comune senso di discorrere, spiegare, parlare. Cfr. XVII, vv 7- 9; LV, v. 12; LXV, v. 10; LXVI, v. 12; LXIX, v. 3; LXXIV, v. 5.

²¹⁸ Per «ragione»: XXXV, v. 12; XXXVIII, v. 45; XLV, v. 28; CLII, v. 10; CLXII, v. 7 – qui però con il senso di facoltà di raziocinio. Per «ragion»: XXXVIII, v. 54; XXXIX, 43-51; XLIV, v. 8; LVII, v. 14; LXXIII, v. 38; LXXXVII, v. 9; LXXXVII, v. 38; XCI, v. 24; CXXV, v. 47; CXXXVI, v. 9.

²¹⁹ Ed è questo principio fondamentale nella pratica del diritto: «aequitas, iustitiae fons et origo». Cfr. MARTA CRISTIANI, voce «ragione» in *Enciclopedia Dantesca*,

dell'aspirante amante²²⁰, puntualmente disatteso nelle leggi di *Amore* che - sorprendentemente - in Cino lega il suo nome a quello di *Ventura*:

Ch'Amore è una cosa e la Ventura,
che soverchian natura
l'un per usanza e l'altro per sua forza,
e me ciascuno sforza,
sì ch'i' vo' per men male
morir contra la voglia naturale.
(MARTI, CVI, vv. 23-28)

E che la *Ventura* sia polo opposto e contrastante al giusto adoperarsi del poeta-amante è ben chiaro da un altro luogo del canzoniere ciniano, dove pur ricompare la ragione, o meglio le ragioni²²¹, a cui il poeta fa appello:

Sì m'è crudel nemica la Ventura,
ch'ogni ragione, ogni ben mi contende,
e disfa tutto ciò ch'io metto cura.
(MARTI, XLV, vv. 27-29)

In altre occasioni la *ventura* porta già i chiari segni della mala sorte:

In che ventura e 'n che punto nacqu'eo,
ch'a tutto 'l mondo sète umile e piana
e sol ver' me tenete 'l cor sì reo?

²²⁰ Accezione che si grammaticalizza in ben consuete locuzioni avverbiali o espressioni cristallizzate: «E non può star in mezzo per *ragione*», XXXV, v. 12 «che *ragion tegna* di colui che more»; XXXIX, v. 42; «per la *ragion* mi dolesse il morire» LXXIII, v. 38; «*ben è ragion ch'i' pèra*» LXXXVII, v. 9; «non per *ragion*, ma vincavi pietanza» LXXXVII, v. 38; «non mi par esser con *ragion* biasmato» XCI, v. 24. Ma anche nel *planctus* per la morte di Dante: «da che voi siete per *ragion* richesto» CXXV, v. 47.

²²¹ L'indefinito «ogni» conferma quanto il piano del discorso strutturato da Cino non tocchi la dimensione propriamente filosofica dell'equivalenza di *ratio*, *mens* e *intelligentia*, mentre invece attesti la sua *ragione* sulle buone motivazioni per cui tanta cura mostra il poeta.

(MARTI, XLVIII, 12-14)

Menato m'ha ventura
a veder voi cui mia vita richiede:
certo, in me si vede
pietà visibil, se porrete cura
ciò che vi mostra 'l mio smagato viso,
che mostra fuor come Amor m'ha conquiso»

(MARTI, XC, vv. 43-48)

Amor, la doglia mia non ha conforto,
però ch'è fòr misura;
così la mia ventura,
quando m'innamorò, m'avesse morto!

(MARTI, CV, vv. 1-4)

Nato fui, lasso, in sì forte ventura
Ed in un punto sì reo
Che non mi val per Deo
Chiamar mercé, sol che mi ponga cura

(MARTI, CX, vv. 21-24)

Amor, la mia ventura è troppo cruda
E ciò che'agli occhi incontra più m'attrista

(MARTI, CXI, vv. 37-38)

A questo punto risulta ineludibile una più generale considerazione in merito al fatto che Cino recuperi, nel suo amoroso canto di Amore, un'immagine di certo endemica nella cultura medievale, connaturata al principio di casualità che regola la mondana contingenza²²².

Se il *topos* è notoriamente antico, la mutevole *Ventura* è motivo costante di una certa poesia cortese, che da Guittone passa per

²²² GIOVANNELLA DESIDERI, «*Et indefessa vertigo*». *Sull'immagine della ruota della fortuna: Boezio, Lancelot e Commedia*, «Critica del Testo» VII n.1 (2005), p. 391.

Monte Andrea²²³ e Chiaro, per arrivare a Bonagiunta e ad alcune particolari note arcaicizzanti di Guinizzelli.

Ma ancora è essa chiaramente *focus* tematico di una poesia 'seriamente' comica di attraversamento del 'reale', come è quella di Cecco:

Senno non val a cui fortuna è conta
né giova senno ad omo enfortunato.

(Cecco, *Senno non val a cui fortuna è conta*, vv. 1-2)

Alla luce di questi minimi raffronti è ben evidente come all'*avventura* amorosa di Cino sfugga il fondamentale principio di assoluta e autosufficiente determinazione di Amore che è postulato fondamentale della ricerca filosofica e trascendente di Guido e Dante.

Di fronte all'imprevedibile alleanza di Amore e Fortuna, l'ultimo appello alla ragionevole equità di Mercede/Pietà non può che essere la disperata confessione del torto subito:

sì che resta di pianger lo cor morto
entro 'n quell'ora l'anima dolente
veggendo sì bella, che consente
che sia ragion ciò ch'a pietate è torto.

(MARTI, XLIV, vv. 5-9)

Però vedete che vostra beltate
mosseli a la follia ond'è 'l cor morto;
ed a me ne convien chiamar Pietate;
non per campar, ma per aver conforto
ne la morte crudel che far mi fate;
ed ho ragion, se non vincesses il torto.

(MARTI, LVII, vv. 9-14)

²²³ Cfr. Guittone, *Chi pote departir*, v.3; *Così ti doni Dio mala ventura*, v.1; *Doglio e sospiro di ciò che m'avvene*, v. 10; *Fare ventura a quella che m'avvene*, v.1; *S'el si lamenta null'om di ventura*, v.1; *La planeta mi pare oscurata*, v. 14; *Qual omo si diletta troppo in dire*, v. 12 e Monte, *Donna di voi si rancura*, v. 49.

III. Dentro e fuori il *dolce stile*

1. Tra prestilnovismo e gusto arcaicizzante

La critica ha parlato spesso di un Cino «epigono dello Stil novo» o addirittura «post-stilnovista» («postero» lo chiamava il Livi); assai meno ha badato a quello che può buon definirsi il Cino «prestilnovista». Eppure gli elementi adducibili in tal senso non sono così scarsi né così fiochi da potersi trascurare.²²⁴

Così Roncaglia in un fondamentale contributo agli studi di Cino invita alla riconsiderazione della figura del Pistoiese, tradizionalmente recepita come “naturale ‘anello di congiunzione’” “tra le due fasce generazionali Cavalcanti-Dante e Petrarca-Boccaccio”²²⁵, di certo anche sulla scorta della ben nota canzone LXX del *Canzoniere* petrarchesco.

Nell’“epigrafica rassegna della canzone dei ‘padri’”²²⁶, *Lasso me, ch’i’ non so in qual parte pieghi*, Petrarca incastona le tappe più significative della tradizione lirica a lui precedente, chiudendo ogni strofa con una citazione che è omaggio a un’autorità riconosciuta.

In questo ideale percorso Cino è posto significativamente tra il Dante di *Così nel mio parlar voglio esser aspro* e l’autocitazione petrarchesca di *Nel dolce tempo della prima etade*, in una ben segnata linea di continuità che prende le mosse dall’‘argomento e ragione’ del dire poetico dello pseudo-Arnaldo²²⁷, senza dimenticare Cavalcanti.

²²⁴ AURELIO RONCAGLIA, *Cino tra Dante e Petrarca*, in *Colloquio, Cino da Pistoia*, Roma 25 ottobre 1975, Roma, Accademia nazionale dei Lincei, 1976, «Atti dei convegni lincei», 18, p. 19.

²²⁵ *Ivi*, p. 8.

²²⁶ Cfr. DOMENICO DE ROBERTIS, *Petrarca petroso*, cit., p. 13.

²²⁷ La canzone *Drez et rayson es qu’ieu ciant e•m demori* che Petrarca credeva arnaldiana è in verità di Guilhem de Saint Gregori, come riportano tutti i commenti al testo. Cfr. in particolare FRANCESCO PETRARCA, *Il Canzoniere*, a cura di ENRICO FENZI, Roma, Salerno (I Diamanti), 1993, p. 127.

Una prospettiva di viva risonanza già ai tempi della primissima diffusione della fama dell'emerito *legum doctor*, se, nella chiesa di S. Domenico in Pistoia, un affresco trecentesco di mano bolognese²²⁸ restituisce la figura di Cino al centro della somma triade, tra Dante e Petrarca.

Questa sarà l'immagine consacrata nella storia della ricezione fino alle consegne metodologiche della crestomazia continiana:

La funzione, veramente unica, di Cino nella storia della poesia italiana fu quella di mediare fra lo stilnovismo fiorentino, o si dica l'ideale melodico o di «unione» che fu quello di Dante nell'ultimo decennio del Duecento (Dante è di gran lunga la 'fonte' principale del linguaggio ciniano) e il melodismo supremo dell'altro suo più giovane amico, il Petrarca.²²⁹

Rispetto a un così definitivo verdetto evolucionistico del rapporto storico²³⁰, Roncaglia richiama a un'equilibrata indagine dei "fatti di cultura letteraria"²³¹, che sin da sporadiche occasioni di sondaggio aprono a una singolarità di risultati, doverosi di un'attenta ricognizione.

Prima urgente evidenza è quella che incrocia la storia della lingua e i processi di emancipazione del volgare del *sì* dalla pressione di modelli allogeni, in riferimento in particolar modo agli scambi linguistici tra area francese e italiana.²³²

Se infatti del tutto ovvio è ricordare l'apporto di gallicisimi e soprattutto di provenzalismi, in una dinamica strutturante per la

²²⁸ GIANCARLO SAVINO, *Egemonia fiorentina ed autonomie locali nella Toscana nord-occidentale del primo Rinascimento: vita, arte, cultura. Settimo convegno internazionale (Pistoia, 18-25 settembre 1975)*, Pistoia, Centro italiano di studi di storia e d'arte, 1978, p. 2.

²²⁹ GIANFRANCO CONTINI, *Poeti del Duecento*, cit., tomo II, p. 630.

²³⁰ AURELIO RONCAGLIA, *Cino tra Dante e Petrarca*, cit., p. 8.

²³¹ "Oggettivamente individuabili attraverso l'analisi della «lingua» poetica (intesa in quel senso tradizionale-istituzionale per cui oggi si parla di «linguistica del testo» comprendendovi anche quegli schemi ideativi che costituiscono, di fronte alla «forma dell'espressione», la «forma del contenuto»)". *Ivi*, p. 8.

²³² Cfr. SILVIA MORGANA, *L'influsso francese*, in SERIANNI-TRIFONE (a cura di), *Storia della lingua italiana*, Vol. III, Einaudi, Torino, 1993-1994, pp. 9-31; 671-719.

definizione della *langue* poetica alle Origini della nostra letteratura²³³, più decisivo è individuare in che misura una così determinante influenza potesse essere ancora attiva nella stratificazione semantica e morfo-sintattica dello spazio poetico in cui e su cui Cino elabora il proprio canto di Amore.

Nell'arco di una generazione infatti la reverenza verso i modelli d'oltralpe cambia significativamente di segno, parallelamente al consolidarsi di autonomi modelli poetici e più in generale culturali per una letteratura in volgare di *sì*.

L'ampia trattazione dantesca intorno all'eloquenza volgare e al doppio primato accordato a quello del *sì*, rispetto agli altri due valenti rami dell'*ydroma tripharium*, è soltanto il momento di più alta teorizzazione di un processo di perseguita autonomia linguistico-culturale, di certo assai lontano ancora nella pur acuta coscienza letteraria di Brunetto Latini.

Così nelle parole di Brunetto:

Et se aucuns demandoit pour quoi cis livres est escriis en roumanç, second la raison de France, puis ke nous somes italien, je diroie que c'est pour .ii. raisons, l'une ke nous somes en France, l'autre por çou que la parleure est plus delitable et plus commune a tous languages.²³⁴

Un dato questo *sì* di un'evoluzione storico-linguistica per cui indizio significativo è di certo il “declinare della moda gallicizzante nelle «tre corone» fiorentine”,²³⁵ secondo un processo che sarebbe apparso già compiutamente concluso nella ricostruzione e sistematizzazione bembesca della «natural toscana usanza», fino a una comune percezione non più trasparente della matrice provenzale

²³³ Cfr. PAUL MEYER, *De l'expansion de la langue française en Italie pendant le moyen-âge*, in Atti del congresso internazionale di scienze storiche, vol. IV, Roma, 1903, pp. 61-104.

²³⁴ BRUNETTO LATINI, *Tresor*, I i 7. Cfr. BRUNETTO LATINI, *Li Livres dou Tresor*, ed. FRANCIS JAMES CARMODY, (Los Angeles, 1948), [rist. anast. Genève, Slatkine Reprints, 1975], i.1.7. c. 1260). Si segnala la più recente edizione BRUNETTO LATINI, *Tresor*, a cura di PIETRO G. BELTRAMI, PAOLO SQUILLACIOTI, PLINIO TORRI e SERGIO VATTERONI, Torino, Einaudi, 2007.

²³⁵ SILVIA MORGANA, cit., p. 28.

dell'esercizio poetico dei nostri primissimi autori, denunciata dalle pagine della finzione dialogica del trattato.

Le dichiarazioni di Federico Fregoso sulle molte cose *apparate e tolte* dagli antichi Toscani ai poeti provenzali (tanto che «errare non si può a credere che il rimare primariamete per noi da quella nazione, più che da altra, si sia preso»²³⁶) suscitano infatti la ben giustificabile meraviglia di Giuliano de' Medici:

Ma io mi meraviglio forte come la provenzale favella, della quale, che io sappia, poco si sente oggi ragionare per conto di poesia, possa essere tale stata, che dalle molte cose siano state tolte da' poeti della Toscana, che pure hanno alcun grido.²³⁷

Chiaro è come, nel gioco delle parti, il Bembo esternalizzi la sua affinata coscienza linguistica, esercitata non solo nel recupero e confronto delle aree lessicali, quanto anche, a livello più profondo, degli aspetti morfologici della lingua, come mostra l'attenta ricostruzione dell'accoglienza e dell'impiego dei provenzalismi²³⁸ suffissati in *-anza -enza*, ancora in autori come Guinizzelli, Guido Cavalcanti, in *messer Cino*, in *messer Onesto*, Bonagiunta, Piero alle Vigne, «e in altri poeti e prosatori di quell'età».²³⁹

Ma l'acutezza di Bembo si spinge oltre, nel notare che:

Passò quest'uso di fine a Dante, e al Boccaccio, altresì: tuttavia all'uno e all'altro pervenne oggimai stanco.²⁴⁰

²³⁶ PIETRO BEMBO, *Prose*, a cura di CARLO DIONISOTTI, UTET, Torino, 1966, I vii (p. 89).

²³⁷ *Ivi*, I viii, (p. 90).

²³⁸ Per gli studi provenzali del Bembo, cfr. PIETRO BEMBO, *Prose*, cit., p.89 nota 8.

²³⁹ «[...] E nondimeno più in uso Dottanza, sì come voce di quel fine che amato era molto dalla Provenza, il quale fine piacendo per imitazione a' toscani, e Pietanza, e pesanza, e Beninanza e Malenanza e Allegranza e Dilettanza e Piacenza e Valenza e Fallenza, e molte altre voci di questa maniera in Guido Guinicelli si leggono, in Guido Cavalcanti, in messer Cino, in messer Onesto, in Bonagunto, in messer Piero dalla Vigne, in altri poeti e prosatori di quella età». Cfr. PIETRO BEMBO, *Prose*, cit., I, X, p. 97-98.

²⁴⁰ *Ivi*, p. 98.

È questa un'osservazione solo apparentemente marginale, vista la produttività del suddetto suffisso nei prestiti «furati»²⁴¹ allo spazio franco-provenzale, che introduce a più generali considerazioni sulla permeabilità variabile di suddetti fenomeni di interferenza linguistica nelle diverse generazioni di poeti come anche nei diversi momenti della produzione di un singolo autore.

Alla cospicua presenza di gallicismi che caratterizza le opere giovanili Dante, secondo la temperie culturale del suo tempo, succede una drastica riduzione dell'inventario in concomitanza con i nuovi orientamenti e con le «nuove rime», il «soave stile», in cui acquista peso dottrinale e linguistico il latino; ed anche nel bilancio del plurilinguismo della *Commedia* la componente francese e provenzale appare fortemente ridimensionata, sia nell'arco delle tre cantiche, sia in rapporto alla produzione dantesca²⁴².

Un analogo confronto può essere condotto per Boccaccio, laddove l'abbondanza di francesismi nelle opere giovanili risulta fortemente ridotta nell'economia del *Decameron*,²⁴³ mentre i processi selettivi della lingua di Petrarca, già intuiti dal Bembo, lasciano

²⁴¹ «Né solamente molte voci, come si vede, o pure alquanti modi del dire presero dalla Provenza i Toscani; anzi essi ancora molte figure del parlare, molte sentenze, molti argomenti di canzoni, molti versi medesimi le furarono, e più ne furarono quelli, che maggiori stati sono e miglior poeti riputati. Il che agevolmente vedrà chiunque le provenzali rime piglierà fatica di leggere [...]» PIETRO BEMBO, *Prose*, cit. I XI (p. 104).

²⁴² SILVIA MORGANA, *L'influsso francese*, cit., p. 28.

²⁴³ “Qui [nel *Decameron*] il Boccaccio usa i francesismi soprattutto per connotare ambienti o personaggi, come *messi* ‘pietanze’ nella novella de re di Francia innamorato della marchesa di Monferrato [*Decameron*, X, 6, 23] o *reale osterie* ‘palazzo reale’ nella novella intessuta di richiami cavallereschi di re Carlo Vecchio; oppure la forma *madama* anziché ‘madonna’, riferita a Bertola [*Decameron*, II, 6, 10], nella novella di Andreuccio da Perugia, ambientata nella Napoli angioina e francesizzante che il Boccaccio aveva ben conosciuto negli anni giovanile”. Cfr. SILVIA MORGANA, *L'influsso francese*, cit., p. 29. Ma sempre con questo intento il Boccaccio crea nomi francesizzanti, come *Siri di Ciastiglione* (signore di Chatillon), ricalca intere frasi dal francese per caratterizzare i personaggi: «E qui vi trovai il venerabile padre messer Nonmiblasmete Sevoipiace [ne me blamez s'il vous plait], degnissimo patriarca di Gerusalemme» (*Decameron*, VI, 10). Conclude però Morgana che “al di fuori di questi, i francesismi propriamente boccacciani sono pochi e di largo uso come dottare, sacramento, passaggio”. *Ivi*, p. 29.

spazio a preziosismi semantici che trasformano in intenzionale restauro le ragioni della necessità della lingua.²⁴⁴

A questo seppur sommario, ma di certo indicativo quadro di riferimento va riportato l'esercizio poetico di Cino e una pratica "in cui s'allineano provenzalismi (o latamente: gallicismi) numerosi e vistosi più che in qualsiasi altro stilnovista".²⁴⁵

Dell'ampia lista che si potrebbe qui proporre ci si vorrà soffermare su alcune emergenze che danno conto della complessità paradigmatica a cui attinge il linguaggio ciniano, indicando una direzione di scambi di volta in volta aperta a nuove soluzioni.

Una prima nota è sulla consistente presenza dei già citati suffissati in *-anza*, che sicuramente richiama a una contiguità con la *langue* poetica dei primissimi rimatori in volgare del *sì* (Palma M. Letizia Rizzo ricorda ben 62 astratti in *-anza* attestati presso i poeti della scuola siciliana).²⁴⁶

Se per molti di questi termini, passati poi anche sotto la lima poetica di Cino, è immediato il riferimento all'equivalente provenzale, (è il caso di *dottanza*, LVII 12, *leanza* XXXVI 14, *malenanza* LXX 7) è pur indispensabile ricordare – come suggerisce Bezzola – che la desinenza (-ANTIA > *-anza*) è indigena anche in Italia, dove però la sua vitalità non è stata mai maggiore che nel periodo in cui il provenzale ebbe più forte risonanza sul nostro volgare.²⁴⁷

Precisazione che indica di certo cautela nell'individuazione dei prestiti e delle formazioni allogene alle Origini della nostra

²⁴⁴ A questa precisa intenzionalità andranno riportati alcuni emblematici elementi galloromanzi sopravvissuti alla selettiva selezione linguistica petrarchesca: Il termine *sembranza*, già presente nel sintagma cavalcantiano *angelica sembranza*, appare, in Petrarca, nella forma di *sembianza* (già in Cino, MARTI, XC, 14): *l'angelica sembianza umile e piana*, Rvf. 271, v. 84. Ancora sono presenti nella limata lingua del *Canzoniere* voci come *gioia*, *noia*, *giorno*, per cui si attestano numerose occorrenze.

²⁴⁵ AURELIO RONCAGLIA, *Cino tra Dante e Petrarca*, cit., p. 20

²⁴⁶ Cfr. M. LETIZIA PALMA RIZZO, *Elementi francesi nella lingua dei poeti siciliani della 'Magna Curia'*, «Bollettino dei centri di studi filologici e linguistici siciliani», 1 (1953), pp. 115-129; 2 (1954) pp. 93-151.

²⁴⁷ RETO ROBERTO BEZZOLA, *Abbozzo di una storia dei gallicismi italiani nei primi secoli (750-1300)*. Saggio storico-linguistico, Casa Editrice Seldwyla, Zurigo, 1924, p. 11.

letteratura, ma che allo stesso tempo avvalorano un'adesione di Cino a modelli di costruzione della lingua specificamente duecenteschi.

E sarà questo un dato tanto più significativo se si considera che la medesima costruzione morfologica appare quasi del tutto inoperante già a livello del Dante della *Vita Nova*, dove nelle liriche si registrano pochissime occorrenze in *-anza*, tra cui *dottanza*, *erranza*, e in *-enza*, *temenza*²⁴⁸.

Della cospicua presenza nei testi ciniani di termini come *speranza*, *disperanza*, *pietanza*, *pesanza*, *possanza*, *usanza*, *soverchianza*, *leanza*, *arditanza*, *membranza*, *certanza*, *disvanza*, *smisuranza*, *erranza*, *malenanza*, *inamoranza*, *sembianza*, *abbondanza*, *fidanza*, *disianza*, *perdonanza*, *dimoranza*, *mostranza*, *allegranza*; e ancora in *-enza* *reverenza* *audienza*, *soffrenza*, *potenza*, *partenza*, *sentenza*, *intelligenza*, *piagenza*, *valenza*, *riverenza*, *potenza*, *dispiagenza*, *presenza*, *conoscenza*, *fallenza* nel libello giovanile di Dante, a cui inevitabilmente tende l'ideologia poetica di Cino, non c'è traccia.

Intelligenza, *audienza*, *presenza* compaiono nella ritrattazione in prosa dell'amore in lauda di Beatrice, mentre è nella prosa del *Convivio* e nel registro comico del poema sacro che possono ritrovarsi alcuni non diffusi impieghi di simili formazioni lessicali: ne sono esempi *temenza* attestato in *Pg.*, VI, 102; *Pg.*, XXVII, 31; e ancora *Cv.*, II, X, 5; *Cv.*, IV, XII, 14; *intenza* attestato all'altezza di *Pd.*, XXIV, 75- 78.

Nel canzoniere ciniano la suffissazione in *-anza* è così produttiva da segnare invece una parte cospicua nella posizione privilegiata dei rimanti a fine verso, come emerge palesemente dalla struttura rimica di *Donna, i' vi potrei dicer parole*²⁴⁹:

²⁴⁸ *Vita Nova*, 2.14 (*O voi che per la via d'Amor passate*, v. 16); *Vita Nova* 6.8 (*Tutti li miei pensier parlan d'Amore*, v. 11); *Vita Nova* 10.15 (*Donne ch'avete intelletto d'amore*, v. 10) – citazioni tratte da DANTE ALIGHIERI, *Vita Nova*, a cura di GUGLIELMO GORNI, cit., pp. 834; 870; 900.

²⁴⁹ Si confronti in merito l'accurato rimario posto in coda alla silloge di Marti: MARIO MARTI, *Poeti del Dolce Stil Nuovo*, cit., 971-1076.

Donna, i' vi potrei dicer parole
 e voi potreste fare assai mostranza;
 ma non ch'io cangiasse inamoranza
 in altra parte, poi che 'l cor non vòle.
 Morte e pena, sì com'aver sòle,
 li piace più che, per altra, allegranza;
 né fugeria se n'avesse possanza;
 ché per amor morir già no li dole
 (*Donna, i' vi potrei dicer parole*, MARTI, XCIX, 1-8)

Che sia questo un tratto conservatore dell'universo poetico ciniano è ben chiaro non solo dal confronto con i modelli siciliani, per cui ricco sarebbe il repertorio di riferimento dei suffissati in questione, quanto anche da più immediate corrispondenze che chiamano in causa una lingua poetica che Maria Corti ha indicato con la felice formula di 'avanti lo Stilnovo'.²⁵⁰

Si pone così un problema fondamentale, avanzato già da Roncaglia nel succitato studio, dove si segnala quanto molti degli arcaismi su riportati, nonché dei prestiti di area gallo-romanza accolti nelle rime di Cino, siano realmente presenti già in Guittone o tra i guittoniani:

Prima che da Cino, parecchie di queste voci (*abellire, accontarsi, agenzare, dannaggio, intenza, croio, manto, certano, disvolere*) erano state riprese da Guittone; ed è Guittone a fornire quelli che [...] restano gli unici esempi d'allegraggio, e tipicamente guittoniani sono i composti, che Cino adopera più di una volta, con sopr- e sor-: *sopragioiere, sovrapiacere, sorbondare*, e simili.²⁵¹

Se infatti forme come *piagenza, leanza, malenanza* e diverse altre appaiono come naturale *file rouge* nel passaggio e nella sedimentazione di un canone nato su un decisivo compromesso linguistico, alcune come *dispiagenza* segnano una biunivoca

²⁵⁰ MARIA CORTI, *La lingua poetica avanti lo Stilnovo. Studi sul lessico e sulla sintassi*, Tavarnuzze (Firenze), SISMEL, edizione del Galluzzo, 2005 (postumo).

²⁵¹ AURELIO RONCAGLIA, *Cino tra Dante e Petrarca*, cit., p. 21.

direzionalità di scambi tra Cino e l'unico precedente verificabile, attestato in Guittone.

E gran fastidio m'è s'om ti disdegna
per dispiagenza, e tu ti tien' sù gente
che, tal penser hai, credi che divegna.
(Guittone, *Così ti doni Dio male ventura*, vv. 12- 14)

Dunque, in dispiagenza
essere non vi dé, s'i' sguardo fiso
vostro mirabil viso,
che m'ha lo cor diviso
e che m'alleggia ogni gravosa pena;
già non vi fece Deo
perché ancidesse alcun vostro bellore.
(Cino, *Si mi stringe l'amore*, vv. 64-70)

Cosa però più rilevante è che il contatto tra due mondi poetici sensibilmente distanti - almeno in quanto a postulati ideologici -, quali quelli di Cino e Guittone, mostrino aree di permeabilità capaci di rilevare ancora una volta la complessità e l'apertura dello spazio dialogico dell'espressione lirica, prima della sua istituzionalizzazione linguistica e letteraria operata dal Petrarca.

La canzone succitata e la citazione riportata introducono infatti a un ulteriore indizio linguistico che pone il problema di un possibile tramite guittoniano ai gallicismi (in senso lato) accolti nell'esecuzione lirica ciniana.

Il *bellore*²⁵² del v. 70 è occorrenza del Guittone lirico quanto della prosa delle sue lettere "fortemente influenzata da una tradizione di linguaggio lirico, più di qualsiasi altra prosa ad essa contemporanea".²⁵³

²⁵² Per le occorrenze di *bellore* nei poeti siciliani, ma soprattutto nelle rime e nelle lettere di Guittone si rinvia a MARIA CORTI, *Il linguaggio poetico avanti lo Stilnovo*, cit., p. 13.

²⁵³ CESARE SEGRE, *La sintassi del periodo nei primi prosatori italiani (Guittone, Brunetto, Dante)*, in CESARE SEGRE, *Lingua, stile e società. Studi sulla storia della prosa italiana*, Milano, Feltrinelli: pp. 108 e sgg..

Cino si mostra disponibile anche a una categoria di suffissati che appare nota caratterizzante di un'area di transizione che si muove avanti lo 'stilnovo' e che approfondisce gli esiti di costruzione alternativa di astratti in *-ore -ura* "non sopravvissuti alle epoche successive, fuorché in riesumazioni letterarie".²⁵⁴

Ed è questo un atteggiamento ciniano non isolato, se è possibile rintracciare nei suoi versi occorrenze quali *dolzore*, splendore, *sofferitore* ma ancora *rancura*²⁵⁵ e due termini non attestati in ambito siciliano, ma in area guittoniana, quali *verzura* e *usura*.²⁵⁶

Si noterà poi anche che il livello meramente lessicale di risonanza del modello guittoniano può incontrare i piani più profondi della struttura morfosintattica della costruzione del discorso poetico: è così in *Sì mi stringe amore*, dove il suono della *meravigliosa sovrapiacente cosa* (vv. 59-60) o il *soverchio di male* del v. 89, combinato agli inequivocabili segnali di *dispiagenza* e *bellore*, fa corpo con una concitazione drammatica di strutture sintattiche di modulazione tipicamente guittoniana.

Formazioni grammaticali di 'amplificazione raziocinante' quali le congiunzioni *dunque* e *énde*²⁵⁷, di cui la prima proletticamente in posizione rilevante all'interno del verso, il ricorso incalzante a esclamazioni e interrogative in un gusto proprio della *repetitio*, che incrocia l'arte dell'eloquenza retorica a una vena teatrale ('insegna' dello stile guittoniano) sono nodi non trascurabili nella complessità dell'elaborazione formale del canto poetico dell'*amoroso messer Cino*.²⁵⁸

In questo senso emblematici sono alcuni passi della canzone ciniana prima ricordata:

²⁵⁴ MARIA CORTI, *Il linguaggio poetico avanti lo Stilnovo*, cit., p. 8.

²⁵⁵ *Ivi*, p. 23.

²⁵⁶ *Ivi*, p. 24.

²⁵⁷ "Il periodo guittoniano è tutto impostato sulle congiunzioni coordinanti: e, ma, ché, unde, e però, dunque". Cfr. CESARE SEGRE, *La sintassi del periodo...*, cit., p. 59.

²⁵⁸ L'appellativo è petrarchesco, da *Piangete, donne* (Rvf. 92), vv. 10-11: «Piangan le rime anchor, piangano i versi, / perché 'l nostro amoroso messer Cino/ novellamente s'è da noi partito»

Sì mi stringe l'amore
mortalemente in ciascun membro, o lasso!

né si può rallegrare
né sé riscuoter già sol per Mercede,

Così m'aiuti Deo!

Dio! donna, abellire²⁵⁹
non vi dé sì la passione mia,
che star ver' voi vorria,
ch'a tutto 'l mondo siete santa e bona.

ma ciascun altro inteso
e talentoso ènde coralemente;
tant'è miracol gente
veder voi, cosa di sovra vertute,
più che Natura puote;

Donna, per Deo, pensate,
ched e' però vi fe' maravigliosa
sovrapiacente cosa,
che l'uom laudasse Lui nel vostro avviso;

Dunque, in dispiagenza
essere non vi dé,

Ahi me lasso! morto
anzi foss'eo che dispiacervi tanto,
che voi vedere alquanto
non concedeste a me, servo leale!

Dunque, se mi scampate,

²⁵⁹ Altra spia guittoniana in Cino. Cfr. GUITTONE, (a cura di FRANCESCO EGIDI), *canz.* 4, 27; *canz.* 26, 48, *son.* 165, 2; *son.* 236, 2; GUITTONE (a cura di LINO LEONARDI), 56, 5. Unico precedente siciliano in Giacomino Pugliese, *Morte, perché m'hai fatto sì gran guerra*, v. 39 (però la forma *abella* è sia in Chiaro che in Monte). In Cino, oltre a questa attestazione, si registra un'altra occorrenza in MARTI, VII, 6.

Per Dio, di me pietate
vi prenda, per mercé, di meve un poco.
Ritornatemi in gioco,
ch'io prenda ardir, ché sto ver' ciascun quatto²⁶⁰.
(MARTI, XLIX)

È questo sicuramente solo un minimo campione esemplificativo di tratti che sono invece non episodici nella scrittura ciniana e che denotano una permanenza di materiali verbali e strutturali che inequivocabilmente legano l'espressione poetica di Cino alla 'dura corteccia' della nostra lingua delle Origini.

Il vivo dialogo con la tradizione provenzale-siculo-guittoniana è però solo un aspetto della complessità della *langue* poetica a cui attinge Cino, che, come si è cercato di dimostrare anche nei precedenti capitoli, forza non di rado lo spazio propriamente elegiaco del lamento di Amore, e si lascia attraversare da una tensione di narrazione che inevitabilmente tocca registri espressivi potenzialmente alieni all'istituto lirico.

Sotto questa prospettiva, torna la densità semantica di alcune concrezioni terminologiche marcatamente guittoniane, e inclini, nella lezione di Amore di Guittone, a una carnalizzazione affatto alternativa alle *figurae mentis* dell'astrazione stilnovista.

Amor m' à priso e incarnato tutto
E a lo core di sé fa posanza,
e di ciascun membro tragge frutto,
dapoi che priso à tanto di possanza²⁶¹.
(Guittone, *Sonetti d'amor di Guittone d'Arezzo*, son. I, vv. 1-4)

²⁶⁰ Ancora un'incursione nel registro 'comico': *quatto* è termine che ricorre in *If.* XXI 89, ma *hapax* ciniana nella *langue* lirica Due-Trecentesca.

²⁶¹ "L'uso guittoniano è ripreso da Chiaro (XXXII 82-84 «...ed invito/ Amore che mi comprenda/, e di sé umanamente mi 'ncarni»: ed. CLPIO V 231; cfr. anche glossario Menichetti 1965) e soprattutto da Monte 26.6 e 29.11-2 («E ciascun membro m' à di voi incarnato/lo dio d'amore», all'inizio di una probabile corona di 17 sonetti che termina con una tenzone; cfr. anche Monte 85.3-4) e con variazione addirittura da Cino VI 1-2 [...]". Cfr. GUITTONE, *Canzoniere*, *I sonetti d'amore del codice Laurenziano*, a cura di LINO LEONARDI, Torino, 1994, p. 3 nota 1.

Sì è 'ncarnato Amor del suo piacere,
m'ha preso in ciascun membro fòr misura,
che tutto è convertito già in natura,
sì che di contrastar non ho podere
(Cino, VI, vv. 1-4)

Emerge però anche la traccia più peculiare di un eclettismo ciniano, capace di ritentate incursioni in uno spazio linguistico, che registra alcune significative interferenze con la poesia comico-realistica di Cecco.

È il caso del ricorso alla proverbiale mala fama dei giudei per connotare il torto di una mancata mercede ricercata in una *donna gentil, umile e piana* verso tutti, che si trasforma però in *fera donna* verso il poeta che la invoca, in un sonetto enfaticamente scandito dalle forti esclamazioni e da un ritmo ternario di interrogazioni conclusive:

Così non foss'io ritornato mai!
Deh, malann'aggia quella terza spera!
Perch' è contra di me cotanto strana?
Or dolente tapin, son io giudeo
che nulla val per me mercede umana?
In che ventura e 'n che punto nacqu'eo,
ch'a tutto 'l mondo sète umile e piana
e sol ver' me tenete 'l cor sì reo?
(Cino, *Con gravosi sospir traendo guai*, XLVIII, vv. 7-11)

E così in Cecco, in un componimento che ricorda da vicino il gusto ciniano per l'iterazione ripetuta nell'inanellarsi di *oimè*:

oimè, che non mi val mercé chiamare!
oimè, il su' cor com'è tanto giudeo²⁶²
(Cecco, *Oimè d'Amor, che m'è duce sì reo*, PD, vv. 6-7)

²⁶² Ricorda Marti come Cecco gratifichi il proprio padre con il feroce epiteto di «can giudeo» (LXXVIII 7). Altra attestazione è in Cecco, XLVI 8 - «cuor giudeo» è in Guittone 52, 3-4. Per Cino si ricordi ancora l'*incipit* del sonetto *CI O voi che siete ver' me sì giudei*.

Esempi di una possibile contiguità di creazione di immagini tra la lirica ciniana e la letterarietà comica di Cecco sono rintracciabili in altri testi dei due poeti, dove si segnalano ora una coincidenza di intere sequenze versali (*che l'allegrezza non so che si sia*, Cino, LXIX v. 6; *Né non so che si sia a dir letizia*, Cecco, *Poeti del Duecento*, CI v. 3), ora echi lessicali attestati in Cino e Cecco come sole occorrenze nel linguaggio poetico Due-Trecentesco (*sofferisco* in Cino, CVIII, v.3; in Cecco, CXXII, 11) .

Ma che il registro comico possa informare di sé episodi lirici della produzione ciniana lo testimonia un'inclinazione a una calibrata mistura degli opposti quanto a giochi ossimorici, che non di rado appaiono tra le rime di Cino, fino a svelarsi come ostentato artificio nella tecnica del rovesciato *plazer* di *Tutto ciò che altrui agrada a me disgrada*, modulo e tecnica retorica, per cui è probabile il ricordo – a detta di Marti²⁶³ – dell'angioleresco *Se fossi foco, ardere' il mondo*.

Tutto ciò ch'altrui agrada a me disgrada,
ed èmmi a noia e spiace tutto 'l mondo.
Or dunque che ti piace? I' ti rispondo:
quando l'un l'altra spessamente aghiada,
e piacemi veder colpi di spada
altrui nel volto, e navi andare a fondo;
e piacerebbemi un Neron secondo,
e ch'ogne bella donna fosse lada.
Molto mi spiace allegrezza e sollazzo,
e la malenconia m'agrada forte;
e tutto 'l dì vorrei seguire un pazzo.
E far mi piaceria di pianto corte,
e tutti quelli amazzar ch'io amazzo
nel fèr pensier, là dov'io trovo Morte.
(Cino, CIX)

L'estrema disponibilità di Cino a soluzioni poetiche ed esiti linguistici così distanti dalla rituale celebrazione di Amore del nuovo

²⁶³ MARIO MARTI, *Poeti del Dolce Stil Nuovo*, cit., p. 677, nota 1.

canto del *dolce stile* inevitabilmente richiama l'attenzione su un aspetto potenzialmente conservatore della prassi poetica ciniana, che può apparire perfettamente integrato nell'onnivoracità dei codici espressivi, pertinente cifra dello spazio poetico duecentesco.²⁶⁴

Questo dialogico attraversamento di diverse tradizioni poetiche e diversi registri del dire poetico è pienamente confermato dall'estrema variabilità (e si potrebbe dire sperimentazione) che investe le strutture formali del canzoniere ciniano.

Variabilità che accompagna il ruolo centrale di Cino nella codificazione di un "genere eponimo dello Stilnovo e insieme, per varietà di esiti morfologici e latitudini di applicazioni letterarie, forma 'sintomatica' della cultura poetica più antica"²⁶⁵, genere per cui ad oggi ci si può avvalere dell'esauriente sistematizzazione di un repertorio metrico 'monografico'.²⁶⁶

Sperimentazione di generi tematici che riadattano i modelli classici delle modalità espressive *in improprium* alle esigenze formali e 'alte' dell'istituto della canzone in volgare, per cui il lamento ciniano *Deh quando rivedrò 'l dolce paese*, "vero e proprio archetipo del *vituperium* in volgare contro Napoli"²⁶⁷, può riabilitare alla lingua della lirica "la componente satirica [che nel Medioevo romanzo] appare soltanto in funzione subordinata, collegata cioè con la predica, con la poesia di tipo didattico-moraleggiante e penitenziale (per esempio la *Bible* di Guyot de Provins) e con la letteratura legata a

²⁶⁴ Cfr. CLAUDIO GIUNTA, *Generi non letterari e poesia delle Origini*, in C. G., *Codici*, Il Mulino, 2005.

²⁶⁵ AGOSTINO CASU, *Strategie attributive e canone della tradizione: per l'edizione delle ballate di Cino da Pistoia*, in *Percorsi incrociati. Studi di Letteratura e Linguistica Italiana*. Atti del convegno «Dies Romanicus Turicensis», Zurigo, 23 maggio 2003, a cura di BROGGI et al., 2004, p. 11.

²⁶⁶ Cfr. LINDA PAGNOTTA, *Repertorio metrico della ballata italiana. Secoli XIII e XIV*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1995.

²⁶⁷ MASSIMILIANO CORRADO, «*Vera satira mia, va' per lo mondo, l e de Napoli conta l che riten quel che 'l mar non vòle a fondo*». *L'invettiva antinapoletana di Cino da Pistoia*, in SABBATINO 2012, p. 119

un ceto (*étas du monde*, Fürstenspiegel), con l'epopea degli animali, con il *fabliau* e con la poesia giocosa e anche con la tenzone [...]”.²⁶⁸

Rinviando agli importanti e ricchi studi in materia sulla pratica ciniana della ballata e sull'esperimento della satira napoletana, ci si vorrà qui soffermare su alcuni tratti delle formulazioni strofiche e rimiche della poesia di Cino che inequivocabilmente appartengono a un polimorfismo sperimentale di gusto propriamente arcaicizzante.

Primo fra tutti è l'impiego – segnalato già da Roncaglia²⁶⁹ – del sonetto a formula continua di rime, secondo le due possibilità riportate nello studio di Biadene in *Morfologia del sonetto nei secoli XIII-XIV*.²⁷⁰

Al primo caso sono riferiti quei sonetti nei quali, secondo la catalogazione degli 'antichi', “le rime dei piedi continuano anche nelle volte”²⁷¹: è questa l'indicazione che si riscontra nell'unico manuale di metrica che dovette essere circolante e disponibile dal 1332 fino all'apparizione delle *Prose* del Bembo, nel 1525.²⁷²

Igitur sciendum est quod sonetus continuus dicitur ad differentiam precedentium et sequentium sonetorum, qui diversificant rithimos copularum sive pedum a rithimis voltarum.

²⁶⁸ HANS ROBERT JAUSS, *Alterità e modernità della letteratura medievale*, cit., p. 225 (citazione già in ANDREA MAZZUCCHI, «*Tertia est satira, id est reprehensibilis, ut Oracius et Priscus*»: Cino da Pistoia, Pietro Alighieri e Gano di Lapo di Colle, in “*Però convien ch'io canti per disdegno*”. *La satira in versi tra Italia e Spagna dal Medioevo al Seicento*, a cura di ANTONIO GARGANO, Napoli, Liguori, 2011, p. 6.

²⁶⁹ AURELIO RONCAGLIA, *Cino tra Dante e Petrarca*, cit., p. 20.

²⁷⁰ LEANDRO BIADENE, *Morfologia del sonetto nei sec. XIII e XIV*, «*Studj di Filologia Romanza*», IV: 1-234, 1889 (ristampa anastatica: Firenze, Le Lettere, 1977).

²⁷¹ *Ivi*, p. 78.

²⁷² Per la scarsissima diffusione del *De vulgari eloquentia* nei secoli XIV-XV si rinvia alle note introduttive di Mengaldo (DANTE ALIGHIERI, *De Vulgari Eloquentia*, a cura di PIER VINCENZO MENGALDO, cit., p. XVII e sgg): “È solo nel Cinquecento che il *D.V.E.* assume un ruolo attivo nel contesto culturale italiano: riscoperto a Padova dal Trissino [...], il trattato viene da lui fatto circolare sia a Firenze nella cerchia degli Orti Oricellari, dove stimola l'intervento del Machiavelli sulla questione della lingua, sia a Roma, dove interessa la filologia del Bembo e del Colucci. Alla regia trissiniana è dovuta non solo la circolazione dell'opera, prima manoscritta poi a stampa nella traduzione del letterato vicentino, ma in sostanza la sua stessa interpretazione, piegata e modernizzata secondo i miti della teoria cortigiana, e che tuttavia ne determina proprio ciò la fortuna e l'incidenza sulla problematica linguistico-culturale del tempo [...]”. *Ivi*, pp. XIX-XX.

(ANTONIO DA TEMPO, *Summa artis rithimici vulgaris dictaminis*, XIX, *De sonetis continuis et eorum forma*)²⁷³

Una seconda opzione è invece concessa per quei sonetti in cui “nelle volte passa soltanto una delle rime dei piedi, oppure passano tutte due, ma in tal caso nelle volte si introduce una terza rima nuova”.²⁷⁴

In entrambi i casi il Biadene cita distesamente esempi tratti dalle rime di Cino: rispettivamente *Uomo smarrito che pensoso vai* (MARTI, XL) e *Una donna mi passa per la mente* (ma sono citati sinteticamente anche altri componimenti ciniani, corrispondenti, nell’edizione Marti, ai testi XVI, LIII, CLII, CLIV della silloge ciniana).

Le formule rimiche che, secondo Biadene, Cino propone in piena coscienza dell’artificio impiegato²⁷⁵, sono le seguenti:

Una ricca rocca e forte manto

ABBA ABBA BAB ABA

Uomo smarrito che pensoso vai

ABBA ABBA ABA BAB

Zaffiro che del vostro viso raggia

ABBA ABBA ABB BAA

O voi che siete voce nel deserto

ABBA ABBBA AB BAA

Messer lo mal che ne la mente siede (risposta per le rime a *Si m’è fatta nemica la Mercede di Onesto da Bologna*)

ABBA ABBA ABA BAB

²⁷³ ANTONIO DA TEMPO, *Summa artis rithimici vulgaris dictaminis*, a cura di RICHARD ANDREWS, Bologna, Commissione per i Testi di Lingua, 1977, pp. 25-26.

²⁷⁴ LEANDRO BIADENE, cit., p. 79.

²⁷⁵ “Egli [Cino] mostra una certa predilezione per i sonetti interamente continui (Secondo si è veduto ne compose cinque); è quindi lecito supporre che abbia composto consapevolmente anche dei sonetti continui soltanto a metà”. *Ivi*, p. 80.

Una donna mi passa per la mente

ABBA ABBA ACC ACC

Fa della mente uno specchio sovente

ABBA ABBA ACD ADC²⁷⁶

Il dato più interessante di questo puntuale spoglio è ancora una volta sottolineato da Roncaglia, che pone l'accento su un'evidenza fortemente significativa e cioè sul fatto che sia questo uno "schema che non compare mai in Dante, né in Cavalcanti, né in Guinizelli, ma che s'incontra in Onesto [...] con precedenti in rimatori più arcaici"²⁷⁷.

Un'ulteriore riflessione è dovuta però alla scarsità di esempi pur presenti in esperienze poetiche lontane dai tre sommi nomi succitati, che denuncia una ricercata coscienza ciniana dell'artificio, a conferma del fatto che, in questo caso, il recupero della forma metrica desueta non è inerte persistenza ma intenzionale gusto arcaicizzante, laddove – come osserva Berisso – "il sospetto di arcaismo"²⁷⁸ è finemente smentito dalla lettera dei testi.

È sempre Berisso a ricordare inoltre che è proprio la menzione nella *Summa* di Antonio da Tempo - come spesso avviene nelle sistematizzazioni manualistiche a uso elementare e pratico dell'aspirante rimatore - a essere indice di una non vitalità di una 'registrazione di un *mostrum*' tra gli schemi metrici del sonetto.

E *monstra* sono sicuramente i sonetti ciniani *Io prego donna mia e Deh, piacciavi donare al mio cor vita*, in cui settenari si intrecciano ai canonici endecasillabi, senza però destabilizzare l'assetto strofico del sonetto, come succede, invece, con le fronti di dieci versi del *cursor* utilizzato da Guittone e Monte Andrea.

²⁷⁶ Cfr. ADRIANA SOLIMENA, *Repertorio metrico dello Stil Novo*, Roma, presso la Società Filologia Romana, 1980. pp. 28-29.

²⁷⁷ AURELIO RONCAGLIA, *Cino tra Dante e Petrarca*, cit., 20.

²⁷⁸ Si fa riferimento al ricco contributo presentato da Berisso, durante le giornate di studio del già citato convegno barcellonese: MARCO BERISSO, *Approssimazioni alla metrica di Cino da Pistoia (E a Cino prestilnovista)*, in *Cino da Pistoia nella storia della poesia italiana*, Atti di convegno, Barcellona 2-3 ottobre 2014, SCED, UAB, UB (in corso di pubblicazione).

Nel primo caso, in particolar modo, lo schema aBbA aBbA; CdC DcD sembra riproporre esattamente la descrizione di *piccinacum* – sonetto con i piedi composti da un settenario e un endecasillabo e le mute formate da due endecasillabi e un settenario – contenuta nelle glosse metriche di Francesco da Barberino – scritte tra il 1296 e il 1312²⁷⁹.

Io prego, donna mia,
lo cor gentile ch'è nel vostro core,
che da morte d'amore
mi campi, stando in vostra signoria:
e per sua cortesia,
lo può ben fare senza uscir di fore;
ché non disdice onore
sembiante alcun che di pietate sia.
Io mi starò, gentil donna, di poco
lungamente in gioia,
non sì che tuttavia non arda in foco;
ma standomi così, pur ch'io non moia,
verrò di rado in loco
che de lo mio veder vi faccia noia.

È questa l'ipotesi avanzata da Maria Clotilde Camboni in un recente contributo su *Il sonetto delle Origini e le 'Glosse metriche' di Francesco da Barberino*²⁸⁰, che verrebbe a confermare l'esistenza nella pratica di una forma considerata a lungo, alla pari di molti schemi presenti nelle trattazioni sistematiche, e fra tutte *in primis* nella *Summa* di Antonio da Tempo, frutto di astratte deduzioni teoriche di sistemi metrici, non altrimenti verificati nella pratica della versificazione.

Nel secondo esempio citato, *Deh, piacciavi donare al mio cor vita*, lo schema è aBbA aBbA; CdC DcD:

²⁷⁹ FRANCESCO DA BARBERINO, *Documenti d'Amore*, a cura di FRANCESCO EGIDI, 4 voll. Società Filologica Romana, 1905-1927.

²⁸⁰ MARIA CLOTILDE CAMBONI, *Il sonetto delle Origini e le 'Glosse metriche' di Francesco da Barberino*, «Studi di Filologia Italiana», Le Lettere, Firenze, LXVI, 2008.

Deh, piacciavi donare al mio cor vita,
che si muor sospirando;
ch'è inaverato sì che poco stando
sarà la sua finita;
né non aggiare a sdegno, se sua vita
vostra mercé dimando,
donna mia, ché Amor, voi riguardando,
li diede esta ferita.
Fere così Amore
e giammai poscia non soccorre altrui,
anzi cresce il dolore;
muor se nol campa pui
la donna da cui ebbe lo valore:
però ne prego vui.

Una medesima tipologia di sonetto si ritrova descritta nella *Summa* di Antonio da Tempo, nella sezione *De sonetis communibus et eorum forma*:

Circa quod sciendum est quod dicitur sonetus communis continet in unu versu septem sillabas et in sequenti undecim vel duodecim, et sic usque in finem servando regulam inceptam in prima copula.²⁸¹

Se da un lato appare quanto in Cino, come nei poeti e teorici del suo tempo, l'attenzione della prassi versificatoria si concentri sulla struttura dei versi, piuttosto che sul numero degli stessi (che per il sonetto dei primi secoli è variabile), d'altro sembra confermarsi un peculiare gusto ciniano per la sperimentazione metrica, chiaro segno di una mediata coscienza dell'arte della versificazione, che solo a costo di vistose forzature può essere ricondotta a mera risonanza di un "gergo poetico".²⁸²

Che anche in questo caso l'operazione ciniana non sia etichettabile come inerte riproposizione di una permanenza di arcaici

²⁸¹ ANTONIO DA TEMPO, *Summa*, cit. XXXII, pp. 44.

²⁸² GUGLIELMO GORNI, *Cino vil ladro*, cit., p. 131.

polimorfismi, ma si offra come ricercata (e ardita) combinazione di strutture versali, sembrerebbe testimoniato dalla ricomparsa, a distanza di tempo, di una formula così rara nel canzoniere ciniano, in un poeta fiorentino della seconda metà del Duecento.

Alesso di Guido Donati compone in uno schema del tutto simile a quello ciniano, il suo *Venite a pianger meco, o cor piatosi*, sonetto apertamente modulato su modelli stilnovistici, e tardo-duecenteschi, di cui Cino era stato il sommo mediatore²⁸³.

Uno statuto più ambiguo tra traccia residuale e preziosismo arcaicizzante denota invece l'impiego da parte di Cino dell'espedito metrico della rimalmezzo, il cui uso – attesta Biadene – si restringe quasi al solo secolo XIII, comparando di rado nei primi siciliani e diventando poi frequente nei rimatori fiorentini, pisani e lucchesi.²⁸⁴

Assai rilevante è infatti la constatazione di Biadene che i circa ottanta sonetti attestati con rima al mezzo “appartengono tutti quanti al secolo XIII e [...] a rimatori che non parteciparono la maniera *del dolce stil nuovo*”,²⁸⁵ eccetto due sonetti di Cino (e uno di Guglielmotto d'Otranto):

Sì doloroso, non poria dir quanto,
ho pena e schianto, - angoscia e tormento;
e 'l martirio ch'io sofferisco è tanto,
che mai non canto - ed altra gio' non sento.
E ciascun giorno rinovello in pianto
e sono affranto - d'ogni allegramento;
di greve pena a dosso porto manto;
ben saria santo, - se stessi contento!
Ch'i' non talento - mai altro che morte,
perché tort'è - la mia vita, se dura;
in tal rancura - l'Amor mi sostiene!
Perché m'avene - così crudel sorte,
che trovo forte - sì la mia natura,

²⁸³ Cfr. MARIA CLOTILDE CAMBONI. cit., p. 34.

²⁸⁴ LEANDRO BIADENE, cit., p. 91.

²⁸⁵ *Ivi*, p. 90.

che m'assicura: - la morte non vene?
(MARTI, CVIII)

Meuccio, i' feci una vista d'amante
ad una fante - ch'è piacente in cera,
e 'ncontenente lo suo cor, ched era
come di cera - si fece diamante.
Ed ancor più, che 'n ogni su' semblante
passa avante - d'orgoglio ogn'altra fera:
aguila o falcone o cosa altera
a sua maniera - non è simigliante.
Per che si può veder nel mio destino
ch'ognuna d'umiltà ver' me si spoglia,
alza ed orgoglia - quant'io più m'inchino;
e sì tosto mi dà di capolino,
com'io fo mostra d'una coral voglia;
per che m'è doglia - ch'i' testé non fino.
(MARTI, CXLV)

Nel secondo caso è evidente quanto la veste formale patinatamente arcaicizzante risponda a una semiosi testuale affatto lontana dalla *novitas* del *dolce stile*, e che si addensa intorno alla carica espressiva del termine *fante*, inequivocabilmente lontana dalla tensione elegiaca che muove il canto stilnovistico.

In *Sì doloroso, non poria dir quanto* sono molti gli indizi lessicali (il *sofferisco* del v. 3, la *rancura* del v. 11) e tematici (la rinuncia al canto e l'assenza di ogni gioia) che avvicinano il componimento cinano a un atteggiato *improperium*, che ricorda modulazioni tipiche della poesia comico-realistica, ma si potrebbe dire più specificamente angioleresche.

Se la complessità di soluzione nel discernimento tra permanenze residuali e recuperi attivi è sicuramente un nodo non facile da sciogliere nella constatazione dell'eclittica vocazione della poesia di Cino, innegabile è una ritrovata problematicità della collocazione del

giurista pistoiese come *pendant* del *dolce stile* dantesco e della parabola vitanovesca.

L'indiscussa memoria ciniana dei modi danteschi richiede infatti di essere misurata, di volta in volta, sul continuo "dialogo tra imitazione e ispirazione"²⁸⁶ che coinvolge l'incontro di Cino con la mai appagata tensione espressiva del genio dantesco.

²⁸⁶ DOMENICO DE ROBERTIS, *Cino e le «imitazioni» dalle Rime di Dante*, cit., p. 105.

2. Memoria dantesca, memorie ciniane. I tempi della Vita Nova

Impostare il problema della memoria letteraria di un autore è cosa che si complica non poco nella prospettiva medievale di una continuità tra *memoria rerum* e *memoria verborum*, così come, per esempio, appare stigmatizzata in quell'*unicum* letterario che la *Vita Nova* costituisce, e che è sottilmente costruito sull'“aspetto sublimemente equivoco di una memoria che si genera dalla scrittura più che da un recupero temporale”²⁸⁷.

La ‘molteplicità’²⁸⁸ della funzione di memoria, legata alla sfera sensitiva e al contempo momento imprescindibile del processo cognitivo, non può che leggersi nell'intima connessione con i meccanismi che regolano la *vis imaginativa* nel definire “lo spazio mentale dell'immaginazione poetica”²⁸⁹.

Due sono i termini chiave della lirica Due-Trecentesca, sempre in gioco nella definizione della gnoseologia d'Amore e della sua esprimibilità: occhi e immaginazione, dove il primo si presta a essere un *passe-partout* che attraversa gran parte della produzione lirica a cui si fa riferimento, mentre l'altro è nodo fondamentale dell'ermeneutica medievale.

Lo spazio letterario in cui si tenterà di misurare le potenzialità di queste precise funzioni è quello disegnato dalla memoria ciniana del Dante della *Vita Nova*, laddove la specificazione è da intendersi come oggettiva, se con memoria ciniana si fa cenno a un'accezione non neutra del sintagma, ma a una formula che richiama una prospettiva critica determinata, qual è quella indicata da De Robertis,

²⁸⁷ MARIA CORTI, *Percorsi dell'invenzione. Il linguaggio poetico e Dante*, Torino, Einaudi, 1993, p. 42.

²⁸⁸ Sempre Maria Corti si sofferma su quanto S. Agostino sia affascinato e allo stesso tempo spaventato dal funzionamento della memoria: «magna vis est memoria, nescio quid horrendum, deus meus, profunda et infinita multiplicitas» (*Confessiones*, XVII 26). Cfr, MARIA CORTI, *Percorsi dell'invenzione. Il linguaggio poetico e Dante*, Torino, Einaudi, 1993, p. 31.

²⁸⁹ *Ivi*, p. 27.

già dai primi anni '50, delle emergenze ciniane di un contatto con la poesia dantesca.

La memoria è, nelle parole di De Robertis, condizione stessa della poesia di Cino da Pistoia, “la sua facoltà più spiccata”²⁹⁰, e lo è, prima di tutto, in quanto memoria letteraria.

Ad apertura del suo contributo su *Cino e le ‘imitazioni’ dalle Rime di Dante*, De Robertis annota come Dante sia punto di riferimento essenziale nella formazione del linguaggio ciniano: “Dante sta per un’intera tradizione, è l’immagine viva e autorevole della poesia”²⁹¹. Il tributo al sommo poeta attraverso i suoi ‘detti’ è allora segno di un profondo riconoscimento accordato dal giurista a un mondo poetico di cui Dante rappresenta l’alto compendio.

D’altra parte, però, già nel titolo di quel primo studio derobertisiano sui rapporti intrecciati tra Dante e Cino emerge un richiamo sottile all’annosa polemica di un Cino *vil ladro*, dove la scelta della preposizione in *Le imitazioni dalle Rime di Dante* strizza l’occhio a un’immagine del pistoiese che oltrepassa i limiti della fedeltà alla lettera.

In uno scritto di qualche anno più tardo, De Robertis parla di un Cino che tolse, *sic*, a Dante “con larghezza senza precedenti, oltre il margine di tolleranza di una *koinè* letteraria che, in fatto di originalità, largheggiava assai più di quanto siamo disposti ad ammettere noi, passati attraverso l’educazione umanistica e romantica”²⁹².

Ma tralasciando per un momento la qualità e il valore delle memorie dantesche in Cino, su cui il grande filologo spende parole di non poca durezza, è lo stesso De Robertis a riconoscere un’altra dimensione alla memoria ciniana: “un prolungare e trattenere infinitamente l’occasione, una fedeltà che ha in sé il suo premio”.²⁹³

²⁹⁰ DOMENICO DE ROBERTIS, *Cino e le ‘imitazioni’ delle rime di Dante*, cit., p.174.

²⁹¹ *Ivi*, p. 103.

²⁹² DOMENICO DE ROBERTIS, *Cino da Pistoia e la crisi del linguaggio poetico*, cit., p. 5.

²⁹³ *Ibidem*.

Idea anch'essa che matura nel secondo contributo derobertsiano dedicato a Cino da Pistoia e la crisi del linguaggio poetico, dove l'attenzione è spostata sul momento compositivo, vissuto da Cino come "un continuo accumulare senza mai tirar le somme" che dà ragione a "un'unica infinita esperienza sempre in fieri"²⁹⁴.

Suona davvero lontana l'attitudine dantesca, così come Contini l'aveva formalizzata, del vivere ogni prova come se fosse definitiva.

Un'idea di unità e di totalità è quella che è alla base della stessa *Vita Nova*, opera che ha forse maggiormente segnato il rapporto di Cino con Dante, nell'atto di un confronto quanto mai vivo e aperto a soluzioni diverse.

Innanzitutto le modalità e i termini in cui si determina la memoria ciniana, così come la si è andata definendo finora, devono essere riportati a un confronto cogente con un'opera che si propone *summa* e bilancio definitivo di una peculiare esperienza poetico-esistenziale: una compiutezza ideologica che la *Vita Nova* rivendica in nome di una filiazione diretta dal libro (onnicomprensivo) della memoria.

Sarà allora il caso di soffermarsi ancora un momento sulla soglia del libro della memoria, che Dante derubrica nella prosa del suo libello, vero e proprio apparato critico ai testi selezionati, ma anche e prima di tutto espressione formale di un'unità tematico-strutturale in cui è svolta l'intenzione poetica dell'autore.

È qui la straordinaria novità del libello dantesco, in quell'emancipare la ragione prosastica dal suo *status* di glossa al testo in versi e conferirgli una necessità artistica. La prosa della *Vita Nova* trova la sua giustificazione, come ha notato Grayson²⁹⁵, nella tradizione della poesia volgare, su cui ricalca precisi elementi ritmici, e che però si propone di trascendere in nome di quell'accesso al libro

²⁹⁴ *Ivi*, p. 8.

²⁹⁵ Cfr. CECIL GRAYSON, *Dante e la prosa volgare*, «Il Verri», ottobre 1963.

della memoria, che accredita il principio di un'ermeneutica teleologica, garantendo cioè l'autorità della ritrattazione vitanovesca.

Il dato che, però, qui interessa maggiormente è che quella prosa Cino ebbe presente, come ebbe presente la sistemazione finale del libello.

Certo ciò non esclude un incontro puntuale, anche precedente alla stesura del libello, con alcuni dei testi poetici in esso raccolti, ma anzi ci pone il problema dei diversi tempi di questo incontro sullo sfondo della complessa elaborazione della *Vita Nova*.

Diversi tempi che sollecitano a indagare di volta in volta, caso per caso, la 'qualità' della memoria ciniana del Dante della *Vita Nova*, della ricezione ciniana dell'intenzionalità poetica vitanovesca.

Un esempio per tutti della difficoltà di sciogliere i rapporti intertestuali tra Cino e Dante negli anni che attraversano la realizzazione del libello è costituito dalla canzone consolatoria per la morte di Beatrice.

Numerosi e precisi sono, secondo De Robertis, i riscontri con *Oltre la spera di Avegna ch'el m'aggia più per tempo*, che seguirebbe la datazione del sonetto conclusivo del libello, da considerarsi del tempo dell'operetta in prosa.

Prospettiva che viene del tutto ribaltata in uno studio relativamente recente di Michelangelo Picone, secondo il quale Cino scrive la sua canzone consolatoria, avendo davanti soltanto le due canzoni di Dante sulla morte di Beatrice.

Si capisce bene che, al di là della conclusione inedita prospettata da Picone che vuole *Avegna ch'el m'aggia più per tempo* "soluzione ciniana al problema esistenziale di Dante"²⁹⁶, in gioco è

²⁹⁶ MICHELANGELO PICONE, *Dante e Cino: una lunga amicizia. Prima parte i tempi della Vita Nova*, «Dante», 2004, I, p 48, ma sulla consolatoria in morte di Beatrice interessanti considerazioni sono state svolte da Enrico Fenzi nel già citato convegno *Cino nella storia della poesia italiana: ENRICO FENZI, Intorno alla prima corrispondenza tra Cino e Dante : la canzone per la morte di Beatrice e i sonetti «Perch'io non truovo chi meco ragioni» e «Dante, i' non odo in qual albergo soni»*, in *Cino nella storia della poesia italiana, Atti di convegno, Barcellona 2-3 ottobre 2014, SCED, UAB, UB* (in corso di pubblicazione).

proprio la possibilità reale o ideale di Cino di entrare nella parabola vitanovesca.

Un episodio quanto mai indicativo a riguardo è allora quello dei capitoli dedicati all'apparizione della donna gentile, che certo doveva richiamare l'attenzione del volgibile cor di Cino.

Si chiarisca da subito che la definizione di gentilezza data da Dante nel IV trattato del *Convivio*, *gentilezza o ver nobiltade che una cosa intendo*, non è sovrapponibile al campo semantico delle occorrenze nel libello. «Gentile» e «nobile» vivono in Dante di una sinonimia imperfetta: come avverte Peirone²⁹⁷, se a donna si addice sempre *gentile*, non accade mai che *nobile* si riferisca ad una creatura femminile (con l'eccezione di questa donna nobilissima di *Convivio* IV, XXX, 5, dove tale si intende però la Filosofia).

D'altra parte, come è stato messo in luce da Petrocchi e Simonelli²⁹⁸, la *donna gentile* della *Vita Nova*, lontana dall'allegorizzazione del *Convivio*, è donna pietosa, possibile conforto allo sbigottimento che coglie Dante dopo la morte di Beatrice.

L'episodio è uno squarcio nella *Vita Nova*, è una diversa via o nuovo inizio, com'è stato detto, che segue forse non a caso la duplicità su cui si chiude il cap. 23 (*Amore* nella revisione del primo cominciamento è accostato a *Altissimo Signore*, ma non cancellato).

È un momento quanto mai cruciale per la definizione dell'opera: Dante pone dialogicamente il problema della riscrittura presentando i due cominciamenti del medesimo sonetto quasi in una *mise en abyme* dell'intera struttura della *Vita Nova*.

L'episodio della *donna gentile* si apre insomma sull'urgenza della revisione imminente di tutti i principi dell'esperienza d'amore,

²⁹⁷ Cfr. LUIGI PEIRONE, *Gentile e nobile in Dante*, «Esperienze Letterarie», anno 2005 (n. 2) pp. 3-23.

²⁹⁸ Cfr. GIORGIO PETROCCHI, *La donna gentile*, in GIORGIO PETROCCHI, *L'ultima dea*, Roma, Bonacci, 1977, pp. 97-104; MARIA SIMONELLI, *Donna pietosa e donna gentile fra Vita Nova e Convivio*, Atti del convegno di studi su aspetti e problemi della critica dantesca: Pisa e Castello di Poppi, 7-10 ottobre 1965 (articolo 1967) pp. 145-159.

incrementa, come ha notato Ciccuto, “l’esigenza dantesca di saldare il debito con le potenze terrene di Amore”²⁹⁹.

Cino, fedele lettore di Dante, mostra un estremo interesse per questo tema dantesco, e mostra un’accurata attenzione a come esso viene svolto nel discorso prosastico.

L’edizione Marti dei *Poeti del Dolce Stil Nuovo* ci restituisce, accorpati nell’ordinamento, un nucleo consistente di sonetti del poeta pistoiese, direttamente riferibili all’episodio vitanovesco³⁰⁰.

Il capitolo 24 del libello si apre su un doppio straniamento: la figura femminile che ci viene presentata appare a una finestra³⁰¹, in atto di mirare il poeta-amante.

Di questa situazione, in una suggestione quasi da vita cittadina, quanto mai lontana dalla realtà assoluta della *Vita Nova*, Cino, come è stato già notato da De Robertis, coglie principalmente l’occasione esterna, e in *Bella e gentil e amica di pietate* ricalca gli atteggiamenti della figura introdotta nel citato capitolo dantesco.

Che Cino stia guardando alla ragione della prosa più che al momento lirico ce lo conferma un indizio in particolare: il componimento ciniano, nonostante denunci nella struttura metrico-ritmica (essenzialmente delle quartine) una palese ripresa del dantesco *Vider gli occhi mei quanta pietate*, non ne segue l’impostazione

²⁹⁹ MARCELLO CICCUTO, ‘*Era venuta ne la mente mia*’. *Visione nella Vita Nuova e immagine nel pensiero di Dante* in ID., *Icone della parola: immagine e scrittura nella letteratura delle Origini*, Mucchi, Modena, 1995, p. 107.

³⁰⁰ Si tratta dei sonetti: *Li vostri occhi gentil e pien d’amore*, *In disnor e in vergogna solamente*, *Occhi miei fuggite ogni persona*, *Donna, io vi miro e non è chi vi guidi*, *Bella e gentile e amica di pietate*, *Di quella cosa che nasce e dimora*, *Donna, I’ vi potrei dicer parole* (XCII a XCVII, e XCIX nell’edizione Marti, *Poeti del Dolce Stil Nuovo*, cit., pp. 640- 651 e 653. In merito al sonetto XCV andrà notato con Marti che “la situazione è affine a quella dei sonetti precedenti, ma lontana, in sostanza dall’episodio della donna gentile, e atteggiata piuttosto secondo un tema e un gusto tradizionali”, *ivi*, p. 646.

³⁰¹ Rilevante il rinvio, già presente in MARCELLO CICCUTO, ‘*Era vanuta...*’, cit., p. 107 (nota 3), allo studio di ALBERTO BORGHINI, *Riflessioni antropologiche sopra un mito di proibizione: la ragazza alla finestra (Ovidio met. 14, 795-861 e Antonio Liberale met. 39)*, «Materiali e discussioni per l’analisi dei testi classici» 2, 1979, pp. 137-161. Nel suo intervento, Borghini cerca di spiegare in che modo, la figura della fanciulla alla finestra, presente nel mito ovidiano di Anaxarete, sia entrata in rapporto con il campo semantico dell’amore, in che modo cioè si sia passati dalla connotazione del mito, a segno iconico, nella ricezione del mito stesso (simbolo della potenza d’amore). *Ivi*, *passim*.

logica, fissa a una focalizzazione interna alla voce poetica, ma dilata il momento dell'apparizione della donna, che è centro focale del racconto in prosa.

Allor vidi una gentil donna, giovane e bella molto, la quale da una finestra mi riguardava sì pietosamente quanto alla vista, che tutta la pietà pareva in lei ricolta. (*Vn* 24.2)

Bella e gentil e amica di pietate sembra allora quasi un sigillo dantesco posto da Cino in *incipit* al suo componimento, un richiamare alla mente di un pubblico verosimilmente comune un dato preciso della Vita Nova.

E che *Bella e gentil* muova non da un'occasione puntuale, ma dalla rilettura ciniana dell'intero episodio della donna gentile lo testimonia anche la chiusa del sonetto, dove la formula ritmica cambia rispetto al modello dantesco (rime invertite in Cino, retrograte in Dante).

Uno scarto improvviso investe il componimento, e la coordinazione avversativa è tanto più forte se pausa metrica e pausa sintattica appaiono scalzate, effetto raramente ricercato del procedere ragionato della scrittura ciniana.

I' parlo sì di voi ch'Amor m'ascolta
Ma poi e' se ne cruccia e grida guerra
Sovra l'anima mia che li par tolta
Ed appare una donna che la 'nserra
In un loco che i sospir' talvolta
La feggion sì ched'io ne caggio in terra.

Compare una battaglia con Amore che non sarebbe facilmente spiegabile se non si leggesse avanti nel libello dantesco, seguendo i tempi della narrazione.

Nulla, infatti, richiama la tonalità dei sonetti danteschi dedicati alla donna pietosa: l'incalzante cadenza delle rime in *-erra*, che portano in esponente termini come *guerra*, *terra*, ma soprattutto

'nserra, hapax ciniano e - nel suo aspetto ingressivo - quasi compendio semantico della chiusa del sonetto, è estranea ai ritmi piani di quei versi.

Di battaglia si parla invece nella prosa del capitolo 26, che introduce il sonetto *L'amaro lagrimar che voi faceste*, in cui Dante si propone di comprendere l'orribile condizione in cui si trova.

Non c'è qui, però, la guerra dichiarata da Amore in nome di una donna che serra l'anima del poeta, e la cui apparizione ha effetti non meno devastanti della *fera nemica di pietate* di *Donna, io vi miro e non è chi vi guidi*, così da allontanare, in fin dei conti, questi testi ciniani dalle esigenze tematiche della pietosa: la battaglia che l'autore della *Vita Nova* racconta di affrontare è di tutt'altro genere.

E se i termini di questo scontro verranno palesati apertamente soltanto più avanti (*Vn* 27.5), è in questo capitolo che il cruccio di Dante trova il suo primo indizio nella *vanità* degli occhi, che sono accresciuti nella loro *volontate* (come si è detto nel sonetto *Color d'amore e di pietà sembianti*) e hanno smesso di lagrimare la morte di Beatrice.

La vostra vanità mi fa pensare
E spaventami sì, ch'io temo forte
Del viso di una donna che vi mira

Se questi sono i versi della prima terzina de *L'amaro lagrimar*, la condanna nell'introduzione prosastica è molto più ferma e drammaticamente veemente:

«Ma quanto potete, fate: ché io la vi pur rimembrerò molto spesso, maledetti occhi, che mai, se non dopo la morte, non dovrebbero le vostre lagrime aver restate!» (*Vn* 26.2)

La forza del messaggio è catturata dai versi ciniani di *Occhi miei, fuggite ogni persona*, vera e propria riscrittura di frammenti, ora di prosa, ora di versi danteschi, di cui si segnalerà soltanto la ripresa

del modulo occhi vani, che viene a chiudere circolarmente l'apostrofe lanciata dal poeta ai suoi propri occhi perché emendino con il pianto il gran fallire.

La fallanza e la colpa degli occhi torna come motivo ossessivo di un altro sonetto di Cino, sicuramente orientato dal ciclo della pietosa, *In disnor e 'n vergogna solamente*. C'è però qui un elemento che già ci proietta alla conclusione dell'episodio: la vergogna del vaneggiamento che ne anticipa la soluzione.

C'è allora da fare un passo indietro e tornare a quella battaglia che tiene campo nell'anima del poeta che costruisce la parabola vitanovesca, perché a questo punto della *fictio* narrativa l'esito non è affatto scontato.

Il capitolo 27 riprende la descrizione della *donna gentile, bella, giovane e savia* in una prospettiva dicotomica che ha punti di fortissima tensione:

[...] e dissi questo sonetto, lo quale incomincia Gentil pensiero; e dico gentile in quanto ragionava di gentil donna, ché per altro era vilissimo. (*Vn* 27.4)

Ma la divisione attraversa lo stesso poeta:

In questo sonetto fo due parti di me, secondo che li miei pensieri erano divisi. L'una parte chiamo core, cioè l'appetito; l'altra chiamo anima, cioè la Ragione. (*Vn* 27.5)

La volontà, l'appetito ha accresciuto a dismisura il desiderio degli occhi, la *Ragione* richiama all'equilibrio dell'anima.

Siamo a uno snodo cruciale, perché vengono chiamate in causa le tre prerogative fondamentali dell'anima razionale: volontà, intelletto e implicitamente memoria («memoria intelligentia et voluntas sunt una mens» dice Agostino, in *Trin.*, XIV vii 13).

La difficoltà da affrontare è proprio nell'esercizio della duplice valenza, sensitiva e razionale della memoria, nell'esercizio di quella *vis imaginativa*, che accoglie le forme o immagini sensibili

astratte tramite i sensi ed è anche in grado di rappresentarle all'intelletto in assenza delle cose da essa raffigurate.

Assente del tutto dai capitoli della *donna pietosa* è l'immaginazione su cui si regge la costruzione memoriale della Vita Nova. Perché la narrazione possa proseguire è necessario che quella 'virtù naturale' riprenda ad operare.

Si leggano allora distesamente i primi paragrafi del capito 28.

Contra questo avversario della Ragione, si levò un dì, quasi nell'ora della nona, una forte immaginazione in me, che mi parve vedere questa gloriosa Beatrice con quelle vestimenta sanguigne colle quali apparve prima agli occhi miei, e pareami giovane in simile etade in quale prima la vidi. Allora cominciai a pensare di lei, e ricordandomi di lei secondo l'ordine del tempo passato, lo mio cuore cominciò dolorosamente a pentere dello desiderio a cui sì vilmente s'avea lasciato possedere alquanti die contra la costanzia della Ragione. (Vn 28.1-3)

Di questa rischiosa frattura nella riscrittura della nuova vita di Dante non poteva passare a Cino il senso profondo dell'intima connessione con le leggi analogiche della memoria, laddove la poesia del tutto delicato e veramente amoroso messer Cino³⁰² intende la memoria già modernamente come membranza.

Se a Cino si deve allora l'aver riconosciuto la forza della peculiarissima formula poetica della *Vita Nova*, la sua poesia non si svincola dai mezzi più consueti della tradizione.

Lo *non potere* del sonetto *Donna, i vi potrei* può bastare a spiegare l'*impasse* in cui si trova l'amante di fronte al tema diffuso del duplice amore, che pure tocca un momento di forte tensione nel sonetto *Di quella cosa che nasce e dimora*, che evidentemente si richiama all'episodio della 'gentile'.

I due sonetti - *unica* nel frammento Marciano IT. IX. 529, di cui Marrani ha dimostrato l'importanza nella tradizione ciniana e "una

³⁰² Secondo la definizione del Poliziano nell'*Epistola dedicatoria* della *Raccolta Aragonese*, dove Cino appare anteposto allo stesso Dante, che non sarebbe riuscito a liberarsi completamente dall'*antico rozzore*. Il riferimento è già in ARMANDO BALDUINO, *Boccaccio, Petrarca e altri poeti del Trecento*, Firenze, Olschki, 1984, p. 181.

sua speciale prossimità all'autore"³⁰³ - appaiono intimamente legati a un'idea di avvicinarsi delle esperienze amorose, che in Cino assume un colore inedito rispetto alla tradizione.

L'idea di mutare il sentimento d'amore, o meglio l'oggetto del proprio innamoramento è tema ampiamente sfruttato nella lirica siciliana e cortese, ma svolto sempre in negativo, come categorico *impossibilia* rispetto a cui far risaltare la fermezza di una priorità a cui non si può derogare.

Cino, in *Di quella cosa che nasce e dimora*, lascia aperta una possibilità che è una frattura nelle leggi di Amore (*non per amor*, v.11), e che non a caso si richiama a una *convenientia* cortese (*Ma io da parte sol di cortesia/ ricevo ciò ch'a voi servir mi tene*, vv. 9- 10) che è quanto più lontano da immaginare rispetto al principio di elezione dell'amore stilnovistico e alla sublimazione d'amore che intorno a quel principio è costruita. Nel sonetto ciniano, la Pietà è disgiunta da Amore e si allea a una cortesia che riscrive secondo una legge di natura i rapporti di contraccambialità d'Amore: *ma per natura, come si conviene,/ donna, secondo la mia possanza/ vi servirò [...]*, vv. 12- 14.

Non è cosa da poco: Cino sembra qui sorvolare frettolosamente su un tema centrale della *quaestio amoris*, quello della *mercede*, che come lo stesso Cavalcanti ribadisce in *Donna me prega*, non può discendere se non da Amore: *che sol di costui nasce mercede (Donna me prega, v. 70)*.

D'altra parte, questi versi sembrano richiamare da vicino, come ha notato per primo De Robertis, proponendo una datazione più alta e matura del sonetto, un passo preciso del *Convivio*:

³⁰³ GIUSEPPE MARRANI, *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 STEFANO CARRAI, GIUSEPPE MARRANI, Firenze, Sismel-Edizione del Galluzzo, 2009 (*Edizione Nazionale I canzonieri della lirica italiani delle Origini*, 6), p. 171.

E sì come è ragionato per me ne lo allegato libello, più da sua gentilezza che da mia elezione venne ch'io ad essere suo consentisse; ché passionata di tanta misericordia si dimostrava sopra la mia vedovata vita, che li spiriti de li occhi miei a lei si fero massimamente amici. E così fatti, dentro [me] lei poi fero tale, che lo mio beneplacito fu contento a disposarsi a quella imagine. (*Conv.*, II ii 2)

Dante ricorda l'episodio vitanovesco della *gentile* e lo fa con termini quasi identici a quelli utilizzati da Cino in *Di quella cosa (più da sua gentilezza che da mia elezione venne ch'io ad esser suo consentisse)*, ma nel libello non è lo spazio lirico ad esser toccato dalla frattura di un amore duplice, che è svolta invece diffusamente nell'apparato prosastico.

È il 'romanzo' della nuova vita di Dante che giustifica e dà senso anche a un momento di vana tentazione (*Vn* 28.6), che segue la tanta tribolazione (*Vn* 27.3), dovuta alla scomparsa della *gentilissima* Beatrice.

Cino reinterpreta quella vicenda assolutamente risolta nell'economia della finzione vitanovesca, trasferendola direttamente nel suo canto d'Amore, che mette in scena una insistita e ricercata tensione tra il mutare del sentimento amoroso (*o forse perch'io cangia mia innamorata*³⁰⁴, v. 7) e la possanza del poeta.

E se in questa operazione si conferma quella tendenza, messa in luce da Marrani, di un'urgenza, comune a molti tra i 'sodali' dello stilnovo, di "dilatare narrativamente gli eventi del libello o, più comunemente, di riprodurne dei simili"³⁰⁵, resta il fatto che Cino, sfuggendo alla profonda astrazione dantesca, di fatto introduce nel discorso lirico una possibilità nuova e aliena al codice stilnovistico, salvo poi riprendere la via corrente in *Donna, i' vi potrei*, dove i

³⁰⁴ Da notare la peculiarità del sintagma *cangia mia innamorata*, che è significativamente assente nella tradizione siciliana e stilnovista, e che invece registra una sola altra occorrenza al v. 3 di *Donna, i' vi potrei*, dove però introdotto dalla negazione (*ma non ch'io cangiassero innamoranza*) fa il pari a un *non potere* che ricomponesse l'ortodossia delle dinamiche amorose.

³⁰⁵ GIUSEPPE MARRANI, *Ai margini della «Vita Nova»: ancora per Cino 'imitatore' di Dante in La lirica romanza nel Medioevo. Storia, Tradizioni, Interpretazioni*, a cura di FURIO BRUGNOLO E FRANCESCA GAMBINO, UNIPRESS, PADOVA, 2009, p. 768.

termini del discorso sembrano ormai risolversi in un definitivo rifiuto di un amore 'cortese'³⁰⁶.

³⁰⁶ Cfr. *Poeti del Dolce Stil Nuovo*, cit., 1969, p. 653 (nota 1).

3. All'ombra delle 'petrose'

L'attenzione che Cino mostra nei confronti dell'eccezionale esperienza dantesca del ciclo delle 'petrose' si pone come imprescindibile evidenza a partire dal commosso *planctus* che Cino scrisse in morte del sommo poeta e amico fiorentino.

Su per la costa, Amor, per l'alto monte, pur costituendo la diretta emanazione dell'altro celebre compianto ciniano nel nome di Beatrice, inaugura di fatto la fortunatissima ripresa dello schema metrico di *Così nel mio parlar voglio esser aspro*, canzone di sei stanze, intessuta di endecasillabi e settenari, su uno schema che risulta inedito alla lirica siciliana (se si eccettua il caso di *Assai mi placheria* di Stefano Protonotaro, dove coincidente è però solo la formula rimica) e che sarà tra gli schemi più imitati di tutto il Trecento.³⁰⁷

Il *planh* in morte di Dante è un testo costruito su echi e vistosi rimandi alla *Commedia*, sin dall'*incipit*, dalla *fertile costa d'alto monte* di *Pd IX 45*, che risuona nel verso d'apertura, e che iscrive la canzone ciniana in un tributo totale all'arte e al verbo danteschi.

In questo senso prima di tutto andrà letta la scelta di una struttura metrico-ritmica così marcata, che richiama la centralità di

³⁰⁷ *Assai mi placheria* di Stefano Protonotaro è infatti canzone di cinque stanze, ciascuna di tredici versi su uno schema di settenari ed endecasillabi, distribuiti in due piedi identici e sirma concatenata: abbc, abbc; cDDEE. Sulla fondamentale mediazione del compianto ciniano per la diffusione della formula metrica di *Così nel mio parlar* si confronti ANDREA PELOSI, *La canzone italiana del Trecento*, «Metrica», V, 1990 (prima parte: *Repertorio metrico della canzone italiana del Trecento*, pp. 5-86. Seconda parte: *Morfologia della canzone italiana del Trecento*, pp. 87-162), pp. 91-92: "Lo schema trecentesco più diffuso, usato da 15 poeti in ben 35 canzoni, è ABbC; ABbC; C, Dd, EE, che trova un prestigioso antecedente nella petrosa dantesca per eccellenza *Così nel mio parlar*. A consolidare il prestigio immediato di cui il testo godette va ricordato che, se in Petrarca lo schema in oggetto non appare mai, in Cino invece è presente una volta, giusto nella canzone *Su per la costa* scritta per la morte di Dante e «contesta di luoghi danteschi» (MARTI, p. 861, nota 1). La scelta di 'identificare' metricamente l'Alighieri con lo schema della petrosa non è casuale in Cino se invece la consolatoria in morte di Beatrice, *Avegna ched'el m'aggia*, a sua volta citata nel *De Vulgari* come canzone illustre [*Dve II vi 6*, dove l'inizio appare un po' diverso «Avegna che io agia più per tempo»], ricalca pressoché integralmente lo schema della dantesca *Donna pietosa*, la canzone della *Vita Nuova* in cui il poeta fiorentino sbigottisce all'improvviso pensiero della caducità dell'amata, giungendo visionariamente a comporne la morte".

Così nel mio parlar nella tradizione delle *Rime* di Dante e nella primissima trasmissione delle stesse, dove la collocazione della canzone in cima al *corpus* delle quindici distese è forte testimonianza di una priorità, che la storia della tradizione restituisce e di cui la *recensio* di De Robertis prende atto, nella concreta proposta di un nuovissimo ordinamento della silloge delle rime sciolte dantesche.³⁰⁸

Alla tradizione testuale si intreccia il peso della ricezione, se è ancora De Robertis ad avanzare l'ipotesi che la stessa designazione petrarchesca nella nota canzoni dei padri, *Lasso me, ch'io non so in qual parte pieghi*, possa aver influenzato la posizione che *Così nel mio parlar* occupa quasi sempre nei testimoni.

Senza però poter entrare in questioni tanto specifiche e interne alla filologia derobertisiana sull'importanza di criteri paratestuali nella *constitutio textus*³⁰⁹, resta la rilevanza fondamentale della canzone dell' 'adeguamento dei detti agli atti' agli occhi dei primi e più attenti lettori delle estravaganti dantesche, dove, accanto al Petrarca, posto centralissimo è da riservare al poeta pistoiese.

³⁰⁸ Sul nuovo ordinamento derobertisiano delle *Rime* di Dante (DANTE ALIGHIERI, *Rime*, a cura di DOMENICO DE ROBERTIS, Firenze, Le Lettere, 2002, voll. 1 *I documenti* (due tomi: 1* e 1**), 2 *Introduzione* (due tomi: 2* e 2**), 3 *Testi* (*Le opere di Dante Alighieri*, Edizione Nazionale a cura della Società Dantesca Italiana) - peraltro non seguito da Giunta nella più recente edizione delle stesse, DANTE ALIGHIERI, *Opere*, Vol. primo: *Rime*, a cura di CLAUDIO GIUNTA, GUGLIELMO GORNI, cit. Si rinvia inoltre ai puntuali contributi di GUGLIELMO GORNI, rec. a DANTE ALIGHIERI, *Rime*, a cura di De Robertis, cit., «Lettere italiane», LIV, 2002, pp. 571-598 e a CARLA MOLINARI, *L'edizione nazionale delle Rime di Dante* a cura di DOMENICO DE ROBERTIS, «Studi danteschi», 2003, LXVIII, pp. 236-250.

³⁰⁹ Cfr. DOMENICO DE ROBERTIS, *Petrarca petroso*, in DOMENICO DE ROBERTIS, *Memoriale Petrarchesco*, Bulzoni, Roma, 1997, p. 13: "Da domandarsi se questa canzone, normalmente separata, nella tradizione, dalle altre per la donna-pietra, a loro volta non regolarmente raccolte in serie, non occupi la posizione di testa, nella sequenza delle 15 che prende nome da Boccaccio, in forza della designazione petrarchesca". Osservazione ribadita nell'*Introduzione* alle *Rime*, dove si legge che la posizione di *Così nel mio parlar* "è più probabile che dipenda dalla sua citazione esemplare" nella canzone LXX di Petrarca "più che la citazione petrarchesca cedesse alla suggestione di una tale testa di serie" (DANTE ALIGHIERI, *Rime*, cit., a cura di DOMENICO DE ROBERTIS, 2***, p. 1148. Carla Molinari fa notare però che ciò significherebbe "assegnare a ragioni allotrie" "il piazzamento di *Così nel mio parlar* al vertice delle rime o almeno del *corpus* delle canzoni, nel posto cioè assegnatole dalla tradizione con larga e precoce attestazione, prima ancora che Boccaccio, da parte sua la riproponesse, a partire dal sesto decennio del secolo, e magari con un più di consapevolezza rispetto agli altri 'editori' (CARLA MOLINARI, cit, p. 245).

Alla luce di tali considerazioni, la volontà ciniana di fare omaggio all'autorità poetica dantesca in un canto che ripete la struttura formale di *Così nel mio parlar* non desta stupore, quanto invece apre a una più ampia riflessione sulle modalità in cui *l'amoroso messer Cino* si avvicina all'aspra poesia delle 'petrose', sul modo cioè in cui la presunta monocorde dolcezza dei testi ciniani incontra e assimila la linea oltranzosa che Dante aveva tracciato nelle quattro canzoni in nome di *Petra*.

La questione è tanto più viva se si considera che testi restituiti oggi alla paternità ciniana, compaiono nei primi saggi critici sulle 'petrose' o 'pietrose' dell'Imbriani³¹⁰ accorpati alle quattro canzoni dantesche, come nel caso del sonetto *E non è legno di sì forte nocchi*, assegnato da Di Benedetto³¹¹ a Dante e inserito tra le dubbie nell'edizione Zaccagnini³¹² e ancora in quella di Marti.

È proprio Marti però a prendere atto e a segnalare in nota alla messa a testo del sonetto³¹³ quanto l'intuizione di Barbi, che sempre dubitò dell'attribuzione dantesca, venne poi decisamente dimostrata in uno studio a firma Barbi-Pernicone del 1943³¹⁴, dove sono attribuiti a Cino, oltre a questo sonetto, 'parzialmente pietroso', anche *Ben dico certo* e *Tardi m'accorgo*³¹⁵.

³¹⁰ VITTORIO IMBRIANI, *Studi Danteschi*, Firenze, 1891, pp. 427-528.

³¹¹ LUIGI DI BENEDETTO, *Studi sulle Rime di Cino da Pistoia* (con appendici su Cavalcanti e Frescobaldi), Chieti, Tipografia d'Inzi, 1923, pp. 26 e sgg.

³¹² GUIDO ZACCAGNINI, *Le rime di Cino da Pistoia*, Genève, Olschki, 1925, p. 294.

³¹³ MARIO MARTI, *Poeti del Dolce Stil Nuovo*, cit, p. 905, nota 1: "[...] A Dante il sonetto è attribuito da vari manoscritti; ma il Barbi sempre ne dubitò [...] e inclinò ad attribuirlo a Cino da Pistoia (nell'ed. del '21, accanto all'*incipit* di questo sonetto si legge: «Credo sia di Cino da Pistoia», 141)".

³¹⁴ MICHELE BARBI, VINCENZO PERNICONE, *Intorno all'attribuzione del sonetto 'E' non è legno di sì forti nocchi'*, «Studi danteschi», XVII, 1943, pp. 63-93.

³¹⁵ Sui problemi attributivi di *E' non è legno* e sull'abusività della paternità dantesca per questo sonetto e per altri tre testi ad esso inequivocabilmente legati nella storia della tradizione (*Io son sì vago*, *Ben dico certo* e *Io mi maledico*) si confronti ora la puntuale disamina svolta da Andrea Manzi per lo studio ed edizione delle rime spurie di Dante, discusso come tesi di Dottorato, presso l'Università Federico II di Napoli (2014), in ANDREA MANZI, *Le rime spurie di Dante. Studio ed edizione*, Tesi di Dottorato, presso Università Federico II di Napoli (2014) disponibile a libero accesso su Internet. Ma si confronti sempre anche DOMENICO DE ROBERTIS, *Rime*, cit, 2002, vol. II, tomo 2, p. 1016.

E non è legno di sì forti nocchi condivide con l'atmosfera delle 'petrose' sicuramente la rappresentazione di una forza mortifera di amore che si dispiega nella crudeltà di una donna così acerba da superare in durezza *alcuna petra*, in resistenza i *forti nocchi* di un albero.

Molte sono le cifre stilistiche e lessematiche che segnalano questa prossimità al modello dantesco: dall'impiego di rime difficili, a un'ossessiva *repetitio* di suoni di assonanze e consonanze; dalla posizione rilevante in chiusura di verso del termine chiave *petra* al campo semantico della durezza, fino all'acerba giovinezza della donna, che è tratto distintivo della *Pargoletta* quanto della *Petra* dantesche e che chiama in causa altri due sonetti danteschi, che spesso sono stati avvicinati al ciclo della *Petra*: *Nulla mi parve mai più crudel cosa, I' ho veduto già senza radice*.

Nulla mi parve mai più crudel cosa, escluso da De Robertis dal canone e rintrodotto da Giunta nella sezione delle dubbie³¹⁶, presenta la stessa formula rimica di *E non è legno*³¹⁷, ma soprattutto ripropone nelle terzine a rima incrociata su due rime il gioco tematico di *un'acerba* e *superba* figura femminile che si nega alle leggi di Amore:

che suo fedel nessun in vita serba
e 'l non mutato amor mutata serba.

È questo stesso tema che sviluppa *I' ho veduto già senza radice*, sonetto di risposta di Dante all'amico Cino, che lo interroga sui pericoli di un amore *verde*, laddove *verde* è parola chiave del *joy trobadorico*, aggettivo frequentissimamente usato dai poeti occitanici³¹⁸, ma soprattutto - come ha dimostrato Huizinga nell'*Autunno del Medioevo*³¹⁹ - segno di un amore nuovo nella

³¹⁶ DANTE ALIGHIERI, *Rime*, a cura di CLAUDIO GIUNTA, cit., p. 690.

³¹⁷ Sonetto di schema ABBA ABBA CDD DCC, non usuale in Dante.

³¹⁸ ANDREA PULEGA, *Modelli trobadorici della sestina dantesca*, «ACME», XXXI, 1978, p. 277.

³¹⁹ Cfr. JOHAN HUIZINGA, *L'autunno del Medioevo*, Firenze, Sansoni, 1944, p. 165-166 e pp. 385-390.

simbologia tutta medievale dei vestimenti della donna. *Verde* è però anche blocco semantico fondamentale dell'universo delle 'petrose', ed è evidente come Dante in questo sonetto filtri l'immagine di una *giovane donna a cotal guisa verde* attraverso quella della donna *vestita a verde* dell'ossessione 'petrosa' di *Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra*.

L'acerbità che non può dare frutti, come una pianta senza radici, in cui forte è la suggestione di un'eco dell'antinomica *seca verja* fiorita della sestina arnaldiana³²⁰, è chiara allusione a quella *novitas* conclamata delle 'petrose', che nella straordinaria durezza e insieme giovinezza della donna pone l'estremo e vano sforzo di un amore riposto in *petra*³²¹.

Di quell'ossessione tematizzata in un uso oltranzoso dei mezzi stilistici, *I' ho veduto* è però non più che un riferimento *post factum*³²² a cui Dante presta la sua penna per ammonire premurosamente l'amico Cino dal *periglio de la gente verde*.

Ma se Dante stesso riutilizza materiali propriamente petrosi in altri luoghi della sua produzione e riflessione poetica, estranei alla complessità gnoseologica di quell'arduo esercizio di stile, interessante è notare in che modo quei medesimi materiali trovino spazio, in una vivacissima dimensione di intertestualità, nell'universo poetico di Cino.

³²⁰ «Pus flore la seca verja/ni de n'Adam foron nebot e oncle/ tan fin'amors cum selha qu'el cor m'intra/ non cug fos anc en cors no neis en arma», *Lo ferm voler*, vv. 25-28. ARNAUT DANIEL, *L'aura amara*, a cura di MARIO EUSEBI, Parma, Pratiche Editrice, 1995, p. 160.

³²¹ Si deve a Michelangelo Picone l'aver sottolineato come l'aggettivo *nova* del v. 7 della sestina sia da intendersi come riferimento all'immaturità sessuale della donna e, quindi, nel senso di 'giovane' e non in quello di 'strana' o 'diversa'. Cfr. MICHELANGELO PICONE, *All'ombra della fanciulla in fiore: lettura semantica della sestina dantesca*, «Lecture classensi (Le rime di Dante)», Ravenna, Longo, 1995, p. 98. Sul legame tra *pargoletta* e *Petra* si confronti anche ANGELO JACOMUZZI, *Sulle "Rime" di Dante: dalle rime per la 'pargoletta' alle 'petrose'*, in «le forme e la storia», VI (1994), 1, 2, p. 25. ANDRÉ PEZARD, *Le sonnet de la dame verte*, «REI», XI, 1965.

³²² ENRICO FENZI, *Le rime per la donna Petra*, «Miscellanea di studi danteschi», Genova, 1966, p. 281.

Tornando allora al sonetto *E' non è legno di sì forte nocchi* si noterà in primo luogo la maniera peculiare in cui il Pistoiese declina l'*asperitas* dantesca:

E' non è legno di sì forti nocchi,
né ancor dura tanto alcuna petra,
ch'esta crudel, che mia morte perpetra,
non vi mettesse Amor co' suoi begli occhi.

Or dunque s'ella incontra om che l'adocchi,
ben li dé il cor passar, poi non s'arretra;
onde 'l conven morir, che mai no impetra
mercé che 'l suo desir sol s'impanocchi.

Deh, perché tanta virtù data fue
a li occhi d'una donna così acerba,
che suo fedel nessun in vita serba?

Ed è contra pietà tanto superba,
che s'altri muor per lei no 'l mira piùe,
anzi gli asconde le bellezze sue.

Il termine chiave *petra* posto in esponente di verso, così come avviene per ben 22 volte (su 23 occorrenze) nelle quattro canzoni 'petrose', è inserito in una sequenza rimica che richiama perfettamente la combinazione *petra-impetra-arretra* di *Così nel mio parlar*.

L'impianto ritmico dello schema della fronte a rime incrociate lascia però spazio a un gioco derivativo *petra/perpetra*, che non trova nessun riscontro nella pratica ritmica delle *petrose*, dove le parole chiave, poste in sede rilevante a chiusura di verso, agiscono come blocchi semantici in sé conchiusi, che irrigidiscono il discorso poetico nella ripetizione dell'identico.

Il gusto dell'*equivocatio* è bandito nell'impiego delle parole-
rima della canzone sestina, dove la fissità del desiderio trova la sua
più piena tematizzazione nell'ostinato principio di *repetitio*, che –

come ha sottolineato Battistini³²³ – è qui di gran lunga vittoriosa sulla *variatio*. I termini di quell'arduo e inane canto d'amore, pur nel gioco oppositivo mosso dalla struttura circolare della *retrogradatio cruciata*, sono destinati a ripresentarsi ogni volta immutati.

Che con *E non è legno* si è lontani dall'alta e tragica fattura delle quattro canzoni *petrose* lo segnalano anche i versi immediatamente successivi, dove l'associazione rimica *occhi-adocchi-impannochi* al *rim derivatiu* combina la rima al mezzo *nocchi*, spostando l'asse stilistico poetico verso un formalismo siculo-toscano, che – come si è cercato di dimostrare nei capitoli precedenti - non raramente emerge nel canzoniere del Pistoiese e che, in particolar modo, marca gli scambi in tenzone con i rappresentanti bolognesi della vecchia scuola.

Il riferimento va sicuramente a Onesto da Bologna, al sonetto *Siete, voi, messer Cin, se ben v'adocchio* e alla corrispondente risposta ciniana in *Io son colui che spesso m'inginocchio* (MARTI, CXXXVIa, CXXXVI), dove è evidente, fin dalla proposta rimica dell'*incipit*, una concordanza testuale con *E non è legno* sulla rima difficile in *occhio*, che viene arrangiata, secondo le esigenze, ora come rima ricca ora come franta ora col medesimo gioco derivativo di *adocchio-occhio*.

A ben vedere però questa particolarissima sequenza rimica, come ha dimostrato Furio Brugnolo, entra in un'intertestualità ben più significativa che chiama in causa l'*ergasterium* del 'dinamico linguaggio'³²⁴ dell'*Inferno* dantesco, del canto XXIX v. 138 (*e te dee ricordar, se ben v'adocchio*), ma anche dell'apertura dell'episodio dell'incontro con Brunetto Latini, *If XV 22 (Così adocchiato da cotal famiglia [...])*³²⁵.

³²³ ANDREA BATTISTINI, *Lo stile della Medusa. I processi di pietrificazione in 'Io son venuto al punto de la rota'*, «Lecture Classensi», 26, Ravenna, Longo, 1997, p. 108.

³²⁴ LUIGI BLASUCCI, *L'esperienza delle petrose e della Divina Commedia*, «Belfagor», XII (1957), p. 9

³²⁵ Cfr. FURIO BRUGNOLO, Furio, *Cino (e Onesto) dentro e fuori la «Commedia»*, in «Omaggio a Gianfranco Folena», vol. I, Padova, Editoriale Programma, 1993, p. 383.

Una così lunga digressione allora su un sonetto seppur marginale del canzoniere di Cino, come *E non è legno di sì forti nocchi*, apre la riflessione alla possibilità di una declinazione ‘comica’ dell’*asperitas*, che se in Cino si fonda su un’esperienza poetica vicina a moduli arcaici o tradizionali, è di certo la modalità con cui Dante recupera lo straordinario momento poetico delle ‘petrose’ alla *lenium asperorumque rithimorum mixtura* (*Dve*, II xiii 13) del sommo poema.

Senza volersi spingere così oltre, resta il fatto che Cino nel ricco repertorio ‘petroso’ sembri prediligere un’accezione dell’*asperitas*, che non si distacca dai modi già consolidati della tradizione, fino a un certo gusto della preziosità lessematica.

In *Donna, io vi miro e non è chi vi guidi* (MARTI, XCV) l’immagine di un’*altera e fera* donna, *nemica di pietà crudelmente*, che tiene in scacco il cuore del poeta, ritrova la sua marca ‘petrosa’ in una delle rare occorrenze nella lirica due-trecentesca della riduzione fiorentina del francesismo *aitare*:³²⁶

Ella mi tene li occhi in su la mente
e la man dentro al cor, sì come fera
nemica di pietà crudelemente.
Non si pò atare in nessuna maniera,
ché, se esser potesse, solamente
sarebbe vostro, e non di quell'altera.
(Cino, *Donna io vi miro*, vv. 9-14)

sì ch'io non so da lei né posso atarme
(Dante, *Così nel mio parlar*, v.13)

E mai non si scoperse alcuna petra
o da splendor di sole o da sua luce,
che tanta avesse né vertù né luce
che mi potesse atar da questa petra,
(*Amor, tu vedi ben*, vv. 19-22)

³²⁶ Nella lirica stilnovista si segnala una sola altra attestazione, oltre a quella ciniana, in Lapo Gianni (MARTI, VI, v. 90).

Se *atare* è termine chiave dell'inutile difesa che tenta il poeta amante per sfuggire ai *colpi mortali* di una *bella petra*, l'ossessione di un amore *barbato* nella *dura petra* trova la sua amplificazione semantica in un altro verbo altamente connotativo dell'universo *petroso*: il verbo 'serrare', che in *Al poco giorno* compare in quella che è stata detta la meno 'petrosa' e più emblematica delle stanze della sestina.

Quand'ella ha in testa una ghirlanda d'erba
trae de la mente nostra ogn'altra donna:
perché si mischia il cresco giallo e 'l verde
si bel, ch'Amor l'è viene a stare a l'ombra,
che m'ha serrato intra piccioli colli
più forte assai che la calcina petra.

Qui, come ha finemente sintetizzato Michelangelo Picone, "i 'piccioli colli' che serrano l'io ritagliano lo spazio chiuso e perfetto del *locus amoris*, ma costituiscono anche il corrispettivo metaforico del *trobar clus* esibito dal poeta della sestina".³²⁷

'Serrare' ritorna però anche nella quinta stanza di *Io son venuto*, nella resa della straordinaria immagine di un *rigor temporis* che stringe, salda la natura in una crosta che *par di smalto*: la terra si chiude quasi fosse un avello:³²⁸

la terra fa un suol che par di smalto,
e l'acqua morta si converte in vetro
per la freddura che di fuor la serra:
e io de la mia guerra
non son però tornato un passo a retro,

³²⁷ MICHELANGELO PICONE, cit., p. 100. Sia Picone che Cudini riferiscono come il riscontro sia già presente nel commento di André Pezàrd a Dante, *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1979, p. 200, ma è in particolare Cudini a soffermarsi sul passo IV, 5-6 del *Cantico*, in cui si dice che lo sposo è per la donna come un sacchetto di mirra che si posa tra i seni: «duo ubera tua sicut duo hinuli caprae gemelli qui pascuntur in lillis/ donec adspirent dies et inclinentur umbrae/ vadam ad montem murare et ad collem turris». Cfr. PIERO CUDINI, *Il Dante della sestina*, «Belfagor», XXXVII (1982), p. 186.

³²⁸ LUIGI BLASUCCI, *L'esperienza delle petrose*, cit., p. 9.

né vo' tornar; ché se 'l martiro è dolce,
la morte de' passare ogni altro dolce.

Della profondità esegetica della sestina, di quei limiti imposti all'esperienza d'amore e alla sua comunicabilità, quanto della ricerca gnoseologica del nuovo realismo di *Io son venuto* è difficile trovare traccia nell'inclinazione psicologica che denota il canto ciniano.

Eppure Cino recupera al tema consueto della guerra d'amore la tensione ritmica dei versi danteschi, così che in *Bella e gentile e amica di pietate* (MARTI, XCVI) la battaglia che il poeta mette in campo con Amore si esplicita nella sequenza *guerra-'nserra-terra*, in cui riecheggia il modello 'petroso':

I' parlo sì di voi, ch'Amor m'ascolta:
ma poi e' se ne cruccia e grida guerra
sovra l'anima mia che li par tolta;
ed appare una donna che la 'nserra
in uno loco che i sospir' talvolta
la feggion sì ched io ne caggio in terra.
(Cino, XCVI, *Bella e gentile*, vv.9-14)

Ma ancora, il gioco oppositivo tra *diserra* e *guerra* è presente nella rappresentazione della guerra psicofisica che lacera *l'anima il corpo e il core* del poeta nella canzone *S'io ismagato sono ed infralito* (MARTI, XC):

Di ciò, lasso, ad ogn'ora
crescere sento fra me stesso guerra,
però che non diserra
la Morte di voler ch'i' testé mora.
(Cino, XC, *S'io ismagato sono ed infralito*, vv. 11-14)

È evidente però quanto, anche sul piano della costruzione più propriamente metrico-ritmica, il riferimento 'petroso' operi come pura suggestione alla pari con altri modelli, in primo luogo dello spazio

poetico cortese e siciliano, dove ampiamente sfruttate sono le potenzialità espressive della tematica del *bellum Amoris*³²⁹.

Alla luce di tali considerazioni, l'apporto delle canzoni per la donna-petra apparirebbe allora limitato al fascino di pure suggestioni stilematiche o recuperi meramente verbali, per cui i materiali 'petrosi' entrerebbero a far parte di un vasto e comune repertorio, a cui Cino poeta liberamente attinge nell'elaborazione del proprio canto.

Ma le note più profonde dell'incontro di Cino col *modus* della poetica dell'asprezza andranno ricercate in tutt'altro senso e in una direzione che anticipa quella che sarà l'assunzione della petrosità "nell'ideologia e nella definizione della prima concezione petrarchesca del fatto amoroso"³³⁰.

Utile è partire ancora una volta da un'analisi testuale di una canzone emblematica del fare poetico ciniano, e cioè del testo XC dell'edizione Marti dei *Poeti del Dolce Stil Nuovo*.

S'io ismagato sono ed infralito
non ve ne fate, genti, meraviglia;
ma miracol vi sembri solamente
com'io non son già de la mente uscito:
in tal maniera la morte mi piglia
ed assalisce subitanamente,
che l'alma non consente
per nulla guisa di voler morire;
ma 'l corpo mio per pena disentire
la chiede quanto può senza dimora.
Di ciò, lasso, ad ogn'ora
crescere sento fra me stesso guerra,
però che non diserra
la Morte di voler ch'i' testé mora.
Così m'avien per non veder l'augella
di cui non ebbi, gran tempo è, novella.
Quando l'anima mia e 'l corpo e 'l core
guerreggiano insieme per la morte,

³²⁹ Famosissimi sono i testi di Guido delle Colonne, *Amor, che lungiamente m'ai menato* e Pier delle Vigne, *Amando con fin core co speranza*.

³³⁰ DOMENICO DE ROBERTIS, *Petrarca petroso*, cit., p. 24.

che qual l'adasta e qual pur la disia,
sopra me sento venire un tremore,
che per le membra distende sì forte
ch'io non saccio in qual parte mi sia;
ma allor la donna mia
per mia salute ricorro a vedere,
la cui ombra giuliva fa sparere
ogni fantasma che addosso mi greva;
d'ogni gravor m'alleva
lo suo gentile aspetto vertudioso,
che mi fa star gioioso;
però, membrando ciò, testé m'aggreva
ch'aver non posso tuttor tal conforto;
dunque sarebbe me' ch'io fosse morto.
Di morir tengo, col corpo mio, parte;
ché non avrei se non minor tormento,
ch'i' aggia stando senza veder lei.
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 non vidi la vostra alma figura.
Menato m'ha ventura
a veder voi cui mia vita richiede:
certo, in me si vede
pietà visibil, se porrete cura
ciò che vi mostra 'l mio smagato viso,
che mostra fuor come Amor m'ha conquiso».
Quando io penso a mia leggera vita
che per veder madonna si mantene,
cagione él dà per che io sto gravoso;
lo gaio tempo di presente invita
per la fresca verzura a gioia e bene
chi si sente aver core disioso;
ciascheduno amoroso
va per veder quella donna che ama:
e ciò vedendo, l'alma mia s'inflama
tanto ch'ella non puote star in pace;

col cor lamento face,
 e dice: «Lassa! che sarà di meve?».
 Lo core dice: «Fie tua vita greve,
 secondamente ch'al nostro amor piace».
 Volesse Dio ch'avante ch'io morisse,
 la vedess'io, che consolato gisse!
 Da parte di Pietà, prego ciascuno
 che la mia pena e 'l mio tormento aude,
 che preghi Dio che mi faccia finire;
 ché di morir ne lo stato ov'io sono,
 mi conterei in gran pregio ed in laude,
 poi ch'io morrei sol per Amor servire.
 Di me poria dire
 ch'io fui d'Amor fin da giovane etate;
 e stando sol nella sua potestate,
 per non veder mia donna morto fosse:
 e come Amor m'addosse
 direi a quei che sono innamorati,
 d'esta vita passati,
 laudando 'l gran piacer ch'amor mi mosse,
 e credereimi solamente fare
 ogn'anima di ciò maravigliare.

S'io ismagato sono ed infralito è una canzone metricamente esemplare nel canzoniere di Cino, perfettamente rispondente alle prescrizioni del secondo libro del *De Vulgari Eloquentia*, per l'intreccio di settenari e endecasillabo e la prevalenza di questi ultimi (*Dve* II v 5), quanto per la marcatura della *diesis* con la *concatentio pulcra* (*Dve*, II, xiii 7) - che di fatto è nota distintiva che distacca la produzione lirica toscana dalla tradizione siciliana.

Forti però sono i tratti arcaicizzanti di questa canzone che Marti stesso ha definito solenne e piana: dall'impiego di richiami interstrofici dove la II e la III strofa sono *capfinidas*, al continuo ricorso di rime derivate (26-30) e ricche (3-6, 10-14, 19-22, 38-39, 49-52, 72-73), alla rima siciliana ciascuno-sono ai vv. 65-68, fino ad

arrivare a un certo preziosismo lessicale che si nutre di provenzalismi (*ismagato*) e probabili gallicismi (*infralito*)³³¹.

In questa eclettica costruzione poetica, l'allusione alle possibilità espressive delle 'petrose' risulterebbe ancora una volta come un puro recupero stilematico, se ci si fermasse all'occorrenza, già segnalata, di un lemma-chiave dell'apparato delle *petrose*, che Cino utilizza nella sua variante *diserra*, e che significativamente risulta la più produttiva per quel 'linguaggio energico' della *Commedia*, che, secondo Blasucci, è la risorsa più feconda delle 'petrose'³³².

Nella seconda stanza compare però nel bel mezzo di una rappresentazione di stampo guinizelliano di un guerreggiare *per la morte*, invocata dal corpo e dal cuore, contrastata (*adasta*) dall'anima, un altro segno linguistico di indiscutibile marca 'petrosa':

ma allor la donna mia
per mia salute ricorro a vedere,
la cui ombra giuliva fa sparere
ogni fantasma che addosso mi greva;
(vv. 23-26)

Che si tratti dell'*ombra* di *Al poco giorno* è confermato dal contesto che rievoca un passo preciso della sestina dantesca e precisamente gli enigmatici versi del congedo, dove una giovane donna fa sparire sotto il verde dei suoi panni, anche l'ombra più nera, come pietra sotto l'erba³³³.

³³¹ MARIO MARTI, *Poeti del Dolce Stil Nuovo*, cit., p. 631, nota 1.

³³² LUIGI BLASUCCI, *L'esperienza delle petrose...*, cit, p. 6.

³³³ Sulla dibattutissima interpretazione dei versi di commiato della sestina dantesca, *Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra*, si confronti ANDREA PULEGA, *Modelli trobadorici...*, cit., p. 283 e la sottile proposta di lettura per cui il commiato offrirebbe "una chiave dei molteplici registri interpretativi dell'intera sestina", quasi "*una reductio ad unum* di tutti gli elementi contenutistico-simbolici, retorico-formali e metrici". Ma se ogni lettura del commiato non può che risultare fortemente condizionata dall'addensarsi, in soli tre versi, delle sei parole-rima che sono costituite nello sviluppo del componimento come blocchi semantico-tematici fortemente marcati, fondamentale riferimento per sciogliere la lettera del testo risulta la parafrasi del commento al testo di Barbi-Pernicone (DANTE ALIGHIERI, *Rime della maturità e dell'esilio*, a

Quantunque i colli fanno più nera ombra,
sotto un bel verde la giovane donna
la fa sparir, com' uom petra sott'erba.

Per capire però il valore del sottile richiamo intertestuale è necessario chiarire la valenza che il termine *ombra* assume nell'universo delle 'petrose'.

Prima delle parole-rima della sestina, presente nella sua accezione tecnica nell'apertura astrologica di *Io son venuto* (ma anche nel suono del denominale *disgombra*), l'ombra nelle *petrose* non è mai usata nel senso comune di spirito defunto, quanto d'altra parte è lontana da ogni descrittivismo, che topicizzato, aveva caratterizzato una gran parte della lirica trobadorica, e a cui va riportata anche l'unica occorrenza arnaldina del termine *ombralh* in *Canso do ill mot son plan e prim*.

Il riferimento è invece alle possibilità naturali dell'immagine, che come ha acutamente suggerito Paola Allegretti³³⁴, Dante poteva leggere negli esametri delle *Bucoliche* (si pensi solo al famoso verso *maioresque cadunt altis de montibus umbrae Buc. I 83*) e che dà ragione di quella volontà di esplorazione conoscitiva, di quella novità di visione delle cose che nelle quattro canzoni 'petrose' è perseguita prima di tutto attraverso la lezione dei classici.

cura di MICHELE BARBI E VINCENZO PERNICONE, Firenze, Le Monnier, 1969, p. 560): "ogni qual volta i colli fanno più nera la loro ombra, la giovane donna vestita di verde la fa sparir, come una pietra sotto l'erba". Una lettura evidentemente 'piana' della cosciente ambiguità poetica messa in campo dall'*ars* dantesca, che riconoscendo al testo l'uso impersonale di *uom*, avvalorata la tematizzazione dell'inanità di uno sforzo vano, destinato a dissolversi nel nulla, in cui neppure il simbolo stesso dell'inconsistenza, l'*ombra*, può persistere, e scompare, sotto il *bel verde* della *giovane donna*. (Diversa interpretazione di *uom* è discussa in ANTHONY PELLEGRINI, *The Commiato of Dante's sestina*, «MLN», 68, pp. 29-30.

³³⁴ Cfr. PAOLA ALLEGRETTI, *Il maestro de lo bello stilo che m'ha fatto onore, ovvero la matrice figurativa della sestina, da Arnaut Daniel a Virgilio*, «Studi Danteschi», LXVII (2002), pp. 11-55, dove la studiosa discute della scelta del primo termine desinente della sestina dantesca e della possibile eco virgiliana del passo delle *Bucoliche* succitato, ma anche di *Aen. XII 952*, «vitaque cum gemitu fugit indignata sub umbras», vale a dire l'ultimo verso dell'ultimo libro dell'*Eneide*.

La polisemia del termine *ombra* va allora dal significato astronomico e stagionale, a quello di ‘notte’, presente nell’*incipit* della sestina, che è sempre Cino a ricalcare pedissequamente ad apertura di un altro suo componimento, *Quando pur veggio che si volta il sole/ ed apparisce l’ombra*, dove ritorna anche l’associazione rimica *ombra-sgombra*.

Ma all’ombra notturna si contrappone l’ombra diurna delle cose, dei colli, come delle donna stessa e dei suoi panni.

A quest’ultima accezione Cino fa riferimento nei versi della canzone XC succitati, dove l’*ombra* è quella di un’immagine di persona viva e vera - come annota lo stesso Marti³³⁵ - che si oppone all’irreale presenza di *ogni fantasma*.

Il peculiarissimo realismo delle ‘petrose’, costruito sull’acquisizione della realtà a partire dalla congiuntura di scienza e *techne*, presta così a Cino gli strumenti per una rappresentazione dell’immagine femminile che sfugge – ancora una volta - a ogni iconizzazione e che – come si è cercato di dimostrare nelle sezioni precedenti, si apre a nuove funzioni connotative.

Nell’*ombra giuliva* di *S’io ismagato so ed infralito* si perde però un tratto fondamentale dell’*ombra* dantesca, che proietta sull’incontenibile ossessione del desiderio un destino di morte.³³⁶

³³⁵ MARIO MARTI, *Poeti del Dolce Stil Nuovo*, cit., p., 633, nota 2.

³³⁶ Suggestivo notare, sulla scorta delle indicazioni di VICTOR I. STOICHITA, (VICTOR I. STOICHITA, *Breve storia dell’ombra. Dalle origini della pittura alla Pop Art*, traduzione di Benedetta Sforza, il Saggiatore, 2008 (1997), pp. 32 e sgg.) quanto l’intimo legame di ‘ombra’ ‘amore’ a ‘morte’ affiori in due luoghi della lirica romanza allusivi al mito ovidiano di Narciso, tematizzando nella semiosi di due termini chiave del dibattito su Amore (e delle sue mortifere potenzialità) la drammatica scoperta dell’inconsistenza inafferrabile dell’ombra di un’immagine (*imagineis umbris*). Cfr. *Met.* III, 432-436: «quid frustra simulacra fugacia captas?! quod petis, est nusquam; quod amas, avertere, perdes! ista repercussae, quam cernis, imagineis umbra est:/ nil habet ista sui; tecum venitque manetque; /tecum discedet, si tu discedere possis!»; Bernart de Ventadorn 70.43, v. 24: «Miralhs, pus me mirei en te, / m’an mort li sospir depreon, / c’aissi-m perdei com perdet se / lo bels Narcisus en la fon»; Chiaro Davanzati, *Come Narcissi in sua spera mirando*: «Come Narcissi, in sua spera mirando,/ s’inamorao per ombra a la fontana;/ veg[g]endo se medesimo pensando,/ ferissi il core e la sua mente vana;/ gittòvisi entro per l’ombria pigliando,/ di quello amor lo prese morte strana:/ ed io, [la] vostra bieltà rimembrando/ l’ora ch’io vidi voi, donna sovrana,/inamorato son sì feramente,/ che, poi ch’io voglia, non poria partire,/ sì m’ha l’amor compreso strettamente;/ tormentami lo giorno e fa languire:/ com’a

L'ipostatizzazione di quell'ossessione sarà cifra costitutiva della straordinaria lettura petrarchesca della petrosità, che risulterà dare un apporto tanto decisivo all'ideologia poetica del *Canzoniere*, da poter spingere il Petrarca stesso a voler cancellare i segni più vistosi di quella chiara ascendenza 'petrosa', come è nel caso del sonetto 197.

Fa infatti notare Simone Giusti, in un interessante contributo per una rilettura dei 'sonetti dell'aura' che:

situato in fondo alla pagina 2r, 197 è il sonetto più rimaneggiato della serie ed è l'unico che nasce interamente sul codice degli abbozzi.³³⁷

Al v. 6 il Petrarca apporta una correzione estremamente denotativa, "forse la più emblematica dell'intera serie, sostituendo alla più dura e aspra «petra», la più ricercata «selce»".³³⁸

In una trama testuale, quale quella di *L'aura celeste che 'n quel verde lauro*, intessuta di movenze 'petrose'(dalle *chiome bionde al crespo laccio*, dal *ghiaccio* al *marmo* fino all'inequivocabile segnale di *Medusa*) è assolutamente plausibile l'ipotesi, avanzata da Giusti, che il Petrarca stia qui tentando di velare l'esatta origine di un termine che sarebbe trasparente indizio di ascendenza dantesca e dichiarata proiezione di un'ossessione che l'equilibrio formale del *Canzoniere* cerca (forse invano) di allontanare³³⁹.

Narcis[s]i, par[r]àmi piagente,/ veg[g]endo voi, la morte soferire».

³³⁷ SIMONE GIUSTI, *La «selce» dalla «petra». Per una lettura dei sonetti dell'aura*, «Critica Letteraria», 28, CVIII (2000), 3, p. 450.

³³⁸ *Ivi*, p. 451.

³³⁹ "Passando ai sonetti in morte è evidente un'«attenuazione della suggestione petrosa» [DOMENICO DE ROBERTIS, *Petrarca petroso*, cit, p. 41]: restano quelle parole che Petrarca ha assunto stabilmente nel suo sistema di emblemi fondamentali, l'ombra (327, 1) e i colli (32,1), ma usate in un contesto assolutamente privo di stilemi aspri, duri. Il numero di richiami alle rime di Dante scompare quasi, poiché la more ha soppresso uno dei due contendenti e vinto così la durezza scaturita dal contrasto tra l'amante (il desiderio) e l'amata (l'appagamento del desiderio). La terminologia guerresca della battaglia d'amore ha lasciato il posto all'elegia, al pianto del poeta". *Ivi*, p. 458.

L'enigmatica minaccia di Medusa³⁴⁰ può essere letterarizzata attraverso il mito di Atlante, la «petra» diventare «selce»:

L'aura celeste che 'n quel verde lauro
spira, ov'Amor ferí nel fianco Apollo,
et a me pose un dolce giogo al collo,
tal che mia libertà tardi restauro,

pò quello in me che nel gran vecchio mauro
Medusa quando in selce transformollo;
né posso dal bel nodo omai dar crollo,
là 've il sol perde, non pur l'ambra, o l'auro:

dico le chiome bionde, e 'l crespo laccio,
che sí soavemente lega et stringe
l'alma che d'umiltate e non d'altr'armo.

L'ombra sua sola fa 'l mio cor un ghiaccio,
et di bianca paura il viso tinge;
ma li occhi ànno vertú di farne un marmo.

³⁴⁰ Sulla figura di Medusa in Dante si confronti JOHN FRECCERO, *Medusa: la lettera e lo spirito* in JOHN FRECCERO, *La poetica della conversione*, Bologna, Il Mulino, 1989, pp. 175-193 e ANDREA BATTISTINI, *Lo stile della Medusa...*, cit., 1997, pp. 93-110.

Conclusioni

Cino, lo 'Stilnovo' e il 'linguaggio dell'identità'

A causa della necessaria ambivalenza di ogni semantica, conseguenza dell'inevitabile tensione che sempre sussiste, o si può far sussistere, fra il significato di un nome e il senso di una proposizione, univocità ed equivocità finiscono alla fine con lo scambiarsi le parti: ciò che è univoco in accezione nominale può divenire equivoco in accezione proposizionale e viceversa. Tutto questo diventa evidente solo a patto di affidarsi al principio di analogia. Che cosa sia positivamente questo principio, non possiamo ancora dire in sede topica. Ma per una sua caratterizzazione in negativo diventa esemplare l'uso che ne fa Tommaso d'Aquino. Per lui l'analogia non è un principio autonomo, ma solamente un criterio di restrizione dell'equivocità; e un criterio valevole solo nella misura in cui riesce in effetti a ottenere la convergenza al limite dell'univocità richiesta, la quale è già prefissata in anticipo da conoscenze (per così dire) di teologia positiva.³⁴¹

Così Enzo Melandri nel suo complesso studio intorno al pensiero logico e quello analogico pone il problema centrale della potenziale ambiguità di ogni struttura semantica, stretta nell'ineludibile dicotomia tra univocità (nominale) ed equivocità (proposizionale).

L'analogia interviene in questa 'inevitabile tensione' come principio di riduzione di significati potenzialmente equivoci all'univocità - o meglio, come convergenza al limite - e richiede, nell'Aquinate, un principio di identità elementare, che è *archetypon* teologico, e non principio logico-razionale.

Di una costruzione teorica di così complicate architetture si vorrà qui soltanto cogliere il fondamentale strumento ermeneutico del principio analogico come approssimazione (proporzionale) al limite a

³⁴¹ ENZO MELANDRI. *La linea e il circolo, Studio logico-filosofico sull'analogia*, (prefazione di GIORGIO AGAMBEN, appendice di STEFANO BESOLI e ROBERTO BRIGATI, bibliografia a cura di SALVATORE LIMONGI), Quodlibet, Macerata, (1968) 2004, p. 111.

un 'linguaggio dell'identità', dove i procedimenti retorici messi in atto lavorano a un assottigliamento di ogni figura di «equivocatio».

Presupposto teorico che sembra apparire di nodale rilevanza in un paradigma di linguaggio, qual è quello di un predicato che ripete se stesso nell'immodificabile riproposizione della sempre presente esperienza del miracolo dell'apparizione, che è centro di una semantica - non senza forzature storiografiche ³⁴² - indicata comunemente nella poetica stilnovistica.

Di certo, tra il canzoniere cavalcantiano e l'esperienza dantesca delle rime della *Vita Nova* è elaborato un nuovissimo linguaggio di Amore, raccolto in una ben precisa *discretio verborum*, che si potrebbe descrivere per l'assenza di elementi connotativi, dove il processo verso la conoscenza è ricercato invece sul piano paradigmatico del principio di 'simiglianza', proprio dei processi analogici.

La 'figura' della donna è investita di una univocità tematica e retorica che di fatto blocca ogni referenza contestuale, concedendo come unica azione possibile l'identità proporzionale e analogica racchiusa nella formula (*accessus*) della donna-angelo.

È evidente quanto il processo analogico si venga a costituire come un tentativo (risolto in Dante nell'alleanza tra Amore e Ragione, mancato in Cavalcanti per il corto circuito innestato dalla dissimiglianza ³⁴³ di Amore) di riportare la comunicabilità della fenomenologia di Amore dentro i confini di una ricerca eminentemente gnoseologica, ardua e per soli iniziati.

³⁴² Sulla nascita del concetto storiografico di «dolce stil nuovo» si rivelano ancora utili le osservazioni svolte da Favati nel paragrafo intitolato *La dizione «dolce stil nuovo» come concetto storiografico* e compreso in *Inchiesta del dolce stil nuovo*: Cfr. GUIDO FAVATI, *Inchiesta sul Dolce Stil Nuovo*, Firenze, Olschki, 1975, pp. 25-32.

³⁴³ Cfr. *Donna me prega*, vv. 21-34: «Vèn da veduta forma che s'intende,/ che prende - nel possibile intelletto,/ come in subietto, - loco e dimoranza./In quella parte mai non ha possanza/perché da qualitate non descende:/resplende - in sé perpetual effetto;/ non ha diletto - ma consideranza;/ sì che non pote largir simiglianza./Non è vertute, - ma da quella vène/ ch'è perfezione - (ché si pone - tale),/non razionale, - ma che sente, dico;/ for di salute - giudicar mantene,/ ché la 'ntenzione - per ragione - vale:/ discerne male - in cui è vizio amico».

Di una tale euristica declinazione *de li plagenti ditti de l'Amore*³⁴⁴ in Cino non c'è traccia: al principio unificante della Ragione filosofica di Cavalcanti, di quella teleologica della dantesca parabola vitanovesca, il giurista pistoiese oppone le naturali *cagioni* di un diritto positivo puntualmente smentito dall' 'inedita' alleanza di Amore e Ventura.

Il discorso poetico è allora insistente *argumentatio* di un torto subito, che sul piano formale recupera le figure tipiche del discorso argomentativo, *in primis* – come si è cercato di dimostrare nella seconda sezione di questo studio – quella della *sententia*.

D'altra parte, la rappresentazione della donna, sottratta alla necessità di qualsivoglia ricerca gnoseologica, può aprirsi a possibilità connotative che esulano dal rigido codice 'stilnovistico': lo sfruttamento delle potenzialità di escursione semantica dei procedimenti metaforici è chiaro segno della rinuncia all'univocità del principio di analogia come strumento di conoscenza.

L'ispessimento dell'istanza metaforica del livello del linguaggio è però anche indizio di una mediazione lirica che ha ormai saldato del tutto i conti con la necessità di instaurare una stringente corrispondenza tra il particolare e l'universale.

In questo senso l'allegoria da bestiario (che veniva superata da Dante e Cavalcanti ancora una volta dalla rinuncia al piano contestuale del discorso - nella convergenza analogica all'univocità) può prestare un attardato materiale alla personalissima esperienza psicologica del poeta come nel caso della donna-*merla* del sonetto LXXVIII, dove la donna delle *nere penne*, pur rinviando all'aneddotica benedettina della merla (simbolo della tentazione della carne) che vola intorno al volto del santo³⁴⁵, traduce un'attitudine

³⁴⁴ È questa in verità la ben nota accusa mossa da Bonagiunta a Guido Guinizzelli (*Voi, ch'avete mutato la mainera*, v. 2).

³⁴⁵ Cfr. ALESSANDRO, VITALE-BROVARONE, *Per un sonetto di Cino*, in «Giornale storico della Letteratura Italiana», XCIV, 1977, pp. 74: «a fronte del sonetto di Cino sta un passo ben noto dei Dialoghi di Gregorio Magno: «Quadam viro die dum [Benedictus] solus essit, temptator adfuit. Nam nigra parvaque avis, quae vulgo merola vocatur, circa eius faciem volitare coepit, eiusque vultui importune

propriamente ciniana a ridurre tutto a personalissima esperienza di vita (v.5 *ch'a me medesimo m'ha furato e tolto*).

Per una merla, che dintorno al volto
sovrafolando di sicur mi venne,
sento ch'Amore è tutto in me raccolto,
lo quale uscìo de le sue nere penne;

ch'a me medesimo m'ha furato e tolto,
né d'altro mai poscia non mi sovenne;
e non mi val tra spin' essere involto,
più che colui che 'l simile sostenne.

Io non so come ad esser mi' ritorni;
ché questa merla m'ha sì fatto suo,
che sol voler mia libertà non oso.

Amico, or metti qui 'l consiglio tuo;
ché s'egli avien pur ch'io così soggiorni,
almen non viva tanto doloroso.

Ancora più rilevante è lo slittamento metaforico di *donna-
augella* nella canzone XC, vv. 15-16:

Così m'avien per non veder l'augella
di cui non ebbi, gran tempo è, novella

insistere, ita ut capi manu possit, si hanc vir sanctus tenere voluissit: sed signo crucis edito, recessit avis.[...]» (Gregorius Magnus, Dialogi, ed. U Moricca, Roma, 1924, II ii pp. 78-79, 17-79, 7)". Ma si confronti anche per la diffusione del tema nelle 'normali letture di una persona di media cultura nell'età di Cino' *San Gregorio in vorgà*, L.2 cap. 2: «Como la merla li vorà intorno a la faça e lasàlo in grande temptatium de carne [...] E una oseleta, picena e e neigra, chi comunamenti se iama merla, li començà a vorar intorno a la faça e inportunamenti li venia fin lo viso e sì preso, che cum la man l'averea possua prende' s'elo avese vosuo. Por la qua cosa Benedeto maravogliandose, fé-se lo segne de la croxe, e la merla se partì, e partandose la merla sentì Beneito tanta e sì forte tentacium de carne, quanta mai proâ non avea. Ché una vota avea beneto vista en lo mundo una bella femena, la qua l'enemigo li reduse a le memoria, e formàli inte' l'imaginacium in tar modo la beleça de quella femena e de tatnto fogo li accese l'animo, che la fiama de l'amor apenna li stava in lo peto, e quasi poco men, vençuo de desordenao amor, deliberava de lasar l'eremo».

Se infatti “el pájaro forma parte [...] de una tradición literaria repartida por toda la Romania, tan antigua al menos como la lírica trovadoresca y estrechamente vinculada a la expresión del amor”³⁴⁶ la metafora è di norma riferita al canto del poeta-amante (o è espansione dell’apostrofe alla canzone) e mai alla donna nella poesia romanza prima di Cino.

Nulla permane in questo caso della ricca tradizione da bestiario³⁴⁷, mentre - come si è mostrato nel capitolo conclusivo del presente lavoro - la lezione ‘petrosa’, in un tale contesto, - presta a Cino gli strumenti di una rappresentazione dell’immagine della donna che sfugge ad ogni iconicizzazione: la *figura mentis* di angelica sembianza diventa qui immagine viva e vivida di donna, capace di proiettare la propria ombra (*giuliva*).

Il dato che emerge è una liquidazione di ogni funzione simbolico-allegorizzante della parola poetica che, attraverso il recupero “del significato della parola [...] esclusivamente di ordine contestuale, relativo agli altri significati, dunque essenzialmente metaforico”³⁴⁸ può modernamente recuperare anche il mito poetico della metamorfosi di Ovidio (e preludere a una modalità espressiva tipicamente petrarchesca):

Se conceduto mi fosse da Giove³⁴⁹,

³⁴⁶ VICENTE BELTRAN, *Fuge lo lixignolo: elementos popularizantes en la lirica del Duecento*, in *Actos del IV Congreso Nacional de Italianistas*, Universidad de Santiago de Compostela, 1973, p. 33.

³⁴⁷ Il ricco bestiario (di orsi [CLVI, v.3], capre [CXXXVIII, v.13], scimmie [CLXV, v. 20], rane [CXLIV, v.2], vespe [CLXV, v. 18], mosche [CLXV, v. 16], ragni [CXLIII, v. 3], di colombe [CXLIV, 8] e fenici), che è pur presente in Cino, compare non a caso quasi esclusivamente nei luoghi deputati al dibattito poetico, nei sonetti di corrispondenza, e in particolare nella tenzone con Onesto e in quella con Gherarduccio, quasi il poeta volesse gareggiare con gli avversari, servendosi delle loro stesse armi; mentre, d’altra parte, il ricorso ad immagini di diritte *simiglianze de bestias e d’auzels* in *Deh, quando rivedrò il dolce paese* è ben spiegabile all’interno del linguaggio dell’*improperium*.

³⁴⁸ DOMENICO DE ROBERTIS, *Petraca petroso...*, cit., p. 39.

³⁴⁹ Per un’attenta lettura del sonetto si rimanda a GIUSEPPINA BRUNETTI, *All’ombra del lauro: nota per Cino e Petrarca*, in *La lirica romanza del Medioevo. Storia, Tradizioni, Interpretazioni*, a cura di FURIO BRUGNOLO e FRANCESCA GAMBINO, Atti del VI convegno triennale della Società Italiana di filologia Romanza, (Padova-Stra, 27 settembre- 1 ottobre 2006), 200, pp. 825-850.

io no[n] potrei vestir quel[l]a figura
che questa bel[l]a don[n]a fred[d]a e dura
mutar facesse de l'usate prove.
Adunque, 'l pianto che dagl[i] occhi piove,
e 'l continuo sospiro e la rancura,
con la pietà de la mia vita oscura,
nient'è da mirar se lei no[n] move.
Ma s'i' potesse far come quel dio,
'sta donna muterei in bella faggia,
e vi farei un'el[l]era d'intorno;
ed un ch'i' taccio, per simil desio,
muterei in uccel ched onni giorno
cantereb[b]e sull'el[l]era selvaggia

Confermata è l'attitudine ciniana a una ricomposizione retorica dell'esercizio poetico, che è coscientemente strutturato su espliciti segni che rimandano a un dire in versi che si vuole *chiaro e breve*.

Attitudine di certo congeniale alla formazione accademica del giurista pistoiese, che forse proprio come autorevole interlocutore di un tale orizzonte culturale e sociale acquista un ruolo preminente nel trattato dantesco sull'eloquenza in volgare, che – composto in latino – a una tale specifico pubblico doveva indirizzarsi.

Tali i presupposti di una produzione rimica che, nell'eccellente sforzo di una pratica eminentemente retorica della poesia, se, da un lato, rende inattuale il postulato fondamentale 'stilnovistico' di una *discretio verborum* e di una ricerca gnoseologica ancora medievalmente chiusa nella determinante corrispondenza del particolare all'universale, dall'altro, apre a segni di inequivocabile modernità di una semantica dell'ambivalenza metaforica che, insieme alla declinazione della memoria nella *membranza* e nel ricordo, è con Petrarca fondamento della lirica moderna.

Appendice

«Scientia nobilitat hominem»

L'assenza in Cino, nella sua attività intellettuale, di una compiuta riflessione intorno alla dibattutissima *quaestio de nobilitate* è elemento estremamente significativo e dialogante con una mancata 'semiotica della nobiltà'³⁵⁰ nella sua produzione poetica.

Se infatti nelle rime di Cino "juriste"³⁵¹ [e politico], au moins autant, sinon plus, que poète"³⁵² sono riferibili tracce evidenti della

³⁵⁰ Cfr. RAFFAELE PINTO, *La semiotica della nobiltà*, in *Le dolci rime d'amor ch'io solea*, a cura di ROSARIO SCRIMIERI, La Biblioteca de Tenzone, Madrid 2014, pp. 113-158.

³⁵¹ Cfr. LUIGI CHIAPPELLI, *Vita e opere giuridiche di Cino da Pistoia*, Pistoia, 1881, p. 106: "La fama che le sue [di Cino] opere ottennero fu immensa, tantoché dagli antichi cronisti Cino fu nominato con maggior lode come legista che come poeta». Ma che lo stesso Cino intendesse affidare ai suoi scritti giuridici, ed in particolare alla *Lectura in codicem*, la sua buona reputazione presso i contemporanei, emerge dalle parole poste a chiusura della sua *Lectura*, terminata l'11 giugno del 1314: «Hic fit finis non solum huius libri sed totius operis lecturae huius libri: quod ego Cynus de Sigisbuldis de Pistorio, posterus forte illius Sigisbuldii consularis viri, de quo habetur mentio infra... quasi continue prosequendo, infra biennium terminavi. Currentibus a nativitate Domini nostri Iesu Chrisli Anno m. ccc xiiii die xi. mensis Iunii, quo sestum S. Barnabae celebrandum occurrit, ut cum eo terminarem hoc opus, cum quo Paulus Apostolus post Damascum Arabiamque lustratam etiam, instructus post XII annos Evangelium praedicavit. Ne forte, testante Hieronymo, in vacuum cucurrisset. Sic ego, ne putarer in vacuum totiens lustrasse Bononiam, ubi bona sunt omnia, post revoluta scripta multorum, doctrinam meam predicavi: hoc est, coram dixi. Et ante faciem omnium posui laboris mei fructum, quem si aemuli, detrectatores, et invidi amare contingant, et arcuato vulnere contra me tamquam scorpiones insurgant, vos veritatis amici et virtutis fratres dulcissimi pergustetis, et ab eius sapore cognoscetis, ubi radicis eius arboris fixae sint, sine hospitis conscientia loquor et scribo, atque si pro huiusmodi est debita laus et aequalis, ne obijcere velitis rogo, quatenus obtrectatorum latrantibus refrenandis vox vestra frequens velut lapis validus emittatur.. Ubi vero correctione dignum praesens opus videbitis, charitatissimo oculo et sincera mente corrigite, ubinamque vel bene vel satis invenietis» (Cyni Pistoriensis, cit., IX, 51, p. 571vb). Non mancano in questo congedo spunti polemici, forse dettati dall'amarrezza per non aver ancora conseguito il dottorato che, anche a seguito della pubblicazione della *Lectura*, otterrà solo qualche mese più tardi, il 9 dicembre 1314, all'età ormai di quarantaquattro anni. E forse nasce anche da questa intenzione polemica, oltre che dal desiderio di nobilitare la propria opera, la scelta di stabilire, sulla scorta di un passo di di una *epistola* di San Gerolamo *ad Paulinum*, (Sancti Eusebii Hieronimi Stridonensis presbiteri *Epistolae*, *Epistola LIII, ad Paulinum de Studio Scripturarum*, LIII, 2): «Quid loquar de saeculi hominibus? Cum apostolus Paulus, vas electionis, et magister gentium, qui de conscientia tanti in se hospitis loquebatur, dicens: *an experimentum quaeritis eius qui in me loquitur Christus?* [2. Cor. 13,3] post Damascum Arabiamque lustratam, ascenderit Jerosolymam ut videret Petrum, et manserit apud eum diebus quindecim. Hoc enim mysterio hebdomadis et ogdoadis, futurus gentium praedicator instruendus erat. Rursumque

sofferta condizione di esule, della sue colorite esperienze accademiche, della sua partigianeria imperiale, non è però data alcuna ideologica prospettiva su un tema che, tra Due e Trecento, nei decenni di una profonda rifondazione istituzionale e politica, assume i contorni di una battaglia culturale e sociale, ed è assorbito nello spazio, altamente intellettualizzato, del linguaggio lirico nella polivalente nozione di 'gentilezza'.

Non potendo in questa sede di certo offrire una benché minima rendicontazione di un percorso così ricco e complesso, si vorrà soltanto riproporre all'attenzione la lettura di alcune sparse note che si ritrovano nella *Lectura in codicem* di Cino e che già suscitarono, alla fine dell'Ottocento, l'interesse del Salvemini, autore della *Dignità cavalleresca nel comune di Firenze*, come significativa testimonianza dell'evoluzione della condizione socio-politica della cavalleria, nonché del modo in cui essa veniva percepita da un attento osservatore e conoscitore della vita cittadina, in un periodo, quello a cavallo del Trecento, caratterizzato da processi di forte mobilità sociale e alla ricerca di nuovi e più sicuri equilibri dal punto di vista politico-istituzionale.

D'altra parte, la storia culturale ed umana di Cino si trova ad essere fortemente legata, talvolta intrecciata, con quella delle due personalità che più potentemente, nel ristretto arco di tempo che va dagli anni Novanta del Duecento alla metà del Trecento, si interessarono, da punti di vista opposti, se non antitetici, al tema della nobiltà: da un lato Dante, il cui progetto politico e culturale non doveva sfuggire a un attento lettore della *Commedia* e più in generale

post annos quatuordecim, assumpto Barnaba et Tyto, exposuerit apostolis evangelium; ne forte in vacuum curreret aut cucurrisset», la forte correlazione tra la predicazione che egli fa della sua dottrina e la predicazione del Vangelo da parte di San Paolo, una volta istruito da San Pietro ai misteri della nuova fede (*Paulus Apostolus post Damascum Arabiamque lustratam etiam, instructus post XII annos Evangelium praedicavit – doctrinam meam predicavi*). Con la pubblicazione della sua *Lectura*, Cino può ora dimostrare di aver fatto tesoro degli insegnamenti dello studio bolognese (*ne putarer in vacuum totiens lustrasse Bononiam*), e dichiarare il suo amore per la città di Bologna, *ubi omnia sunt bona*.

³⁵² SABRINA FERRARA, *La poésie politique de Cino da Pistoia*, «Arzanà», 11 2005, p. 230.

dell'opera dantesca, quale poté essere Cino; dall'altro, Bartolo da Sassoferrato, a giudizio del Calasso “uno dei più grandi giuristi di ogni epoca e di ogni paese”³⁵³, a cui si deve il più importante trattato sulla nobiltà del medioevo, e che, secondo la testimonianza del Baldo, riconosceva quanto ‘suo ingegno’ si fosse formato alla *Lectura* di Cino.³⁵⁴

Che la *quaestio nobilitatis* accompagni Dante lungo tutto il suo straordinario itinerario, di uomo e di intellettuale, dalla redazione de *Le dolci rime*, al commento del IV libro del *Convivio*, alla composizione delle tre *Cantiche* e della *Monarchia* è argomento ovvio quanto dibattuto dalla critica di ogni tempo, di cui non varrebbe in questa sede alcuna riduttiva ricapitolazione.

Si vorrà pertanto segnalare soltanto un momento di un'evoluzione significativa della posizione di Dante di fronte al concetto di nobiltà, particolarmente indicativo per il confronto con Cino.

Carpi, nel suo ampio studio su *La nobiltà di Dante*³⁵⁵ parla in proposito di «un altro vistosissimo segno della frattura ideologica tra questo Dante reidentificatosi di schiatta equestre e quell'antico Dante che, dopo gli Ordinamenti, era entrato nella carriera politica ai nobili/magnati preclusa, giungendo fino al fatale semestre di priorato»³⁵⁶, e sottolinea il profondo cambiamento del punto di vista dantesco dalla “logica delle fazioni” ai “valori universali e imperiali”, una volta che, due volte esiliato, rispetto alla sua città e alla sua parte, è diventato *extrinsecus* a Firenze:

³⁵³ GUIDO ASTUTI, *Cino da Pistoia e la giurisprudenza del suo tempo in Tradizione romanistica e civiltà giuridica*, a cura di Giovanni Diurni, Napoli, 1984, p. 1984 (Guido Astuti, *Cino da Pistoia e la giurisprudenza del suo tempo*, in *Accademia Nazionale dei Lincei*, Atti dei Convegni Lincei, 18 (25 ottobre 1975, Roma 1976, pp. 129-152).

³⁵⁴ BALDUS PERUSINUS, *In usus Feudorum Commentaria*, Augustae Taurinorum, Apud Haeredes Nicolai Bevilaquae, 1578, fol. 50ra (c. Vasallus feudum, n. 2), citato in FERDINANDO TREGGIARI *Le ossa di Bartolo Contributo alla storia della tradizione giuridica perugina*, «Deputazione di Storia Patria per l'Umbria, Perugia», 2009, p. 95.

³⁵⁵ UMBERTO CARPI, *La nobiltà di Dante*, Polistampa, 2004.

³⁵⁶ *Ivi*, cit., p. 100

Nell'immagine e nell'interpretazione che di Firenze dà il Dante veronese la logica è quella universalistica del punto di vista imperiale mentre le ragioni interne, comunali, in cui pure il Dante fiorentino degli anni Novanta era stato profondamente coinvolto e anche in base alle quali si era verificata la svolta della sua poetica dopo la *Vita Nuova*, non sono più determinanti.³⁵⁷

E poco oltre:

Importa che Dante, nella *Commedia*, intenda qualificarsi come fiorentino della tradizione nobile, alle nobili consuetudine ancorato: omogeneo cioè a quello strato dirigente cittadino (guelfo o ghibellino, di nobiltà feudale o consolare o di più recente assimilazione magnatizia), che il ceto mercantile era venuto scompaginando e disfacendo. E occorre appena l'obbligo di ribadire che questo atteggiamento ideologico-politico del Dante della *Commedia*, esito di un lungo processo evolutivo, è cosa diversissima (in gran parte lo rovescia) da quel che Dante medesimo era stato ed aveva operato nel vivo delle contese fiorentine.³⁵⁸

Diversamente da Dante, la vicenda umana e professionale di Bartolo rimarrà sempre intrinseca alla realtà cittadina, e il suo trattato sulla nobiltà³⁵⁹, che, in mancanza o per la povertà di altri testi di riferimento, si costruisce e si struttura polemicamente in opposizione a quanto Dante era andato sostenendo ne *Le dolci rime*, può anche essere letto come una compiuta difesa e giustificazione delle autonomie urbane e delle loro prerogative, cui in definitiva spettava di decidere circa l'attribuzione di titoli di nobiltà e di *dignitates*, che trovavano nell'ambito e nella 'utilità' della città la loro ragion d'essere.

³⁵⁷ *Ibidem*. Si confronti anche GUIDO CASTELNUOVO, *Etre noble dans la cité. Les noblesses italiennes en quête d'identité (XIII XV siècle)*, Paris, 2014, p. 314: "à y regarder de plus près, la noblesse dantesque forme un kaléidoscope aux couleurs bigarrées, suggérant des lectures dissonantes et une grande variété d'interprétations. Chez Dante, une évidence: la noblesse se décline au pluriel".

³⁵⁸ UMBERTO CARPI, *La nobiltà...*, cit., pag. 135.

³⁵⁹ È una *repetitio* che Bartolo tenne in Perugia (in data incerta e comunque tra 1342 e il 1355) discutendo del titolo *De Dignitatibus* del *Codex giustiniano* (C. 12, 1, 1, Si ut proponitis), che è presentata in molti manoscritti ed edizioni come trattato, con titolazioni diverse: *Tractatus de nobilitate mulierum, o de dignitate continua, o de multis qualitatibus personarum*, od anche *de dignitatibus*. (Cfr. Paolo Borsa, cit, p. 82, e Francesco Calasso, voce «Bartolo da Sassoferrato» in *Dizionario Biografico degli Italiani - Volume 6*, 1964) disponibile on line al sito www.treccani.it/biografie/.

Nato nel 1314, quando si era già chiusa la stagione delle illusioni circa la possibilità di una *renovatio imperii* da parte di Arrigo VII, e nella quale sia Dante che Cino avevano fortemente sperato³⁶⁰, Bartolo a differenza di Cino³⁶¹ e di Dante, fra i due poteri universali della Chiesa e dell'impero, affermerà sempre la superiorità della Chiesa, anche se talora accompagna le motivazioni giuridiche con franche argomentazioni di opportunità politica, come quando, pronunciandosi circa la validità della donazione di Costantino, dichiara:

Videte, nos sumus in terris amicis Ecclesiae: et ideo dico quod illa donatio valeat.³⁶²

Per Bartolo, il popolo romano ha ormai abdicato ai suoi poteri a favore del Papa, ed a questi spetta il potere di eleggere e di deporre l'imperatore («illo tempore poterat populus romanus condere leges et etiam senatus. Sed hodie omnis potestas imperii est abdicata ab eis. Ius enim eligendi habent principes de Alamania et ius privandi habet solus Papa»³⁶³) e la facoltà di sostituirlo durante i periodi di vacanza («possumus forte dicere quod vacante imperio [...] licet ecclesia in administratione succedat»)³⁶⁴.

³⁶⁰ E Cino, come lui stesso racconta nella sua *Lectura*, nel 1310, era stato chiamato a Roma da Lodovico di Savoia per preparare l'incoronazione ad imperatore di Arrigo VII, Ciny Pistoriensis, *Lectura in codicem*, cit., «sicut vidi fieri cum fui con domino Ludovico de Sabaudia domino Vauldi senatore urbis in consilio senatus» (II, 12, pag. 75ra) e «Sed ego haberem coram me Romae illam quaestionem de facto, cum essem iudex in senatu cum Domino Ludovico de comitibus de Sabaudia senatore almae urbis» (VII, 71, pag 477 ra).

³⁶¹ Ma su Cino e sulla evoluzione del suo pensiero, che negli ultimi anni della sua vita avrebbe rivisto le sue posizioni ghibelline, di convinto sostenitore e difensore delle prerogative dell'Impero, giungendo a riconoscere la validità della Donazione di Costantino, vedi Domenico Maffei, *La "lectura super digesto veteri" di Cino da Pistoia: studio sui MSS Savigny 22 E URB. LAT. 172*, Milano (1963) e id., *Il pensiero di Cino da Pistoia sulla donazione di Costantino, le sue fonti e il dissenso finale da Dante*, «Lecture Classensi» 16 (1987).

³⁶² Citazione in PIO BERARDO, *Il pensiero politico di Bartolo*, in *Bartolo da Sassoferrato nel VII centenario della nascita: diritto, politica, società*. Atti del L convegno storico internazionale del CISAM (Todi-Perugia, 13-16 ottobre 2013), Spoleto, Fondazione CISAM, 2014, p. 178.

³⁶³ Cfr. PIO BERARDO, cit. p. 178.

³⁶⁴ *Ibidem*.

Eppure la grande considerazione che Bartolo ebbe al suo tempo come giurista gli valsero anche il riconoscimento di un titolo nobiliare³⁶⁵, rendendo effettivo quell'adagio che anche Cino riprende, secondo cui «scientia nobilitat hominem» e che qui si vorrà analizzare nel contesto del passo in cui è proposto.

Quod meritum scientiae nobilitat hominem. Ad hoc facit, quod Ulpianus Iurisconsultus vocatur nobilis, non propter genus, sed propter abundantiam meriti scientiae [...] ad idem, quia Papinianus vocatur pulcherrimus, licet naturaliter non fuerit formosus, ut ff in proemio. et vobis autem. unde qui meruit sua virtute nobilitatem habere, magis dicitur nobilis, quam ille, qui descendit ex nobili genere, quia ex genere non est aliquis nobilis, nisi presuntive [...] Et plus commendari potest quis in eo, quod a se quaerit, quam in eo, quod ex parentibus habuit. [...] Et Cato dixit: Scientia nobilitat animum. Confiteor tamen, quod magis ad nobilitatem trahitur, qui de genere nobile procedit. Hinc est quod dicitur, quod Philosophus generat Philosophum, unde qui sua virtute pollet, et parentum habet imagines, hic magis praeferendus est, et magis deijciendus cum degenerat, secundum quod Boetius dicit.³⁶⁶

Risulta evidente come Cino, se dà per scontato l'assioma «quod meritum scientiae nobilitat hominem», ne esemplifica in primo luogo il fondamento attraverso le figure dei due sommi giuristi, Ulpiano e Papiniano, fonte primaria di quel *Codex iuris* da lui commentato.

Inoltre, anche se la citazione di giuristi a preferenza di altri uomini di scienza trova la sua giustificazione per la sede in cui Ulpiano e Papiniano vengono ricordati, è lecito supporre che in tal modo Cino intenda dire, o suggerire, che chi coltiva, con merito, la scienza giuridica, può legittimamente aspirare ad essere considerato nobile.

³⁶⁵ Bartolo, che pure considerava il Papato superiore all'Impero, nel 1355, poco prima di morire ancora all'età di poco più di quarant'anni, durante un'ambasceria a Pisa, per conto della città di Perugia, riceverà da Carlo IV di Lussemburgo, in Italia per ricevere la corona imperiale, il cingolo militare, con il privilegio di poterlo passare agli eredi. Per un racconto dettagliato sull'ambasceria vedi ATTILIO BARTOLI LANGELI - MARIA ALESSANDRA PANZANELLI FRATONI, *L'ambasceria a Carlo IV di Lussemburgo*, in *Bartolo da Sassoferrato nel VII centenario dalla nascita: diritto, politica, società*, Atti del L Convegno storico internazionale, Todi-Perugia, ottobre 2013, Spoleto, 2014, pp. 271-332.

³⁶⁶ *Cyni Pistoriensis Lectura in Codicem*, cit., II, 8, p. 71v.

Sono queste considerazioni che inevitabilmente incrociano quello che è un fenomeno di lunga durata, il dibattito sulla natura della nobiltà, se di sangue e ereditaria, o legata alla virtù individuale, con il tempo più breve, nel nostro caso, quello in cui essa diventa terreno di confronto e di scontro non solo culturale, ma anche politico-sociale, all'interno dei comuni italiani negli anni che vanno all'incirca dal 1250-60 ai primi decenni del Trecento.³⁶⁷

Se, secondo una felice immagine usata dalla Corti, la *quaestio nobilitatis*, negli anni in questione, “da ‘essenziale’, come era in Francia, diviene ‘esistenziale’”, e “il momento storico, spiritualmente adatto, porta alla ribalta con sapore di attualità motivi provenienti non solo dalla Francia, ma con più lungo viaggio, dalla saggezza etica di tutta la classicità”³⁶⁸, nell’ottica della lunga durata, la questione nobiliare, come nota Castelnuovo, non può essere considerata né una specificità comunale, né una caratteristica italiana, e nemmeno la particolarità di un Medioevo cortese e cavalleresco: le sue radici sono classiche, e si ritrovano in una antichità che è tanto greca che latina, cristiana e del basso impero.³⁶⁹

Aristotele e Platone, Seneca e Giovenale, Diogene Laerzio e Boezio costituiscono gli antecedenti lontani e prestigiosi di un dibattito culturale che, prima di interessare gli intellettuali dei comuni italiani, ma anche della corte di Federico II, si svolge nella Francia carolingia e feudale, e si sviluppa e modifica a contatto delle nuove istanze della cultura cristiana.

Non potendo qui seguire le complesse fasi attraverso cui si sedimenta un’idea di nobiltà dalle molte facce e in cui tuttavia è possibile riconoscere dei denominatori comuni, e per cui si rimanda in

³⁶⁷ Cfr. GAETANO SALVEMINI, *La dignità cavalleresca nel comune di Firenze*, in *La dignità cavalleresca nel comune di Firenze e altri scritti*, a cura di ERNESTO SESTAN, Milano, 1972, pp. 99 -330, ma anche PAOLO BORSA, «*Sub nomine nobilitatis*»: *Dante e Bartolo da Sassoferrato*, in *Studi dedicati a Gennaro Barbarisi*, ed. Claudia Berra e Michele Mari, Milano, 2007, 59 – 121.

³⁶⁸ MARIA CORTI, *Le fonti del «Fiore di Virtù», e la teoria della «nobiltà» nel Duecento*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 136, 1959, pag. 77.

³⁶⁹ GUIDO CASTELNUOVO, *Etre noble...*, cit., p. 95. “Ses [de la question nobiliaire] racines sont classiques ; elles se retrouvent dans une Antiquité qui est tout a la fois grecque et latine, chrétienne et tardive”.

particolare al lavoro di Castelnuovo³⁷⁰, si vorrà soltanto ricordare, sulla scorta dei fondamentali contributi di Castelnuovo e Carpi, quanto “nella scelte e nella classificazione dei criteri di appartenenza alla nobiltà”³⁷¹ fondamentale apporto si ritrova nel trattato *De regimine principum* che Egidio Romano compose per il futuro re Filippo il Bello verso gli anni 1280, e che ebbe, nel giro di pochi anni, un volgarizzamento in francese e poi anche uno in lingua toscana da parte del fiorentino Bono Giamboni.

La rapida diffusione e il successo del *De Regimine*, anche grazie ai volgarizzamenti che se ne fecero, riguarderanno tanto l’area francese che quella toscana e in genere italiana, tanto che – come nota Carpi – anche se “il regno [di Francia], il suo re e la sua aristocrazia sono tutt’altra cosa dall’aristocrazia del Comune», essi si trovano ad essere accomunati «nel medesimo segno epocale del venir meno della cornice imperiale e del suo universalismo, nel medesimo terreno problematico di realtà istituzionali nuove”.³⁷²

Il valore e l’importanza del *De Regimine*, al di là della lettura che ne fece Dante, che espressamente lo cita nel IV del *Convivio*, sta nell’aver formulato “tutti i concetti chiave per la definizione dell’identità nobile, da cortesia a sollazzo, da larghezza a onore ad ardire a saggezza, e dottrina d’amore e di drittura e stile cavalleresco”, “facendo diventare senso comune alla corte di Francia e nella Firenze popolare e magnatizia esservi due maniere di ‘nobilezza’, l’una secondo verità, la quale l’uomo chiama gentilezza di costumi e di virtù, l’altra secondo la credenza del popolo, che l’uomo chiama nobiltà di linguaggio”³⁷³.

Si tratta di un vero e proprio mutamento di prospettiva rispetto ad una lunga tradizione medievale, che aveva guardato a lungo a

³⁷⁰ GUIDO CASTELNUOVO, *Etre noble...*, cit, pp. 99-143, (paragrafo *Les racine antiques d’un débat moderne* e *Les intellectuels médiévaux, Passeurs de noblesse*).

³⁷¹ GUIDO CASTELNUOVO, *Etre noble...* cit., p. 157: “nous assistons ainsi à une véritable «révolution copernicienne» dans le choix e les classement des critères de l’appartenance noble”.

³⁷² UMBERTO CARPI, cit. p. 112

³⁷³ *Ivi*, 113.

Seneca e a Giovenale, come fustigatori di quanti si vantavano per il loro lignaggio e per le statue ‘fumose’ esposte negli atrii delle loro case ³⁷⁴, come risulta dal confronto dei seguenti passi, tratti rispettivamente dal *De Beneficiis* di Seneca e dal *De Regimine principum* di Egidio:

Eadem omnibus principia eademque origo; nemo altero nobilior, nisi cui rectius ingenium et artibus bonis aptius. Qui imagines in atrio exponunt et nomina familiae suae longo ordine ac multis stemmatum inligata flexuris in parte prima aedium conlocant, non noti magis quam nobiles sunt? Unus omnium parens mundus est, sive per splendidos sive per sordidos gradus ad hunc prima cuiusque origo perducitur. (SEN. *benef.* III, 28, 1-2)

Nam nobilitas idem est quod virtus generis. Ex hoc enim aliqui dicuntur esse nobiles, quia processerunt ex genere honorabili.

Nobilitas secundum communem acceptionem hominum, nihil est aliud quam antiquatae divitiae. quia ergo nobiles ex antiquo fuerunt praesides, et in suo genere fuerunt multi insignes et divites, elevatur cor nobilium ex exemplo parentum, ut tendat in magna, et sint magnanimi.³⁷⁵ (AEG. *De regim.* I, IV v)

Più interessante è notare che Seneca, insieme alla critica della nobiltà di stirpe e della vanità dei segni esteriori, aveva introdotto l’argomento di un’unica origine per tutti gli uomini («eadem omnibus principia eademque origo», e «unus omnium parens mundus est»), argomento che, per la sua carica egalitaria, sarà ripreso in ambito cristiano tardo-imperiale e alto-medievale.³⁷⁶

Se Agostino alla domanda «quid est nobilitas?» risponde che «la nascita del ricco e quella del povero sono una stessa e medesima

³⁷⁴ «Non facit nobilem atrium plenum fumosis imaginibus; nemo in nostram gloriam vixit nec quod ante nos fuit nostrum est: animus facit nobilem, cui ex quacumque condicione supra fortunam licet surgere» (SEN. *Ep.* XLIV, 5).

³⁷⁵ AEGIDIUM COLUMNAE ROMANI *De regimine principum*, Roma, apud Bartholomaeum Zannettum, 1607, passim, I, IV, V, p. 204

³⁷⁶ Cfr. PAOLO BORSA, *La nobiltà di Guinizzelli. Dalla polemica antigittoniana al "cor gentil"*, tesi di dottorato ciclo XVI, a. a. 2002-2003, Università degli studi di Milano, in particolare pp. 125-26.

nudità» (*In Natali Ioannis Baptistae*, sermo 289, 6)³⁷⁷ Boezio, in un passo famoso (e al quale non mancano di riferirsi Dante e Cino)³⁷⁸, presenta una chiara ripresa delle argomentazioni senecchiane, tuttavia ormai piegate ad una visione cristiana, che appare più evidente nel componimento in versi, dove all'«*unus mundus*» del filosofo stoico si sostituisce l'«*unus pater rerum*» che «*cuncta ministrat*», e dove in tutti i mortali è riconosciuto il «*nobile germen*» divino.

Nei versi inoltre sembra rintracciarsi un respiro cosmico che manca nel brano in prosa³⁷⁹, e così anche la degenerazione di cui si parla alla fine di entrambi i brani sembra caratterizzarsi diversamente, nel primo caso, di fronte alla società umana, «*a virtute maiorum*», nel secondo con il tradimento, per chi si abbandona al vizio e si allontana da Dio, della propria nobile nascita:

Iam vero quam sit inane, quam futile nobilitatis nomen, quis non videat? quae si ad claritudinem refertur, aliena est; videtur namque esse nobilitas quaedam de meritis veniens laus parentum. Quodsi claritudinem praedicatio facit, illi sint clari necesse est qui praedicantur; quare splendidum te, si tuam non habes, aliena claritudo non efficit. Quodsi quid est in nobilitate bonum, id esse arbitror solum, ut imposita nobilibus necessitudo videatur ne a maiorum virtute degeneret.

(*Cons.* III pr. 6, 7-8)

Omne hominum genus in terris simili surgit ab ortu;
 Vnus enim rerum pater est, unus cuncta ministrat.
 Ille dedit Phoebos radios, dedit et cornua lunae,
 Ille homines etiam terris dedit ut sidera caelo;
 Hic clausit membris animos celsa sede petitos:
 Mortales igitur cunctos edit nobile germen.

³⁷⁷ AGOSTINO, *Discorsi*, V; su i santi, ed MARCELLA RECCHIA, Roma, Città Nuova, 1986, citazione in GUIDO CASTELNUOVO, *Etre noble...* cit., p. 116, n. 5.

³⁷⁸ In Dante al «*nobile germen*» del v. 6 del prosimetro rimandano sia i vv. 19-20 della canzone *Le dolci rime* («*seme di felicità ... messo da Dio nell'anima ben posta*») che il relativo commento (cv. IV, xx, 5 «*seme di felicità ... messo da Dio nell'anima ben posta*» e IV, xx, 9 «*divino seme*»); Cino nella sua *Lectura*, cit., p- 71vb. cita esplicitamente Boezio «*hic magis praefendus est, et magis deijciendus cum degenerat, secundum quod Boetius*».

³⁷⁹ Per il rinvio ad Ovidio (*Met.* I, vv. 78-83) del prosimetro di Boezio, ed in particolare dei vv. 5-6 cfr. PAOLO BORSA, *La nobiltà di Guinizelli*, cit. p. 126.

Quid genus et proavos strepitis? si primordia uestra
Auctoremque deum spectes, nullus degener exstat
Ni uitiis peiora fouens proprium deserat ortum.
(*Cons.* III, 6 vv. 1-9)³⁸⁰

Altro fondamentale riferimento degli sviluppi di una medievale *quaestio de nobilitate* è la *Satira VIII* di Giovenale.

La satira, indirizzata al nobile console Pontico, che si accinge a diventare governatore di una provincia, può essere considerata come un vero e proprio trattato sulla nobiltà, nel quale si riprendono temi già presenti in altri autori, quale quello, di derivazione seneciana, della vana ostentazione delle immagini degli antenati negli atri delle proprie case.

In chiusura, l'ammonimento finale al destinatario, perché consideri che ogni nobile prosapia ha la sua origine «ab infami asylo»:

et tamen, ut longe repetas longeque reuoluas
nomen, ab infami gentem deducis asylo;
maiorum primus, quisquis fuit ille, tuorum
aut pastor fuit aut illud quod dicere nolo».
(*Juv.* VIII, vv. 272-75)

Di questa satira di 275 versi nel Medioevo furono soprattutto i versi 19 e 20, («Tota licet veteres exornent undique cerae/ atria: nobilitas sola est atque unica virtus»), e cioè quelli in cui Giovenale esprime con straordinaria efficacia e concisione la condanna della nobiltà di lignaggio, ad essere oggetto di attenzione, attraverso una lettura decontestualizzata che contribuisce ad assegnargli la palma di poeta e cantore del binomio indissolubile di nobiltà e virtù.³⁸¹

³⁸⁰ ANICII MANLII SEVERINI BOETHII *Philosophiae consolatio* / edidit Ludovicus Bieler, Turnholti, Brepols, 1957, (“Corpus Christianorum. Series Latina, XCIV”) p. 46, in PAOLO BORSA, *Sub nomine...*, cit. p. 68).

³⁸¹ GUIDO CASTELNUOVO, *Etre noble...*, cit., pag 209: “Cette Satire [la Satira VIII] n'est donc pas un panégyrique absolu de la vertu qui fait le noble et son apport nobiliaire ne se limite pas au vingtième vers. Seule la réception médiévale de son *auctoritas* poétique fera de Juvénal le héraut décontextualisé de la noblesse de vertu”.

Ancora Geneviève e Philippe Contamine hanno ricostruito³⁸² la storia di queste letture medievali di Giovenale, mettendo in evidenza come spesso ad essere citato sia solo il v. 20, e come poi nel tempo, passando di florilegio in florilegio, esso subisse significative interpolazioni³⁸³.

È proprio questo Giovenale interpolato che avrà la maggiore diffusione nel dibattito culturale sulla nobiltà, e in qualche modo la sua definitiva consacrazione nel Dante della *Monarchia*³⁸⁴:

Est enim nobilitas virtus et divitie antique, iuxta Phylosophum in *Politicis*; et iuxta Iuvenalem: nobilitas animi sola est atque unica virtus. Que due sententie ad duas nobilitates dantur: propriam scilicet et maiorum.

(*Monarchia*, II iii 4)

All'altezza della *Monarchia*, "Giovenale non nega più Aristotele, lo integra"³⁸⁵: le due forme di nobiltà, quella individuale e quella di lignaggio, la prima virtuosa ed etico-morale, la seconda familiare ed storico-politica non sono fra di loro alternative, come non lo sono le due *auctoritas* in cui hanno il loro fondamento teorico.

³⁸² GENEVIEVE ET PHILIPPE CONTAMINE, *Noblesse, vertu, lignage et «anciennes richesses»*. *Jalons pour l'histoire médiévale de deux citations: Juvénal, «Satires» 8, 20 et Aristote, «Politique» 5, 1*, in *La tradition vive. Mélanges d'histoire des textes en l'honneur de Louis Holtz* a cura di Pierre Lardet, pref. Jacques Dalarun, Paris-Turnhout, Institut de Recherche et d'Histoire des Textes (IRHT)-Brepols 2003, pp. 321-334.

³⁸³ Cfr GENEVIEVE ET PHILIPPE CONTAMINE, *Noblesse, vertu...*, cit. Se nel *Moralium dogma philosophorum* (XII sec), opera di incerta attribuzione, si ritrova ancora la citazione non corrotta del verso, introdotta da un'espressione che sottolinea e marca l'*auctoritas* di Giovenale: «Quod si veram requiris nobilitatem, audi poetam: / Nobilitas sola est atque unica virtus», già verso la fine dell'XI secolo, in alcuni manoscritti dell'*Ars versificatoria* di Matthieu de Vendôme come la forma «nobilitas animi sola est atque unica virtus», che poi andrà consolidandosi nel tempo. Un'altra variante significativa è quella che si ritrova, forse per la prima volta, nell'*Alexandreis* di Gautier de Châtillon, opera composta verso il 1180; «nobilitas sola est, animum que moribus ornat». L'introduzione del termine *animus* sembra agli autori poter attenuare la portata fortemente sociale del verso di Giovenale: "Faut-il dès lors admettre que l'introduction du terme *animus* atténue la portée franchement sociale du vers de Juvenal?", *ivi*, p. 323.

³⁸⁴ GUIDO CASTELNUOVO, *Etre noble...*, cit., p. 213.

³⁸⁵ UMBERTO CARPI, *La nobiltà...*, cit p. 24.

Quello della *Commedia*, e in particolare del *Paradiso*, è - come nota Carpi³⁸⁶ - un Dante aperto ad altre nobiltà, non cittadine e non comunali (diversamente Dante si era espresso ne *Le dolci rime* e nel *Convivio*, quando aveva criticato colui [Federico II] «che gentilezza volse/ secondo il suo parere/ che fosse antica possession d'avere/ con reggimenti belli», *Le dolci rime*, vv. 23-24).

Che sia quello del trattato latino uno sviluppo consistente e nuovo (e portatore di semi di dirompente modernità) in merito al difficile nodo della nobiltà ereditaria, lo testimonia il percorso intercorso dalla dovuta presa d'atto di Brunetto di un'*usanza* a cui conformarsi:

quelli ch'è meglio nato
è tenuto più a grato,
non per mia *maestranza*,
ma perch' è sì *usanza*³⁸⁷

³⁸⁶ *Ivi*, p. 54: “I versi iniziali di *Par. XVI* non sono affatto riconducibili, come in genere si vuole, entro una pretesa compattezza del pensiero di Dante sulla nobiltà fra *Le dolci rime* o anche soltanto fra la loro reincarnazione nel quarto del *Convivio* e nel secondo della *Monarchia*: ritengo anzi che lo stesso ricorso al *Convivio* possa servire soltanto a prender atto d'un netto mutamento, se non d'un vero e proprio rovesciamento d'opinione”, qualche riga oltre il Carpi dice che non sempre la critica ha colto “il trasformarsi di quell'idea di nobiltà che quell'evoluzione aveva comportato anche per la consuetudine con tipologie di corti e di gruppi nobiliari andatesi [...] profondamente mutando con il mutare delle vicende personali di Dante”. Cfr. in proposito GUIDO CASTELNUOVO, cit., p. 350: “l'ample recherche d'Umberto Carpi se concentre, elle, sur le Dante de l'exil et tout particulièrement sur l'expatrié des années 1306-1309, composant son *Enfer* et une partie de son *Purgatoire* après des petites courts seigneuriales des Apennins entre *Tuscia e Romandiola*, des Malaspina en Lunigiana aux contes Guidi du Casentino. Il s'agitait là d'une autre noblesse, seigneuriale et rurale, dont la fréquentation promeut une lecture toujours plus chevaleresque, courtoise et princière de l'identité noble. Cette construction nobiliaire *in itinere*, de la cité déchirée a la *curialitas* seigneuriale, sous-tende, selon Umberto Carpi, un changement d'optique profond, de la logique de factions aux valeurs universalistes et impériales”.

³⁸⁷ BRUNETTO LATINI, *Tesoretto*, in *Poeti del Duecento* (a cura di Gianfranco Contini), Ricciardi, Milano-Napoli 1960, voll. 2., pag. XXX, attenuata di certo dall'osservazione che «mes se il est nobles de cuer ed de lignee, certes il en vaut trop mieus en toutes choses» (Brunet Latin, *Li livres dou Tresor*, III, LXXV, 3), per cui i cittadini nella scelta del *signour* non devono guardare «a la puissance de lui ne de son linage, mais a la noblece de son cuer et a la honorableté de ses meurs et de sa vie et as vertuesuses oevres qu'il siut faire en son ostel et en ses autres signories», Brunet Latin, *Li livres dou Tresor*, III, LXXV, 3

Da questi brevissimi e senza dubbio insufficienti cenni emerge la complessità di un dibattito la cui eco è difficile ritrovare nella seppur ricchissima speculazione scientifica ciniana.

Ritornando, però, al passo della *Lectura* da cui si era partiti, saranno in ogni caso da segnalare alcuni interessanti rilievi, intorno al tema della nobiltà, o meglio, perché di questo si tratta in Cino, il riconoscimento della nobiltà, concernente l'ambito della società politica e civile, e quindi una sfera che, nella gerarchia aristotelica e dantesca, è collocata più in basso rispetto a quella della scienza, che si interessa solo di ciò che è immutabile e perennemente eguale a se stesso.

Significativa premessa è che in Cino non è tanto la scienza, ma il «meritum scientiae» a nobilitare l'uomo («quod meritum scientiae nobilitat hominem»).

Nella prima parte, evitato è ogni dibattito culturale sulla nobiltà e il discorso è condotto all'interno della tradizione giuridica a lui più vicina, quella del *Codex* e della *Glossa*.

Nella *Glossa*, nel commento alla disposizione di Valentiniano e Valente «providendum est»³⁸⁸, che aveva lo scopo di evitare che in un giudizio gli avvocati più esperti si concentrassero tutti a favore di una sola parte, così si commentano le parole «nobilissimos»³⁸⁹ e «meritum» e l'espressione «a rudibus»:

- *meritum*: id est quod bene sciunt & bene studuerunt;
- *nobilissimos*: id est dicretissimos iudices. Potes etiam hic notare, quod scientia nobilitat si proprie accipis nobilissimos, sicut et vetustas, ut hic subiicit;
- *a rudibus*: novis advocatis qui non bene sciunt.³⁹⁰

³⁸⁸ «Imperatores Valentinianus, Valens. Providendum est, ne hi, quos in foro aut meritum nobilissimos fecerit aut vetustas, in una parte consistant, aliam a rudibus atque tironibus necesse sit sustineri». (C. 2, 6, 7), <http://droitromain.upmf-grenoble.fr/Corpus/CJ2.htm#6> in *Corpus Juris Civilis*, disponibile sul sito web <http://droitromain.upmf-grenoble.fr/>.

³⁸⁹ Cfr. FERDINANDO TREGGIARI, «*Doctoratus est Dignitas*»: la lezione di Bartolo, in *Per la storia dell'Università di Perugia*, a cura di FERDINANDO TREGGIARI, estratto da «Annali di storia delle università italiane» a. 18, 2014, pag. 45, nota 68.

³⁹⁰ *Codex Dn. Iustiniani sacratissimi Principis Accursii commentariis*, Parigi, apud Gulielmum Merlin, 1559 (disponibile su sito web

Ritroviamo qui tutti gli elementi che sono alla base tanto del titolo/sommario «scientia nobilitat hominem», quanto della variante «meritum scientiae nobilitat», anche la sede in cui Cino sviluppa il suo discorso sulla nobiltà è la medesima della Glossa, e cioè il commento alla disposizione «providendum est».

Risulta pertanto a questo punto quanto mai coerente il riferimento ad Ulpiano e Papiniano, come massimi studiosi ed esperti del diritto.

La coppia antinomica virtù/ genere viene introdotta solo in un secondo momento, con argomenti che, se richiamano motivi anche senechiani, quali quello che nessuno può dirsi nobile per lignaggio (ma Cino aggiunge, se non «presumptive»), sembrano derivare soprattutto da Boezio, che sarà esplicitamente citato alla fine.

Di derivazione senechiana è anche l'argomento che si è più degni di lode per ciò che si è ereditato («quod ex parentibus habuit»), anche se qui Cino sembra più direttamente riprendere la critica di Boezio a chi si vanta di una nobiltà e di una notorietà che provengono non da meriti propri, ma «de meritis parentum».

Significativo però è quanto Cino confessa apertamente («confiteor tamen») nelle riflessioni finali, dove dichiara «quod magis ad nobilitatem trahitur, qui de genere nobile procedit» (e sono proprio le immagini dei parenti, oggetto di scherno e di derisione da parte di Seneca e Giovenale³⁹¹, ad essere considerate titolo di preferenza: «qui sua virtute pollet, et parentum habet imagines, hic magis praeferendus est»).

In chiusura la citazione di Boezio, per cui è oggetto di maggior disprezzo chi, di nobile schiatta, degenera dalla virtù dei maggiori:

<https://play.google.com/books/reader?printsec=frontcover&output=reader&id=p7pFAAAAcAAJ&pg=GBS.PP1>) pp. 273 -74.

³⁹¹ «Non facit nobilem atrium plenum fumosis imaginibus; nemo in nostram gloriam vixit nec quod ante nos fuit nostrum est: animus facit nobilem, cui ex quacumque condicione supra fortunam licet surgere» (SEN. *Ep.* XLIV, 5); «Tota licet veteres exornent undique cerae/ atria: nobilitas sola est atque unica virtus» (Juv. VIII, vv. 19-20).

et magis deiiciendus cum degenerat, secundum quod Boetius dicit.

Il ragionamento di Cino si muove sull'ambigua giustapposizione (contrapposizione), che attraversa tutto il dibattito medievale sulla nobiltà e che ruota intorno alla distinzione tra una nobiltà «secundum opinionem, ut nobilitatem generis», e una nobiltà «secundum veritatem, ut nobilitatem morum» - così come formulato da Egidio Colonna³⁹².

D'altra parte, è anche rivelatore di una più generale incertezza giuridica nella definizione dell'identità del nobile, che troverà una sua compiuta sistemazione teorica solo qualche decennio più tardi, con Bartolo di Sassoferrato, il grande giurista allievo di Cino, a Perugia.

Anche per Cino vale quanto Mario Ascheri nota a proposito dei glossatori, sia civilisti e canonisti, dello studio bolognese: «è la pluralità delle nobiltà a rendere impossibile una sua definizione»³⁹³, accanto ad una nobiltà di sangue, c'è anche, «soprattutto una nobiltà d'ufficio, nell'Impero e nella Chiesa, collegata a precise *dignitates*, agli *honores* dell'una e dell'altra istituzione».³⁹⁴

Un quadro, quello delle realtà urbane a cavallo del Trecento, composito e vario, soggetto a continue tensioni fra le diverse classi sociali che ambiscono al governo del comune, e in cui la *quaestio nobilitatis* ha un suo peso rilevante, collegata come è alla rivendicazione di privilegi di varia natura, ma anche all'esclusione o

³⁹² AEGIDIUM COLUMNAE ROMANI *De regimine principum*, cit. «Possumus enim distinguere duplicem nobilitatem. unum secundum opinionem, ut nobilitatem generis: et aliam secundum veritatem, ut nobilitatem morum», II, III, XVIII, p. 391 (<https://play.google.com/books/reader?printsec=frontcover&output=reader&id=p7pFAAAAcAAJ&pg=GBS.PP1>).

³⁹³ MARIO ASCHERI, *La nobiltà dell'Università medievale: nella Glossa e in Bartolo da Sassoferrato*, negli Atti del convegno Sapere e/è potere, vol. III: *Dalle discipline ai ruoli sociali*, Bologna 1990, pp. 239-268, nel quadro del IX centenario dell'Università di Bologna, a cura di A. De Benedictis.

³⁹⁴ *Ibidem*.

meno dal gioco politico, visto il confine quanto mai incerto, almeno nella percezione popolare, tra *nobiles, potentes e magnates*.³⁹⁵

È questo il passo che compirà Bartolo, che prova a definire e a delimitare il campo della sua trattazione in un confronto serrato con la canzone *Le dolci rime* di Dante³⁹⁶, che è stato magistralmente illustrato da Paolo Borsa nel saggio *sub nomine nobilitatis: Dante Bartolo da Sassoferrato*, più volte citato nel corso di queste brevi note.

Bartolo si proporrà di colmare, con il suo trattato, un “vuoto giuridico” («sub nomine nobilitatis non habemus aliquem specialem tractatum»)³⁹⁷, partendo dall’identificazione della «nobilitas secundum vulgare nostrum»³⁹⁸ con la *dignitas* di cui parla il *Codice giustiniano* al titolo *De dignitatibus* (C. 12.1.1.), e ancorando così a un ambito tutto politico e civile una disputa che aveva seguito i sentieri dell’etica di Seneca, dell’invettiva di Giovenale, della filosofia di Boezio.

Stando al rifiuto del nesso tra nobiltà e virtù, («ultimo ipse [Dante] determinat, quod quicumque est virtuosus, est nobilis»³⁹⁹), la *quaestio de nobilitate* viene riportata dal giurista, discepolo di Cino, alla tripartizione della nobiltà in «teologica», «naturalis» e «politica et civilis»⁴⁰⁰, della quali solo l’ultima merita di essere oggetto di trattazione giuridica.

³⁹⁵ Si pensi solo a provvedimenti quali il divieto ai più nobili per nascita e ai più cospicui per onore e ricchezze di esercitare il commercio: «Nobiliores natalibus et honorum luce conspicuos et patrimonio ditiores perniciosum urbibus mercimonium exercere prohibemus, ut inter plebeium et negotiatorem facilius sit emendi vendendique commercium» (Cod. 4.63.3), consultato in <http://droitromain.upmf-grenoble.fr/>

³⁹⁶ Circa la improbabile conoscenza del *Convivio* da parte di Bartolo, vedi PAOLO BORSA, *Dante e Bartolo*, cit., in part. pp. 107 sgg..

³⁹⁷ BARTOLI A SAXOFERRATO *Commentaria nunc recens, praeter alias additiones ad hanc diem editas, aureis adnotationibus Iacobi Anelli de Bottis et Petri Mangrellae illustrata: cum elenchis rubricarum, legum, et paragraphorum, initio appositis, & à quamplurimis mendis vindicata. Tomus octauus In secundam, atque tertiam Codicis partem, Venetiis: apud Iuntas 1596, (De dignitatibus ff. 46r - 48v), la citazione è da f. 46v n. 46 (disponibile sul sito web; https://books.google.it/books/about/Ciny_Pistoriensis_in_Codicem_et_aliquot.html?id=NfH9h0mJB2gC&redir_esc=y).*

³⁹⁸ *Ivi* F. 47r n. 47

³⁹⁹ *Ivi* F. 46v n. 46

⁴⁰⁰ *Ivi* F. 47r n. 57

Dell'ampia disquisizione del bartoliano trattato sulla nobiltà, vale qui ricordare la negazione in Bartolo dell'esistenza di una nobiltà pre-legale, pre-politica, 'naturale':

La nobiltà diviene così un fatto di diritto proprio, locale, e questo diritto (ossia la volontà politica locale) può tranquillamente derogare al diritto comune.⁴⁰¹

Com'è stato notato, Bartolo appare, nella sue scelte politico-giuridiche, a favore e a giustificazione delle prerogative delle nuove realtà particolari⁴⁰², giungendo a sostenere il primato degli statuti cittadini rispetto al diritto comune: «Illa, quae non est dignitas de iure communi, tamen potest esse nobilitas per statuta vel consuetudines civitatum»⁴⁰³.

In base al principio della «civitas sibi princeps»⁴⁰⁴ può trovare soluzione anche la questione, quanto mai dibattuta nel comune cittadino, se il *miles* possa essere considerato nobile:

Expressius videmus in civitate ista Perusii, quod si aliquis plebeius efficitur miles habetur pro nobile. Sed in civitate Florentia etiam post militia remanet popularis.⁴⁰⁵

Anche Cino, nella sua attività di giurista, fa spesso riferimento all'importanza degli statuti cittadini, come fonte di diritto che accompagna e talora integra lo *jus commune*.

⁴⁰¹ *Ibidem*.

⁴⁰² Cfr. MARIO ASCHERI, a conclusione del saggio *La nobiltà dell'Università medievale: nella Glossa e in Bartolo da Sassoferrato*, cit., p. 268 «Il primato della politica e della legislazione 'particolare' è affermato con forza ed è funzionale ai programmi di riordino e riassetto territoriale che i centri politico-militari più forti vanno realizzando a spese di una miriade di piccoli (e meno piccoli) Comuni, ma anche di Signorie talora di antichissime origini. Insomma, Bartolo ha insegnato che la nobiltà era una questione politica e di sovranità statale. La sua trattazione era forse troppo' moderna': perciò rarà discussa e contestata»

⁴⁰³ BARTOLI, cit, F. 47v n 83.

⁴⁰⁴ GUIDO CASTELNUOVO, *Etre noble...*, cit, cit. p. 382;

⁴⁰⁵ BARTOLI, cit., 47v nn. 62 e 63.

Tuttavia, dal punto di vista politico egli si rivela, come appare da più passi della *Lectura* e dalla famosa *Quaestio* «Rector civitatis» discussa a Siena nel 1321⁴⁰⁶ (ma non in ultimo anche dal suo commosso *planctus* in morte di Enrico VII), convinto sostenitore dell'impero universale e delle sue prerogative⁴⁰⁷, e come tale poco incline a tutto ciò che potesse limitare l'autorità imperiale.

La difficoltà e la resistenza di Cino ad adeguare la sua concezione giuridico-politica alle novità di un tempo in cui tendevano sempre più ad affermarsi poteri particolari appaiono evidenti in un passo dalla *Lectura* in cui il giurista pistoiese condanna l'uso diffuso di città e di baroni di battere moneta senza il consenso del Principe, pur dovendo ammettere alla fine che ciò sia possibile ove intervenga una *consuetudine longissima*, essendo quello della *consuetudine* uno degli istituti su cui si fonda il diritto.

⁴⁰⁶ L'oggetto della *quaestio* riguardava la legge "extra territorium". Ma Cino, partendo dal caso supposto di un cittadino senese che dunque a Parigi, e che tuttavia può e deve essere citato e punito dal «Rector civitatis» allarga il discorso fino a considerare i rapporti tra Impero e Papato, argomentando a favore della decisione di Arrigo VII di citare in giudizio Re Roberto d'Angiò e di condannarlo quale reo di lesa maestà e di dichiararlo decaduto. Atti che saranno annullati, in base al principio che nessuno può citare e condannare al di fuori della sua giurisdizione da parte del Papa Clemente V. La posizione di Cino fu fortemente contestata da altri giuristi, fra i quali il Bartolo. Il Monti, a cui si deve il rinvenimento della *quaestio*, a lungo ritenuta perduta, sottolinea come "Cino, a Siena, pubblicamente, nello studio, fra la decadenza generale del Ghibellinismo, osò arditamente sostenere la causa imperiale e la memoria, indirettamente, del suo antico protettore" (GENNARO MARIA MONTI, *Altre indagini su Cino da Pistoia giurista e sulle sue "quaestiones"*, Pistoia,

⁴⁰⁷ Sono numerosi i luoghi in cui nella *Lectura* Cino parla delle prerogative dell'impero. Proprio all'inizio del commentario si trova: «A Deo procedit Imperium et Sacerdotium ... Deus est Dominus omnium, ergo temporaliter sub imperio omnes populi omnesque reges sunt, sicut sub Papa sunt spiritualiter». (CINO PISTORIENSIS, cit., I, 1 pag. 1va), e in un passo, su cui è recentemente tornata Sabrina Ferrara, Cino riprende la metafora del Sole e della luna, capovolgendone però i termini rispetto alla tradizione tipica dei canonisti: «Praeterea Deus fecit duo luminaria, unum quod praeeset diei, alterum quod praeeset nocti, id est unum quod praeeset secularibus, alterum quod praeeset spiritualibus», "proponendo perciò un nesso Sole-Impero e Luna-Papato" "Nessun altro – commenta la Ferrara – aveva osato assimilare il Papato alla luna e ribaltare i fattori della similitudine dimostrando in modo così incontestabile e categorico la sua posizione" ,[...]. Tamen, quicquid dicat, Ecclesia sibi usurpavit ratione peccati totam iurisdictionem" (Sabrina Ferrara, Dante, Cino, il Sole e la Luna, «L'Alighieri», 25, 2005

Quid faciunt Civitates vel Barones, qui monetam cudunt sine licentia Principis, ut videmus per totam Italiam? Dicunt quidam quod possunt: quia non faciunt ad similitudinem moneta principis: sed proprias pecunias, et proprias formas cudunt. [...] Quid ergo faciunt predicti? Dico male faciunt, nisi a consuetudine longissima excusentur.⁴⁰⁸

Un'ultima considerazione può servire ad illustrare il differente atteggiamento di Cino rispetto a quanto manifesterà Bartolo intorno ai fenomeni di mobilità sociale, verso l'alto e verso il basso, così frequenti nell'ambito delle realtà cittadine della loro epoca.

Bartolo non solo afferma il diritto della città a creare *milites*, usanza che risale molto indietro nel tempo, e praticamente nasce con il sorgere del comune⁴⁰⁹, ma afferma che da ciò derivi, in deroga al diritto comune, ove ciò sia previsto dagli statuti (ad es. a Perugia ma non a Firenze), che chi è fatto *miles*, debba anche essere considerato («habetur») nobile, essendo, quello della pubblica considerazione, requisito essenziale della nobiltà:

Militia de iuri communi non est dignitas, ergo nec nobilitas [...] Et hoc patet, quod non omnis militia facit quem nobilem, sed quem populus acceptat. Unde milites curiarum vel civitatum [...] non erunt nobiles, quia non acceptantur ut nobiles. [...] Possunt ergo per statuta fieri de ignobilibus nobiles, et contra, et hoc in multis locis servatur.⁴¹⁰

Diversa la posizione di Cino, in un passo che Salvemini cita in un saggio, *La dignità cavalleresca nel comune di Firenze*, che risulta ancora oggi di straordinario interesse e attualità, «perché è molto caratteristico ed è stato la fonte da cui hanno copiato e della cui autorità si sono fatti forti tutti gli altri commentatori».⁴¹¹

⁴⁰⁸ CINY PISTORIENSIS, cit, IX, 24, pag 557 va.

⁴⁰⁹ Cfr. GAETANO SALVEMINI, cit., p. 110: “Così si ebbero i *milites Comunis* e *pro Comuni*, e si determinò l'uso, si può dire nuovo, delle creazioni di cavalieri per autorità comunale, del quale si ha notizia nei comuni italiani fin da mezzo del sec. XII nella opera di Ottone di Frisinga, zio e istoriografo di Federico Barbarossa”.

⁴¹⁰ BARTOLI, cit. FF. 47v-48r n. 83.

⁴¹¹ GAETANO SALVEMINI, *La dignità*, cit., p. 130.

Ecco i termini in cui il giurista pistoiese parla della decadenza, e delle trasformazioni dell'istituto della cavalleria nel Comune italiano:

Quid de militibus nostri temporis? [...] Si enim sunt milites, qui vacant armis, et qui parati stant pro defensione Reipublicae, vel civitatis, vel Regis, vel domini sui, sicut sunt milites, qui stant in Apulia, videtur posse dici, quod privilegia militaria dicunt habere: quod raro de nostris militibus dici potest, qui vacant mercatoriis et negociis privatorum, et multi reperirentur, qui nescirent se armare, et qui vilissimas artes exercuerent, et demum cinguntur ense, balneantur aqua, et antecedunt in potu, et in honore pellis varii, et deauratorum calcarium cum quadam praerogativa reverentiae salutantur. Et satis in hoc privilegium gaudent, de aliis privilegiis militarisibus non sunt digni.⁴¹²

Salvemini ricorda che la questione di cui tratta qui Cino, «numquid milites nostri temporis gaudeant privilegiis militaribus», era tema molto dibattuto tra i giuristi, che «studiando il diritto romano, trovavano che in esso il *miles* era privilegiato nel far il testamento, nel non poter essere torturato, né imprigionato per debito, né punito come gli altri cittadini, nel poter addurre a suo favore l'ignoranza della legge, [...] e via dicendo»⁴¹³.

La *ratio* di questi privilegi stava nel fatto che ai *militēs* era affidata la difesa della cosa pubblica, ed inoltre, a loro, come anche ai *nobiliores*, era proibito l'esercizio della mercatura e delle arti meccaniche: di fatto i giuristi dovevano interpretare una norma nella quale, se il nome di *miles* era restato uguale, profondamente mutata ne era la sostanza⁴¹⁴.

⁴¹² CINY PISTORIENSIS, *Lectura*, cit. I, 18, p. 30ra.

⁴¹³ GAETANO SALVEMINI, *La dignità...*, cit. da p. 128.

⁴¹⁴ *Ivi*, p. 128-129, che sottolinea, fra l'altro come «molti dei privilegi antichi, come l'ignoranza della legge e le facilitazioni nel fare i testamenti, erano concessi ai *militēs* appunto in vista della loro vita sotto le armi» (*ivi*. P. 129). Inoltre, nota sempre il Salvemini, «altro è il *miles* romano, altro il *miles* nel Comune italiano», cosa tuttavia non facile da comprendere da parte dei giuristi medievali, privi, come tutti gli uomini del Medioevo, «di ogni senso storico» (*ivi*, p. 128).

Il parere espresso da Cino è che «i cavalieri, se militavano realmente e non esercitavano la mercatura, dovevano godere dei privilegi antichi, in caso contrario esserne privi»⁴¹⁵.

E retoricamente impostata è la descrizione in Cino della degenerazione e dello snaturamento della cavalleria («qui vilissimas artes exercuentur, et demum cinguntur ense, balneantur aqua, et antecedunt in potu, et in honore pellis varii [...]»), in un brano che non solo permette di leggere i sentimenti personali del grande giurista nei confronti di questi nuovi *milites*, tutti dediti alle mercature e agli affari privati, ma che si propone come preziosa testimonianza di una profonda trasformazione dell'istituto della cavalleria, che, avviato a partire dalla seconda metà del XIII secolo, giunge al suo culmine al tempo di Cino⁴¹⁶.

⁴¹⁵ *Ivi.* p.129.

⁴¹⁶ Cfr. GAETANO SALVEMINI, *La dignità cavalleresca...*, cit., p. 113: “Così una istituzione aristocratica, come la Cavalleria, nell’ambiente democratico del Comune è costretta a democratizzarsi; cioè a degenerare”.

Bibliografia

Repertori, sillabi, enciclopedie. Risorse informatiche:

ANTONELLI, ROBERTO, *Repertorio metrico della scuola poetica siciliana*, Palermo, Centro di studi filologici e linguistici siciliani, 1984.

CLPIO: *Concordanze della lingua poetica italiana delle Origini*, I, a cura di D'ARCO SILVIO AVALLE e con il concorso dell'Accademia della Crusca, Milano-Napoli, Ricciardi, 1992.

DBI: *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, 1960.

ED: *Enciclopedia Dantesca*, 6 voll. con Appendice, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, 1970-1978 (libero accesso su www.treccani.it)

FRANK, ISTVAN, *Répertoire métrique de la poésie des troubadors*, 2 voll., Paris, 1953-1957.

GDLI: *Grande dizionario della lingua italiana*, a cura di SALVATORE BATTAGLIA E GIORGIO BÀRBERI SQUAROTTI, Torino, Utet, 1961-2002 (con supplemento 2004).

MIRABILE: *Archivio Digitale della Cultura Medievale*, <http://www.mirabileweb.it/>

PAGANI, WALTER, *Repertorio tematico della scuola poetica siciliana*, Bari, Adriatica, 1968.

PAGNOTTA LINDA, *Repertorio metrico della ballata italiana. Secoli XIII e XIV*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1995

PELOSI ANDREA, *La canzone italiana del Trecento*, «Metrica», V, 1990, (Prima parte: *Repertorio metrico della canzone italiana del Trecento*, pp. 5-86)

REMCICI: GUGLIELMO GORNI, *Repertorio metrico della canzone italiana dalle origini al Cinquecento*, censimento di GUGLIELMO GORNI, edito per sua cura e DI MASSIMO MALINVERNI, Firenze, Franco Cesati, 2008.

RIALTO: *Repertorio informatizzato dell'antica letteratura trobadorica e occitana*, www.rialto.unina.it

SOLIMENA, ADRIANA, *Repertorio metrico dello Stil Novo*, Roma, presso la Società Filologia Romana, 1980.

TLIO: *Tesoro della lingua italiana delle Origini*, banca dati con i testi della lingua italiana fi-no al 1375, e Corpus OVI dell'Italiano antico, a cura dell'Opera del

Vocabolario Italiano-Consiglio Nazionale delle Ricerche, consultabile presso il sito web <http://www.ovi.cnr.it>.

Edizioni di riferimento:

ALIGHIERI, DANTE, a cura di PIER VINCENZO MENGALDO e BRUNO NARDI, *Opere minori*, volume III, tomo II, Riccardo Ricciardi Editore, Milano- Napoli, 1996.

ALIGHIERI, DANTE, a cura di PIER VINCENZO MENGALDO, *De Vulgari Eloquentia*, Editrice Antenore, Padova, 1968.

ALIGHIERI, DANTE, *Commedia*, a cura di A. M. CHIAVACCI LEONARDI, Milano, Mondadori, I-III, 1991-1994.

ALIGHIERI, DANTE, *Epistole, Egloghe, Quaestio de aqua et terra*, in DANTE ALIGHIERI, *Opere Minori*, vol. III, t. II, a cura di ARSENIO FRUGONI, GIORGIO BRUGNOLI, ENZO CECCHINI E FRANCESCO MAZZONI, Milano-Napoli, Ricciardi, 1989.

ALIGHIERI, DANTE, *Epistole· Egloghe · Questio de situ et forma aque et terre*, a cura di MANLIO PASTORE STOCCHI, Roma-Padova, Antenore, 2012

ALIGHIERI, DANTE, *Libro de las canciones y otros poemas*, edición de Juan Varela Portas de Orduña (coord.), Rossend Arquès Corominas, Raffaele Pinto, Rosario Scrimieri Martín, Juan Varela Portas de Orduña, Eduard Vilella Morató, Anna Zembrino, traducción de Raffaele Pinto, Madrid, Akal, 2014.

ALIGHIERI, DANTE, *Opere v. I, Rime, Vita Nova, De vulgari eloquentia*, a cura di CLAUDIO GIUNTA, GUGLIELMO GORNI, MIRKO TAVONI, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 2011.

ALIGHIERI, DANTE, *Opere*, vol. II *Convivio, Monarchia, Epistole, Egloghe*, a cura di GIANFRANCO FIORAVANTI, CLAUDIO GIUNTA, DIEGO QUAGLIONI, CLAUDIA VILLA, GABRIELLA ALBANESE, Milano, Mondadori, 2014 «I Meridiani».

ALIGHIERI, DANTE, *Rime*, a cura di DOMENICO DE ROBERTIS, Firenze, Le Lettere, 2002, voll. 1 *I documenti* (due tomi: 1* e 1**), 2 *Introduzione* (due tomi: 2* e 2**), 3 *Testi* (“Le Opere di Dante Alighieri, Edizione Nazionale a cura della Società Dantesca Italiana”), 2002.

ALIGHIERI, DANTE, *Rime*, a cura di DOMENICO DE ROBERTIS, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Franceschini, Firenze, 2005

ALIGHIERI, DANTE, *Rime*, a cura di GIANFRANCO CONTINI, Torino, Einaudi, 1995.

ALIGHIERI, DANTE, *Rime*, a cura di MICHELE BARBI in DANTE ALIGHIERI, *Le opere*, testo critico della Società Dantesca Italiana, a cura di M. BARBI, E. G. PARODI, F. PELLEGRINI, E. PISTELLI, P. RAJNA, E. ROSTAGNO, G. VANDELLI, Firenze, Bemporad, 1921.

ALIGHIERI, DANTE, *Vita nova*, a cura di STEFANO CARRAI, Milano, Bur-Rizzoli, 2009.

ALIGHIERI, DANTE, *Vita Nuova*, a cura di MARCELLO CICCUTO, Milano, Rizzoli, 1984.

ALIGHIERI, DANTE, *Vita Nuova, Rime*, a cura di DONATO PIROVANO, Salerno editrice, 2015

ANTONIO DA TEMPO, *Summa artis rithimici vulgaris dictaminis*, a cura di RICHARD ANDREWS, Bologna Commissione per i Testi di Lingua, 1977.

(ARISTOTELE) ARISTOTE, *Rhétorique*, texte établi et traduit par MEDERIC DUFOUR, Les Belle Lettres, Paris, 1967.

ARNAUT DANIEL, *L'aura amara*, a cura di MARIO EUSEBI, Parma, Pratiche Editrice, 1995.

AUGUSTINUS, AURELIUS <SANTO>, *Discorsi, V; su i santi*, ed Marcella Recchia, Roma, Città Nuova, 1986.

(BARTOLO DA SASSOFERRATO) *Bartoli a Saxoferrato Commentaria nunc recens, praeter alias additiones ad hanc diem editas, aureis adnotationibus Iacobi Anelli de Bottis et Petri Mangrellae illustrata: cum elenchis rubricarum, legum, et paragraphorum, initio appositis, & à quamplurimis mendis vindicata. Tomus octauus In secundam, atque tertiam Codicis partem, Venetiis : apud Iuntas 1596, (De dignitatibus ff. 46r - 48v)*
https://books.google.it/books/about/Ciny_Pistoriensis_in_Codicem_et_aliquot.html?id=NfH9h0mJB2gC&redir_esc=y

BEMBO, PIETRO, *Prose*, a cura di CARLO DIONISOTTI, UTET, Torino, 1966.

(BOEZIO) ANICII MANLII SEVERINI BOETHII *Philosophiae consolatio*, edidit LUDOVICUS BIELER, Typographi Brepols, Turnholti, 1957 («Corpus Christianorum. Series Latina», 94), 1957.

BOCCACCIO, GIOVANNI, *Decameron*, a cura di AMEDEO QUONDAM, MAURIZIO FIORILLA, GIANCARLO ALFANO, Milano, Bur, 2014.

BOCCACCIO, GIOVANNI, *Decameron*, edizione critica secondo l'autografo hamiltoniano, a cura di VITTORE BRANCA, presso l'Accademia della Crusca, Firenze, 1976.

BONAGIUNTA ORBICCIANI, *Rime*, edizione critica e commento a cura di ALDO MENICCHETTI, Tavarnuzze (Firenze), SISMEL-Il Galluzzo, 2012.

BRUNETTO LATINI, *Li Livres du Tresor*, edition critique par FRANCIS J. CARMODY, Berkeley, Los Angeles, 1945 ; rist. Slatkine, Genève, 1975

BRUNETTO LATINI, *Tesoretto*, in *Poeti del Duecento*, II, a cura di GIANFRANCO CONTINI, Ricciardi, Milano-Napoli, 1960, pp. 175-277.

CHIARO DAVANZATI, *Rime*, edizione critica con commento e glossario a cura di ALDO MENICCHETTI, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1965.

CINO DA PISTOIA, in *Poeti del Dolce Stil Nuovo*, *Rime*, a cura di MARIO MARTI, Firenze, Le Monnier, 1969, pp. 423-923 (Edizione di riferimento per i componimenti di Cino riportati a testo).

CINO DA PISTOIA, *Le Rime di Cino da Pistoia*, a cura di GUIDO ZACCAGNINI, Ginevra, Olschki Editore, 1925.

CINO DA PISTOIA, *Rime*, a cura di GIOSUÈ CARDUCCI, Firenze, 1862.

(CINO DA PISTOIA) *Cyni Pistoriensis in Codicem et aliquot titulos primi Pandectorum tomi, id est Digesti veteris, doctissima commentaria a Nicolao Cisnero correctae, et illustratae*, Sigismund Feyerabendt, Francofurti ad Moenum, 1578 (disponibile sul sito web https://books.google.it/books/about/Ciny_Pistoriensis_in_Codicem_et_aliquot.html?id=NfH9h0mJB2gC&redir_esc=y).

(EGIDIO COLONNA) *Aegidi Columnae Romani De Regimine Principum*, Roma, Apud Bartholodaeum Zannettum, 1607, disponibile sul sito web [HTTP://WWW.ALIM.DFL.UNIVR.IT/ALIM%5CLETTERATURA.NSF/\(VOLUMIID\)/9BBC1AA8918F59BAC1257C0A006C0FBB!OPENDOCUMENT&vs=Autore](http://www.alim.dfl.univr.it/alim%5Cletteratura.nsf/(volumiID)/9BBC1AA8918F59BAC1257C0A006C0FBB!OPENDOCUMENT&vs=Autore)).

FRANCESCO DA BARBERINO, *Documenti d'Amore*, a cura di FRANCESCO EGIDI, 4 voll. Società Filologica Romana, 1905-1927.

GIOVENALE, DECIMO GIUNIO, *Satire di Aulo Persio Flacco e Decimo Giunio Giovenale*, (a cura di PAOLO FRASSINETTI e LUCIA DI SALVO), U.T.E.T., Torino 1979)

GUIDO CAVALCANTI, *Rime*, a cura di MARCELLO CICCUTO, Milano, (1978) 2006.

GUIDO CAVALCANTI, *Rime*, a cura di ROBERTO REA e GIORGIO INGLESE, Carocci, Roma, 2011.

GUIDO DA PISA, *Expositiones et Glose. Declaratio super «Comediam» Dantis*, ed. MICHELE RINALDI, 2 voll. (Roma, Salerno 2013).

GUIDO GUINIZZELLI, *Rime*, Premessa e commento di Pietro Pelosi, Liguori Editore, 1998.

GUITTONE D'AREZZO, *Canzoniere*,. *I sonetti d'amore del codice laurenziano*, a cura di LINO LEONARDI, Torino, 1994.

GUITTONE D'AREZZO, *Rime* a cura di FRANCESCO EGIDI, Bari, Laterza, 1940.

MONTE ANDREA, *Le rime di Monte Andrea da Fiorenza*, edizione critica a cura di FRANCESCO FILIPPO MINETTI, Firenze, Accademia della Crusca, 1979.

(ONESTO) *Le rime di Onesto da Bologna*, edizione critica a cura di SANDRO ORLANDO, Firenze, Sansoni, 1974.

(ORAZIO) *Horace on Poetry. The «Ars Poetica»*, a cura di CHARLES OSCAR BRINK, Cambridge University Press, 1971.

PETRARCA, FRANCESCO, *Canzoniere*, a cura di MARCO SANTAGATA, Milano, Mondadori, 2006, «I Meridiani».

PETRARCA, FRANCESCO, *Il Canzoniere*, a cura di ENRICO FENZI, Roma, Salerno (I Diamanti), 1993.

Poesie del Dolce Stil Novo, a cura di DONATO PIROVANO, Salerno Editrice, 2012.

Poesie dello Stilnovo, a cura di MARCO BERISSO, Milano, Rizzoli, 2006.

Poesie musicali del Trecento, a cura di GIUSEPPE CORSI, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1970.

Poeti del Dolce Stil Nuovo, Rime, a cura di MARIO MARTI, Firenze, Le Monnier, 1969.

Poeti del Duecento, a cura di GIANFRANCO CONTINI, 2 vv., Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi Editore, 1960.

Poeti della scuola siciliana, a cura di ROBERTO ANTONELLI, COSTANZO DI GIROLAMO E ROSARIO COLUCCIA, Milano, Mondadori, 2009 (I: *Giacomo da Lentini*; II: *Poeti della corte di Federico II*; III: *Poeti siculo-toscani*).

Rimatori del Dolce Stil Novo, a cura di LUIGI DI BENEDETTO, Bari, Laterza, (1925) 1939.

Rime due e trecentesche tratte dall'Archivio di stato di Bologna, edizione critica a cura di SANDRO ORLANDO con la consulenza archivistica di GIORGIO MARCON, Commissione per i testi di lingua, 2005.

(SAN GIROLAMO) *Sancti Eusebii Hieronymi Stridonensis Presbyteri epistulae secundum ordinem temporum ad amussim digestae et in quatuor classes distributae*, Patrologiae cursus completus, Series latina, vol. 22, Paris, Migne, 1845. in <http://www.patrologia-lib.ru/patrolog/hieronym/epist/index.htm>

(SENECA) SENEQUE, *Des bienfaits*, texte établi et traduit par FRANÇOIS PRECHAC, 2 voll., Les Belles Lettres, Paris, 1972.

TRISSINO, GIAN GIORGIO, *La Poética*, Edición y traducción de ISABEL PARAÍSO, Arcolibros, 2014.

Saggi monografici e studi in volume:

AGAMBEN, GIORGIO, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino, Einaudi (1971).

ALTIERI, EVELINDA, SAVINO GIANCARLO, *Cino da Pistoia: mostra di documenti e libri*, Biblioteca Comunale Forteguerriana di Pistoia, 30 sett.-30 ott. 1971. Catalogo, Firenze, Olschki, 1971.

BAGNI, PAOLO, *Artes dictandi e tecniche letterarie, in Retrica e poetica tar i secoli XII e XIV*, Atti del secondo Convegno internazionale di studi dell'Associazione per il Medioevo e l'Umanesimo latini (AMUL) in onore e memoria di Ezio Franceschini. Trento e Rovereto, 3-5 ottobre 1985, a cura di CLAUDIO LEONARDI, ENRICO MENESTÒ, Perugia- Firenze regione-Umbria- La nuova Italia, 1988, pp. 201-220.

BALDUINO, ARMANDO, *Boccaccio, Petrarca e altri poeti del Trecento*, Firenze, Olschki, 1984, pp. 141- 206.

BALDUINO, ARMANDO, *Cavalcanti contro Dante e Cino*, in *Bufere e molli aurette. Polemiche letterarie dallo Stilnovo alla «Voce»*, a cura di MARIA GRAZIA PENSA, con una nota di SILVIO RAMAT, Milano, Guerini e associate, 1996, pp. 1-19.

BALDUINO, ARMANDO, *Cino da Pistoia, Boccaccio e i poeti minori del Trecento*, in *La metrica italiana*, Bologna, Il Mulino, quarta ed., I ed. 1991 (già in *Cino da Pistoia, Boccaccio e i poeti minori del Trecento*, Atti dei Convegni Lincei, 18. *Colloquio "Cino da Pistoia"*, Roma, Accademia Naz. Lincei, 1976).

BARBI, MICHELE, «*Cino fu di parte 'bianca'?*», in BARBI MICHELE, *Problemi di critica dantesca*, II, Firenze, Sansoni, 1941, pp. 421-434.

BAROLINI, TEODOLINDA, *Il miglior fabbro. Dante e i poeti della Commedia*, Bollati Boringhieri, 1993.

BELTRAN, VICENTE, *Fuge lo lixignolo: elementos popularizantes en la lirica del Duecento*, in *Actos del IV Congreso Nacional de Italianistas*, Universidad de Santiago de Compostela, 1973, pp. 23-40.

BENZI, ELISA, *Ricerche sintattiche sui sonetti di Cino da Pistoia*, Aracne, Roma, 2008.

PIO, BERARDO, *Il pensiero politico di Bartolo*, in *Bartolo da Sassoferrato nel VII centenario della nascita: diritto, politica, società*. Atti del L convegno storico internazionale del CISAM (Todi-Perugia, 13-16 ottobre 2013), Spoleto, Fondazione CISAM, 2014, pp. 171-198.

BARTOLI LANGELI, ATTILIO, PANZANELLI FRATONI, MARIA ALESSANDRA, *L'ambasceria a Carlo IV di Lussemburgo*, in *Bartolo da Sassoferrato nel VII centenario dalla nascita: diritto, politica, società*, Atti del I Convegno storico internazionale, Todi-Perugia, ottobre 2013, Spoleto, 2014, pp. 271-332.

BERISSO, MARCO, *Approssimazioni alla metrica di Cino da Pistoia (E a Cino prestilnovista)*, in *Cino da Pistoia nella storia della poesia italiana*, Atti di convegno, Barcellona 2-3 ottobre 2014, SCED, UAB, UB (in corso di pubblicazione).

BERTONI, GIULIO, *Fra la lingua di Dante e de Petrarca. La poesia di Cino da Pistoia*, in *Lingua e cultura*, Firenze, 1939, pp. 223-249.

BERTONI, GIULIO, *La poesia di Cino da Pistoia*, Pistoia, Tipografia Alberto Pacinotti, 1937.

BEZZOLA, RETO ROBERTO, *Abbozzo di una storia dei gallicismi italiani nei primi secoli (750-1300). Saggio storico-linguistico*, Casa Editrice Seldwyla, Zurigo, 1924.

BORGHINI, ALBERTO, *Riflessioni antropologiche sopra un mito di proibizione: la ragazza alla finestra (Ovidio met. 14, 795-861 e Antonio Liberale met. 39)*, «Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici» 2, 1979, pp. 137-161.

BORSA, PAOLO *La nobiltà di Guinizzelli. Dalla polemica antiguittoniana al "cor gentil"*, tesi di dottorato ciclo XVI, a. a. 2002-2003, Università degli studi di Milano.

BORSA, PAOLO, «*Sub nomine nobilitatis*»: *Dante e Bartolo da Sassoferrato*, in *Studi dedicati a Gennaro Barbarisi*, ed. Claudia Berra e Michele Mari, Milano, 2007, pp. 59 – 121

BOSCO, UGO, *Dante vicino*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1966.

BOYDE, PATRICK, *Dante's Style in his Lyric Poetry*, Cambridge, 1971.

BOYDE, PATRICK, *Retorica e stile nella lirica di Dante*, a cura di CORRADO CALENDIA, Liguori, Napoli, 1979

BRAMBILLA AGENO, FRANCA, *Il verbo nell'italiano antico. Ricerche di sintassi*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1964

BRUGNOLO, FURIO, *Cino (e Onesto) dentro e fuori la «Commedia»*, in «*Omaggio a Gianfranco Folena*», vol. I, Padova, Editoriale Programma, 1993, pp. 369-386.

BRUNI, FRANCESCO, (a cura di), *Capitoli per una storia del cuore. Saggi sulla lirica romanza*, Palermo, Sellerio, 1988.

CALENDA CORRADO, *Ancora su Cino, la «Commedia» e lo 'Stilnovo', in Sotto il segno di Dante*. Scritti in onore di FRANCESCO MAZZONI, a cura di LEONELLA COGLIEVINA, - DOMENICO DE ROBERTIS, Firenze, Casa Editrice Le Lettere, 1998, pp. 75-85.

CALENDA CORRADO, *Per altezza d'ingegno. Saggio su Guido Cavalcanti*, Napoli, Liguori, 1976.

CALENDA, CORRADO, *Appartenenze metriche ed esegesi, Dante, Cavalcanti, Guittone*, Bibliopolis, Napoli, 1995.

CALENDA, CORRADO, *Dante e la psicopatologia amorosa*, in *Dante e la scienza*, a cura di BOYDE PATRICK, RUSSO VINCENZO, Ravenna, Longo, 1993, pp. 223-232.

CALENDA, CORRADO, *Un'accusa di plagio? Ancora sul rapporto Cavalcanti- Cino in Da Guido Guinizzelli a Dante*, in *Nuove prospettive sulla lirica del Duecento*. Atti del convegno di studi Padova- Monselice 10- 12 maggio 2002, a cura di F. BRUGNOLO – G. PERON, Padova, 2004, pp. 291-303.

CARDUCCI, GIOSUÈ, *Cino da Pistoia e altri rimatori del secolo XIV, Introduzione alle Rime di Cino da Pistoia*, Firenze, 1862.

CARPI, UMBERTO, *La nobiltà di Dante*, Polistampa, Firenze, 2004.

CASTELNUOVO, GUIDO, *Être noble dans la cité. Les noblesse italiennes en quête d'identité (XIII.XV siècle)*, Paris, 2014.

CASTELNUOVO, GUIDO. *Revisiter un classique: noblesse hérédité et vertu d'Aristote à Dante et à Bartole (Italie communale, début XIIIe - milieu XIVe siècle)*, in *L'hérédité entre Moyen Âge et Époque moderne. Perspectives historiques*, Études réunis par M. VAN DER LUGT ET CH. DE MIRAMON, Firenze, Sismel - Edizioni del Galluzzo, 2008, pp. 105-155.

CARRAI, STEFANO, *La lirica toscana nel Duecento, Cortesi, guittoniani, stilnovisti*. Laterza, Roma-Bari

CASADEI ALBERTO, *Tre canzoni in morte di Enrico VII: questioni storiche e attributive (e tracce dell'“Inferno” del 1313)*, in *Enrico VII, Dante e Pisa*, Atti del Convegno (Pisa San Miniato, 24-26 ottobre 2013) Ravenna, Longo, in stampa.

CASTELLANI, ARRIGO, *L'influsso galloromanzo*, in ARRIGO CASTELLANI, *Grammatica storica della lingua italiana. Vol.. I. Introduzione*, Il Mulino, Bologna, pp. 95-134.

CASU, AGOSTINO, *Strategie attributive e canone della tradizione: per l'edizione delle ballate di Cino da Pistoia*, in *Percorsi incrociati. Studi di Letteratura e linguistica*

italiana. Atti del convegno «Dies Romanicus Turicensis», Zurigo, 23 maggio 2003, a cura di BROGGI ET AL., 2004, pp. 11-31.

CECERE, AMALIA, *La struttura del sonetto nella 'Vita Nuova', in Beatrice nell'opera di Dante e nella memoria europea, 1290-1990*. Atti del convegno internazionale (10-14 dicembre 1990), Firenze, Cadmo, pp. 87-100.

CELLA, ROBERTA, *I gallicismi nei testi dell'italiano antico (dalle origini alla fine del sec. XIV)*, Firenze, Accademia della Crusca, 2003., LUIGI, *Cino da Pistoia giurista: gli scritti del 1881 e del 1910-1911*. Presentazione di Domenico Maffei, Pistoia, Società pistoiese di storia patria (Biblioteca storica pistoiese, 4), 1999 p.

CHIAPPELLI, FREDI, *Studi sul linguaggio del Petrarca. La canzone delle visioni*, Olschki, 1975.

CHIAPPELLI, LUIGI, *Cino da Pistoia giurista: gli scritti del 1881 e del 1910-1911*. Presentazione di Domenico Maffei, Pistoia, Società Pistoiese di Storia Patria (Biblioteca storica pistoiese, 4), 1999

CHIAPPELLI, LUIGI, *Vita e opere giuridiche di Cino da Pistoia con molti documenti inediti*, Pistoia, Tipografia Cino dei fratelli Bracali, 1881 (ristampa Bologna, Forni, 1978).

CHINES, LOREDANA, «*Di selva in selva ratto mi trasformo*». *Identità e metamorfosi della parola petrarchesca*, Carocci, 2010.

CIAMPI, SEBASTIANO, *Memorie della vita di Messer Cino da Pistoia*, Pisa, Prosperi, 1808.

CIAVOLELLA, MASSIMO, *La «malattia d'amore» dall'antichità al Medioevo*, Roma, Bulzoni, 1976.

CICCUTO, MARCELLO, *I sonetti di Guido a Dante*, in Ciccuto, Marcello, *Il restauro dell' "Intelligenza e altri studi dugenteschi*, Pisa, Giardini, 1985, pp. 49- 101.

CICCUTO, MARCELLO, *Rime di Guido Cavalcanti*, in *Letteratura Italiana Einaudi. Le Opere*, vol. I, Einaudi, Torino, 1992, pp. 108-120.

CICCUTO, MARCELLO, "*Era venuta ne la mente mia*". *Visione nella Vita Nuova e immagine nel pensiero di Dante* in ID., *Icone della parola: immagine e scrittura nella letteratura delle Origini*, Mucchi, Modena, 1995.

CICCUTO, MARCELLO, *Compagni e avversari corrispondenti di Cino*, in *Cino di Pistoia nella storia della poesia italiana*, Atti di convegno, Barcellona 2-3 ottobre 2014, SCED, UAB, UB (in corso di pubblicazione).

CICCUTO, MARCELLO, *Uno sguardo critico alla letteratura delle origini*, in *Da Guido Guinizelli a Dante. Nuove prospettive sulla lirica del Duecento. Atti del convegno di studi Padova- Monselice 10-12 maggio 2002*, Padova, 2004, pp. 333- 340.

Cino da Pistoia: Colloquio. Atti del Colloquio all'Accademia Nazionale dei Lincei (Roma, 25 ottobre 1975) Roma Accademia Nazionale dei Lincei, 1976

CONTAMINE, GENEVIEVE ET PHILIPPE, *Noblesse, vertu, lignage et 'anciennes richesses'. Jalons pour l'histoire médiévale de deux citations: Juvénal, 'Satires' 8, 20 et Aristote, 'Politique' 5, 1*, in *La tradition vive. Mélanges d'histoire des textes en l'honneur de Louis Holtz*, réunis par P. LARDET [...], Paris-Turnhout, Brepols, pp. 321-334.

CONTINI, GIANFRANCO, (a cura di), *Il Fiore e il Detto d'amore attribuibili a Dante Alighieri*, Milano, Mondadori, 1984

CONTINI, GIANFRANCO, *Préhistoire de l'aura de Pétrarque* in GIANFRANCO CONTINI., *Varianti e altra linguistica*, Torino, 1984 (1970), pp. 193-200.

CONTINI, GIANFRANCO, *Un'idea di Dante*, Piccola biblioteca Einaudi, Torino, 1970.

CORBELLINI, ALBERTO, *Dante, Guido e Cino. Tracce sparse di una pagina comune*, Pavia, 1905.

CORRADO, MASSIMILIANO, «*Vera satira mia, va' per lo mondo, | e de Napoli conta | che riten quel che 'l mar non vòle a fondo*». *L'invettiva antinapoletana di Cino da Pistoia*, in *Il viaggio a Napoli tra letteratura e arti*, a cura di P. SABBATINO, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2012, pp. 81-124.

CORTI, MARIA, *Introduzione a*, GUIDO CAVALCANTI, *Rime*, a cura di MARCELLO CICCUTO, Milano, (1978) 2006

CORTI, MARIA, *La lingua poetica avanti lo Stilnovo. Studi sul lessico e sulla sintassi*, Tavarnuzze (Firenze), SISMEL, edizione del Galluzzo, 2005 (postumo).

CORTI, MARIA, *Scritti su Cavalcanti e Dante. La felicità mentale. Percorsi dell'invenzione e altri saggi*, Torino, 2003.

CALASSO, FRANCESCO, voce «*Bartolo da Sassoferrato*» in *Dizionario Biografico degli Italiani - Volume 6*, 1964, disponibile *on line* al sito www.treccani.it/biografie/.

CRISTIANI, MARTA, *Voce «ragione»* in *Enciclopedia Dantesca*, (1970).

CURTIUS, ERNST ROBERT, *European Literature and the Latin Middle Ages* (with a new introduction by Colin Burrow), Princeton University Press, 1983.

DAVIDSOHN, ROBERT, *Storia di Firenze, III, Le ultime lotte contro l'impero*, Firenze, Sansoni, 1960.

DE LIBERA, ALAIN, *La filosofia medievale*, Bologna, Il Mulino, 1989.

DE ROBERTIS, DOMENICO, *Petrarca petroso*, in DOMENICO DE ROBERTIS, *Memoriale Petrarcesco*, Bulzoni, Roma, 1997.

DI BENEDETTO, LUIGI, *Studi sulle rime di Cino da Pistoia (con appendici su G. Cavalcanti e su D. Frescobaldi)*, Chieti, 1923.

DI CAPUA, FRANCESCO, *Sentenze e proverbi nella tecnica oratoria e la loro influenza sul periodare. Studi sulla letteratura latina medievale*, Libreria Scientifica Editrice, Napoli, 1946

DI GIROLAMO, COSTANZO, *I Trovatori*, Bollati Boringhieri, 1989.

DONATI, CLAUDIO, *L'idea di nobiltà in Italia. Secoli XIV-XVIII*, Laterza, 1988.

FARAL, EDMOND, *Les Arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècle*, Parigi, 1923 (ristampa 1957).

FAVATI, GUIDO, *Inchiesta sul Dolce Stil Nuovo*, Firenze, Olschki, 1975.

FENZI, ENRICO, *Le rime per la donna Petra*, «Miscellanea di studi danteschi», Genova, 1966, p. 281.

FENZI, ENRICO, *La canzone d'amore di Guido Cavalcanti e i suoi antichi commenti*, Genova, Il Melangolo, 1999.

FENZI, ENRICO, *Intorno alla prima corrispondenza tra Cino e Dante : la canzone per la morte di Beatrice e i sonetti «Perch'io non truovo chi meco ragioni» e «Dante, i' non odo in qual albergo soni»*, in Cino nella storia della poesia italiana, Atti di convegno, Barcellona 2-3 ottobre 2014, SCED, UAB, UB (in corso di pubblicazione).

FRECCERO, JOHN *La poetica della conversione*, Bologna, Il Mulino, 1989.

SALVEMINI, GAETANO, *La dignità cavalleresca nel comune di Firenze*, in *La dignità cavalleresca nel comune di Firenze e altri scritti*, a cura di ERNESTO SESTAN, Milano, 1972, pp. 99-330.

GAGLIARDI, ANTONIO, *Le poetiche dell'anima*, Edizioni dell'Orso, 2001.

GARGANO, ANTONIO (a cura di), «*Però convien ch'io canti per disdegno*». *La satira in versi tra Italia e Spagna dal Medioevo al Settecento*, Liguori, 2011.

GENTILI, SONIA, *L'uomo aristotelico: alle origini della letteratura italiana*, Carrocci, 2005.

GILSON, ETIENNE, *Dante e la filosofia*, Jaka Book, Milano 1996.

GIUNTA, CLAUDIO, *Generi non letterari e poesia delle Origini*, in CLAUDIO GIUNTA, *Codici*, Il Mulino, 2005.

GIUNTA, CLAUDIO, *La poesia italiana nell'età di Dante. La linea Bonagiunta-Guinizzelli*, Il Mulino, 1999.

GIUNTA, CLAUDIO, *Versi a un destinatario. Saggio sulla poesia italiana del Medioevo*, Bologna, Il Mulino, 2002.

GORNI, GUGLIELMO, "La canzone "montanina" *Amor, dacché convien pur ch'io mi doglia* (CXVI), in *Le Rime di Dante*, a cura di MICHELANGELO PICONE, Ravenna, Longo, 1995: 129-150.

GORNI, GUGLIELMO, *Cino «vil ladro». Parola data e parola rubata*, in GORNI, GUGLIELMO, *Il nodo della lingua e il verbo d'Amore. Studi su Dante e altri duecentisti*, Firenze, Olschki, 1981, pp. 125-139.

GORNI, GUGLIELMO, *Guittone e Dante*, in *Guittone*, in *Guittone d'Arezzo nel settimo centenario della morte. Atti del Convegno internazionale di Arezzo (22-24 aprile 1994)*, a cura di MICHELANGELO PICONE, Firenze 1995, pp. 309-335.

GORNI, GUGLIELMO, *Metrica e analisi letteraria*, Bologna. Il Mulino, 1993.

GUALDO, RICCARDO, *I sonetti anonimi del Chigiano: questioni di collocazione e di cronologia*, in *Dai Siciliani ai Siculo-Toscani. Lingua, metro e stile per la definizione del canone*, Atti del convegno (Lecce, 21-23 aprile 1998), a cura di ROSARIO COLUCCIA, RICCARDO GUALDO, (Lecce), 1999, pp. 121-153.

GUSMANI, ROBERTO, *Saggi sull'interferenza linguistica*, vol. II, Casa Editrice Le Lettere, Firenze, 1983.

ASCHERI, MARIO, *La nobiltà dell'Università medievale: nella Glossa e in Bartolo da Sassoferrato*, negli Atti del convegno Sapere e/è potere, vol. III: *Dalle discipline ai ruoli sociali*, Bologna 1990, pp. 239-268.

GUTHMÜLLER, BODO, *Mito e metamorfosi nella letteratura italiana. Da Dante al Rinascimento*, Carrocci, 2009.

HEINIMANN, SIEGFRIED, *Dulcis, Ein Beitrag zur lateinisch-romanischen Stilgeschichte des Mittelalters*, in *Homenaje Dámaso Alonso*, 1, 1962, pp. 215-232.

HERLIHY, DAVID, *Pistoia nel Medioevo e nel Rinascimento*, Firenze, Leo S. Olschki editore, 1972.

HUIZINGA, JOHAN, *L'autunno del Medioevo*, Firenze, Sansoni, 1944.

IMBRIANI, VITTORIO, *Studi Danteschi*, Firenze, 1891.

JAUSS, HANS ROBERT, *Alterità e modernità della letteratura medievale*, (Trad. di Maria GRAZIA SAIBENE ANDREOTTI E ROBERTO VENUTI, presentazione di CESARE SEGRE), Bollati Boringhieri, Totino, 1989

LANCI, ANTONIO, *Voce «Imaginare» in Enciclopedia Dantesca*, (1970).

LAUSBERG, HEINRICH, *Elementi di retorica*, Bologna, Il Mulino, 1995.

LEDDA, GIUSEPPE, *La guerra della lingua. Ineffabilità, retorica e narrativa nella «Commedia» di Dante*, Longo Editore, 2002.

LEONARDI, LINO, (ED.), *La tradizione della lirica nel Medioevo romanzo. Problemi di filologia formale*, Atti del Convegno Internazionale (Firenze-Siena, 12-14 novembre 2009), Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2011.

MAFFEI DOMENICO, *Il pensiero di Cino da Pistoia sulla donazione di Costantino, le sue fonti e il dissenso finale da Dante*, «*Lecture Classensi*» 16 (1987).

MAFFEI, DOMENICO, *La "lectura super digesto veteri" di Cino da Pistoia: studio sui MSS Savigny 22 E URB. LAT. 172*, Milano, 1963.

MANZI, ANDREA, *Le rime spurie di Dante. Studio ed edizione*, Tesi di Dottorato, presso Università Federico II di Napoli (2014).

MARRANI GIUSEPPE, *Ai margini della «Vita Nova»: ancora per Cino 'imitatore' di Dante*, in *La lirica romanza del medioevo: storia, tradizioni, interpretazioni*, a cura di F. BRUGNOLO E F. GAMBINO, Padova, 2009, pp.757-776.

MARRANI, GIUSEPPE, *Con Dante dopo Dante, Studi sulla prima fortuna del Dante lirico*, Firenze, Le Lettere, 2004, (Quaderni degli "Studi Danteschi", 15).

MARRANI, GIUSEPPE, *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 STEFANO CARRAI,

GIUSEPPE MARRANI, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2009, pp. 153-181

MARRANI, GIUSEPPE, *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*, a cura di Lino. Leonardi, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2011, pp. 241-66.

MARTI, MARIO, *Con Dante fra i poeti del suo tempo*, Lecce, Milella, 1966.

MARTI, MARIO, *Voce «Cino da Pistoia»*, in *Enciclopedia Dantesca*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1970-1978

MARTI, MARIO, *Nuovi contributi dal certo al vero. Studi di filologia e di storia*, Ravenna, Longo, 1980. Bologna, 1967, pp. 35-51.

MARTI, MARIO, *Onesto da Bologna, lo Stil Nuovo e Dante*, in *Dante e Bologna nei tempi di Dante*, a cura di Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Bologna, Mario Marti, *Cultura e stile nei poeti giocosi del tempo di Dante*, Pisa, Nistri-Lischi, 1953.

MARTI, MARIO, *Storia dello Stilnuovo*, Lecce, Milella, 1973.

MAZZETTI, MARTINA, *Boccaccio e Cino. La costruzione di una poetica tra riscritture, echi e (false) parodie, Compagni e avversari corrispondenti di Cino*, in *Cino di Pistoia nella storia della poesia italiana*, Atti di convegno, Barcellona 2-3 ottobre 2014, SCED, UAB, UB (in corso di pubblicazione).

MAZZUCCHI, ANDREA, *Tertia est satira, id est reprehensibilis, ut Oracius et Priscus»: Cino da Pistoia, Pietro Alighieri e Gano di Lapo di Colle, Però convien ch'io canti per disdegno". La satira in versi tra Italia e Spagna dal Medioevo al Seicento*, a cura di ANTONIO GARGANO, Napoli, Liguori, 2011, pp. 1-30.

MELANDRI, ENZO, *La linea e il circolo. Studio logico-filosofico sull'analogia*, (prefazione di GIORGIO AGAMBEN, appendice di STEFANO BESOLI e ROBERTO BRIGATI, bibliografia a cura di SALVATORE LIMONGI), Quodlibet, Macerata, (1968) 2004.

MENGALDO, PIER VINCENZO, *Voce «Ornatus»*, in *Enciclopedia Dantesca* (1970).

MENICHETTI, ALDO, *Metrica e stile*, in *Guittone*, in *Guittone d'Arezzo nel settimo centenario della morte*. Atti del Convegno internazionale di Arezzo (22-24 aprile 1994), a cura di MICHELANGELO PICONE, Firenze 1995, pp. 205-217.

MERCURI ROBERTO, *La morte del poeta*, in *Dai pochi ai molti. Studi in onore di Roberto Antonelli*, a cura di aolo Canettieri e Arianna Punzi, Roma, Viella, 2014, II, pp. 1103-1107

MEYER, PAUL, *De l'expansion de la langue française en Italie pendant le moyen-age*, in Atti del congresso internazionale di scienze storiche, vol IV, Roma, 1903, pp. 61-104.

MOLINARI, CARLA, *L'edizione nazionale delle Rime di Dante a cura di Domenico De Robertis*, in «Studi danteschi», 2003, LXVIII, pp. 236-250.

MONTI, GENNARO MARIA, *Cino da Pistoia giurista*, Città di Castello, 1924

MONTI, GENNARO MARIA *Altre indagini su Cino da Pistoia giurista e sulle sue "quaestiones"*, Pistoia, 1937

MONTI, GENNARO MARIA, *Cino da Pistoia. Le "Quaestiones" e i Consilia*, Milano, 1942

MORGANA, SILVIA, *L'influsso francese*, in SERIANNI-TRIFONE (a cura di), *Storia della lingua italiana*, Vol. III, Einaudi, Torino, 1993-1994, pp. 671-719.

MURPHY, J. JAMES, *La retorica nel Medioevo*, Liguori, 1983.

NENCIONI, GIOVANNI, *Dante e la retorica*, in *Dante a Bologna ai tempi di Dante*, Commissione per i testi di lingua, 1967, pp. 91-112.

ORLANDO, SANDRO, *Ancora su homo ch'è saggio: punto della situazione*, in *Studi di filologia romanza offerti a Valeria Bertolucci Pizzorusso*, tomo II, 2005, pp. 1139-1152.

PADOAN, GIORGIO, *Considerazioni su un passo congetturale dell'epistola «Exulanti Pistoriensi»*, in ID., *Il lungo cammino del poema sacro*, Firenze, 1993, pp. 183-188.

PAOLAZZI, CARLO, *La maniera mutata. Il «dolce stil novo» tra Scrittura e «Ars poetica»*, Milano, Vita e pensiero, 1998.

PASQUINI, EMILIO, *Appunti sul carteggio Dante-Cino*, in *Le Rime di Dante*. Gargnano sul Garda (25-27 settembre 2008), a cura di Claudia Berra e Paolo Borsa, Milano, Cisalpino-Istituto Editoriale Universitario, 2010, pp. 1-15.

PAZZAGLIA, MARIO, *Note sulla metrica delle prime canzoni dantesche*, in PAZZAGLIA, MARIO, *Teoria e analisi metrica*, Bologna, Pàtron, 1974, pp. 57-75.

PETROCCHI, GIORGIO, *La donna gentile*, in GIORGIO PETROCCHI, *L'ultima dea*, Roma, Bonacci, 1977, pp. 97-104.

PICONE, MICHELANGELO, *Città ed esilio nella lirica toscana*, in MICHELANGELO PICONE, *Percorsi della lirica duecentesca: dai Siciliani alla Vita Nova* (Firenze: Cadmo), 2003, pp. 69-104.

PIROVANO, DONATO, *Il Dolce Stil Novo*, Salerno Editrice, 2015.

ROBIGLIO ANDREA A, *The Thinker as a NobleMan ('bene natus') and Preliminary Remarks on the Concept of Nobility*, Vivarium 2006, 44, 2-3, pp. 205-247.

RONCAGLIA, AURELIO, *Cino tra Dante e Petrarca*, in *Colloquio. Cino da Pistoia*, Roma 25 ottobre 1975, Roma, Accademia nazionale dei Lincei, 1976, «Atti dei convegni lincei», 18, pp. 7-31.

RONCAGLIA, AURELIO, *Precedenti e significato dello 'stil novo'*, in *Dante a Bologna ai tempi di Dante*, Commissione per i testi di lingua, pp. 13-34.

RUBINSTEIN, NICOLAI, *Dante and Nobility*, in NICOLAI RUBINSTEIN, *Studies in Italian history in the Middle Ages and the renaissance. I. political thought and the language of politics: Art and Politics*, edited by CIAPPELLI GIOVANNI, Roma, 2004, pp. 165-200.

SANTANGELO, SALVATORE, *Dante e i trovatori provenzali* (Seconda edizione riveduta), università di Catania, Facoltà di Lettere e Filosofia, 1959.

SAVINO, GIANCARLO, *Egemonia fiorentina ed autonomie locali nella Toscana nord-occidentale del primo Rinascimento: vita, arte, cultura. Settimo convegno internazionale (Pistoia, 18-25 settembre 1975)*, Pistoia, Centro italiano di studi di storia e d'arte, 1978.

SCHIAFFINI, ALFREDO, *La prima elaborazione della forma poetica italiana in Momenti di storia della lingua italiana*, Leonardo da Vinci ed., Bari, 1950, pp. 35-66.

SEGRE, CESARE, *La sintassi del periodo nei primi prosatori italiani: Guittone, Brunetto, Dante*, in «Memorie dell'Accademia dei Lincei. Classe di scienze morali storiche e filologiche», 8, 4 (1952), pp. 39-193, poi in Id., *Lingua, stile e società. Studi sulla storia della prosa italiana*, Milano, Feltrinelli, 1963, pp. 79-270.

SIMONELLI, MARIA *Donna pietosa e donna gentile fra Vita Nova e Convivio*, Atti del convegno di studi su aspetti e problemi della critica dantesca: Pisa e Castello di Poppi, 7-10 ottobre 1965 (articolo 1967) pp. 145-159.

STABILE, GIORGIO, *Dante e la filosofia della natura. Percezioni, linguaggi, cosmologie*, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2007.

STOICHITA, VICTOR I., *Breve storia dell'ombra. Dalle origini della pittura alla Pop Art*, traduzione di BENEDETTA SFORZA, il Saggiatore, 2008 (1997)

TAVONI, MIRKO, «*De vulgari eloquentia*»: luoghi critici, storia della tradizione, idee linguistiche in *Storia della lingua italiana e filologia*, Atti del VII convegno internazionale dell'ASLI (Pisa-Firenze, 18-20 dicembre 2008), Cesati, Firenze 2010, pp. 47-72.

TAVONI, MIRKO, *Il nome di poeta in Dante*, in *Studi offerti a Luigi Blasucci dai colleghi e dagli allievi pisani*, a cura di LUCIO LUGNANI, MARCO SANTAGATA, ALFREDO STUSSI, MARIA PACINI FAZZI, Lucca 1996, pp. 545-77.

TREGGIARI, FERDINANDO “*Doctoratus est Dignitas*”: la lezione di Bartolo, in *Per la storia dell'Università di Perugia*, a cura di FERDINANDO TREGGIARI, estratto da «Annali di storia delle università italiane» a. 18, 2014

TREGGIARI, FERDINANDO, *Le ossa di Bartolo. Contributo alla storia della tradizione giuridica perugina*, Deputazione di Storia Patria per l'Umbria, Perugia, 2009

TONELLI, NATASCIA, *Fisiologia della Passione. Poesia d'Amore e medicina da Cavalcanti e Boccaccio*, SISMELE-Edizioni del Galluzzo, Firenze, 2015.

VARVARO, ALBERTO *Struttura e forma della letteratura romanza del medioevo*, Napoli, Liguori, 1968

ZACCAGNINI, GUIDO, *Cino da Pistoia*, Pistoia, Pagnini Editore, 1919.

ASTUTI, GUIDO, *Cino da Pistoia e la giurisprudenza del suo tempo in Tradizione romanistica e civiltà giuridica*, a cura di GIOVANNI DIURNI, Napoli, 1984, pp. 371-403 già in ID., *Cino da Pistoia e la giurisprudenza del suo tempo*, in Accademia Nazionale dei Lincei, Atti dei Convegni Lincei, 18 (25 ottobre 1975), Roma 1976, pp. 129-152.

BRUNETTI, GIUSEPPINA, *All'ombra del lauro: nota per Cino e Petrarca*, in *La lirica romanza del Medioevo. Storia, Tradizioni, Interpretazioni*, a cura di FURIO BRUGNOLO e FRANCESCA GAMBINO, Atti del VI convegno triennale della Società Italiana di filologia Romanza, (Padova-Stra, 27 settembre- 1 ottobre 2006), 2009, pp. 825-850.

Articoli in rivista:

ALLEGRETTI, PAOLA, *Il maestro de lo bello stilo che m'ha fatto onore, ovvero la matrice figurativa della sestina, da Arnaut Daniel a Virgilio*, «Studi Danteschi», LXVII (2002), pp. 11-55.

ANTONELLI, ROBERTO, *Rima equivoca e tradizione rimica in Giacomo da Lentini*, «Bollettino del Centro di Studi filologici e linguistici siciliani», Palermo, 1977, pp. 20-126.

ARNALDI, GIROLAMO, *La maledizione del sangue e la virtù delle stelle. Angioini e Capetingi nella 'Commedia' di Dante*, «La Cultura», a. 30 (1992), 1, pp. 47-74.

BALDUINO ARMANDO, *"Pater semper incertus". Ancora sulle origini dell'ottava rima*, «Metrica», 1982, III, pp. 107-158, poi in **BALDUINO, ARMANDO**, *Per Boccaccio: "Pater semper incertus". Ancora sulle origini della ottava rima*, Firenze, Olschki, 1984, pp. 93-140)

BARAŃSKI, ZYGMUNT G. (ed.), *Libri poetarum in quattuor species dividuntur: essays on Dante and «genre»*, «The Italianist» 15 (supplemento) 1995.

BARAŃSKI, ZYGMUNT G., *'Tres enim sunt maniera dicendi...'. Some observations on medieval literature, 'genre', and Dante*, in ID., *Libri poetarum in quattuor species dividuntur*, 1995, pp. 9-60.

BARBI, MICHELE - PERNICONE, VINCENZO, *Intorno all'attribuzione del sonetto 'E' non è legno di sì forti nocchi*, «Studi danteschi», XVII, 1943, pp. 63-93.

BARBI, MICHELE, *Per una nuova edizione di Cino da Pistoia*, in «Il Marzocco», 18 gennaio 1914, I.

BARNES, JOHN C – BARAŃSKI, ZYGMUNT, *Dante's canzone montanina*, «The Modern Language Review», 2, 73, 1978: 297-307.

BARNES, JOHN C., *Moroello vapor: metafora meteorica e visione dantesca del marchese di Giovagallo* «Dante Studies with the Annual Report of the Dante Society», CXXIV, 2006, pp. 35-56 (vol. monografico dal titolo: *La fama che la vostra casa onora: Dante and the Malaspina Seven Centuries after his sojourn in Lunigiana (1306-2006)*, 2006)

BARTUSCHAT, JOHANNES, *Thèmes moraux et politiques chez quelques poètes florentins préé-stilnovistes: une hypothèse de recherche*, «Arzanà», 11, 2005, pp. 87-103.

BATTISTINI, ANDREA, *Lo stile della Medusa. I processi di pietrificazione in 'Io son venuto al punto de la rota'*, «Lecture Classensi», 26, Ravenna, Longo, 1997, pp. 93-110

- BERTOLINI, LUCIA «*Oi*»: la «voce» del pianto, «Lingua e Stile», XXXIX, pp.149-56
- BIADENE, LEANDRO, *Morfologia del sonetto nei sec. XIII e XIV*, «Studj di Filologia Romanza», IV: 1-234, 1889 (ristampa anastatica: Firenze, Le Lettere, 1977).
- BIGI, EMILIO, *Genesi di un concetto storiografico: "Dolce Stil novo"*, «Giornale storico della letteratura italiana», CXXXII, pp, 333-71
- BISCARO, GIROLAMO, *Cino da Pistoia e Dante*, in «Studi medievali», I, 1928, pp. 492-499.
- BLASUCCI, LUIGI, *L'esperienza delle 'petrose' e della Divina Commedia*, «Belfagor», XII (1957), p. 9.
- BOLOGNA, CORRADO, *Orazio e i trovatori*, «Critica del testo», n.3 (2007), 171-199.
- BORRIERO, GIOVANNI, *Sull'antologia lirica del Due e Trecento in volgare italiano. Appunti (minimi) di metodo*, «Critica del testo», II n. 1, 1999, pp. 195-219.
- BORSA, PAOLO, *Il sonetto di Cino da Pistoia «Avegna che crudel lancia 'ntraversi» e il topos del 'morir ridendo'*, «Giornale storico della letteratura italiana», 190 (2013), pp. 400-412.
- BORSA, PAOLO, *Le dolci rime di Dante. Nobiltà d'animo e nobiltà dell'anima*, in *Le dolci rime d'amor ch'io solea*, a cura di ROSARIO SCRIMIEMI MARTÍN. – Madrid, Dep. de Filología Italiana (UCM); Asociación Complutense de Dantología, 2014, pp. 57-112.
- BRANCA, VITTORE, RICCI, Pier Giorgio, *Notizie e documenti per la biografia del Boccaccio. 4. L'incontro napoletano con Cino da Pistoia*, «Studi sul Boccaccio», V, 1969, pp. 1-18 (:1-12).
- BRUGNOLO, FURIO, *Cino (e Onesto) dentro e fuori la «Commedia»*, in AA.VV., *Omaggio a Gianfranco Folena*, 3 voll. (Padova: Programma Editore) 1, 1993, pp. 369-86.
- BRUNETTI GIUSEPPINA, *Per un magnifico settenario*, in *Dai pochi ai molti. Studi in onore di Roberto Antonelli* (a cura di PAOLO CANETTIERI E ARIANNA PUNZI), Roma, Viella 2014, I, 331-342.
- BRUNI, FRANCESCO, *Boncompagno da Signa, Guido delle Colonne, Jean de Meung: metamorfosi dei classici nel Duecento*, «Medioevo Romano», XII (1987) , 1, pp. 103-128
- BRUNI, FRANCESCO, *Semantica della sottigliezza*, in FRANCESCO BRUNI, *Testi e chierici del Medioevo*, Marietti, Genova, pp. 91-133.

CAÏTI-RUSSO, GILDA, *Il marchese Moroello Malaspina, testimone ideale di un dibattito tra Dante e Cino sull'eredità trobadorica*, «Dante Studies with the Annual Report of the Dante Society», CXXIV, 2006: 137-148 (vol. monografico dal titolo: *La fama che la vostra casa onora»: Dante and the Malaspina Seven Centuries after his sojourn in Lunigiana (1306-2006)* 2006).

CALENDA, CORRADO *Memoria e autobiografia nella "Vita Nuova"*, in «Quaderni di Retorica e Poetica», a. 2 (1986), n. 1, pp. 47-53 [poi in 1.3, pp. 87- 96].

CAMBONI, MARIA CLOTILDE, *Il sonetto delle Origini e le 'Glosse metriche' di Francesco da Barberino*, «Studi di Filologia Italiana», Le Lettere, Firenze, LXVI, 2008, pp. 13-34

CARPI, UMBERTO, *Un congedo da Firenze?*, in Gruppo Tenzzone, *Amor, da che convien pur ch'io mi doglia*, premessa e cura di EMILIO PASQUINI, Madrid, Departamento de Filología Italiana de la Universidad Complutense de Madrid – Asociación Complutense de Dantología, 2009 («La biblioteca di Tenzzone»), pp. 21-30.

CIAVORELLA, GIUSEPPE, *Corrado Malaspina e la sua "gente onrata". Ospitalità e profezia (Purgatorio VIII, 109-139)*, «L'Alighieri. Rassegna bibliografica dantesca», n.s. 36, LI, 2010, pp. 65-85.

CICCUTO, MARCELLO, *Meo e Guittone*, «Italianistica», pp. 3-25

CICCUTO, MARCELLO, *"Era venuta ne la mente mia". Visione nella "Vita Nuova" e immagine nel pensiero di Dante* in M. CICCUTO, *Icone della parola*, Mucchi, Modena, 1995, pp. 95- 111.

COLKER, MARVIN L., *'De nobilitate animi'*, «Medieval Studies», 23 (1961), pp. 47-79.

CORTI, MARIA, *Il linguaggio poetico di Cino da Pistoia*, in «Cultura neolatina», XII, 1952, pp. 185-223.

CORTI, MARIA, *Le fonti del «Fiore di Virtù», e la teoria della «nobiltà» nel Duecento*, «Giornale storico della letteratura italiana», 136, 1959, pp. 1-82.

CUDINI, PIERO, *Il Dante della sestina*, «Belfagor», XXXVII (1982), pp. 184- 198.

DE BLASIS, GIUSEPPE, *Cino da Pistoia nell'università di Napoli*, in «Archivio storico napoletano», 1886, 11.1: 139-50.

DE GERONIMO, GIAN DOMENICO, *La donna verde nella sestina e in un sonetto di Dante*, «Giornale dantesco», XVI (1908), pp. 168- 170.

- DE ROBERTIS, DOMENICO, *Cino da Pistoia e la crisi del linguaggio poetico*, «Convivium», I, 1952, pp. 1-35.
- DE ROBERTIS, DOMENICO, *Cino e Cavalcanti o le due rive della poesia*, «Studi medievali», XVIII, 1952, pp. 55-107.
- DE ROBERTIS, DOMENICO, *Cino e i poeti bolognesi*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CXXVIII, 1951, pp. 273-312.
- DE ROBERTIS, DOMENICO, *Cino e le 'imitazioni' delle rime di Dante*, «Studi danteschi», XXIX, 1950, pp. 103-177.
- DE ROBERTIS, DOMENICO, *Il caso Frescobaldi. Per una storia della poesia di Cino da Pistoia*, «Studi Urbinati», XXVI, 1952, pp. 185-223.
- DELHAYE, PHILIPPE, *L'enseignement de la Philosophie Morale au XII^e siècle* «Mediaeval Studies», XI, pp. 77-99
- DELLE DONNE, FULVIO, *Una disputa sulla nobiltà alla corte di Federico II di Svevia*, «Medioevo Romano», 23 (1999), pp. 3-20
- DESIDERI, GIOVANNELLA, «*Et indefessa vertigo*». *Sull'immagine della ruota della fortuna: Boezio, Lancelot e Commedia*, «Critica del Testo» VII n.1 (2005), pp. 389-426.
- DI BENEDETTO, LUIGI, *Tra Dante e Cino*, in «Bullettino storico pistoiese», XXIII, 1921, pp. 172-176 e XXV, 1923, pp. 69-72.
- DOLCINI, CARLO, *Qualcosa di nuovo su Dante. Sue tesi politiche nel 1306*, «Pensiero politico medievale», 1, 2003, pp. 19-25.
- ECO, UMBERTO, *L'Aristotele latino*, disponibile su «Doctor Virtualis. Rivista online di storia della filosofia medievale», 2008.
- FENZI, ENRICO, «*La Montanina e i suoi lettori*», in *Grupo Tenzone, Amor, da che convien pur ch'io mi doglia*, premessa e cura di Emilio Pasquini, Madrid, Departamento de Filología Italiana de la Universidad Complutense de Madrid – Asociación Complutense de Dantología, 2009 («La biblioteca di Tenzone»), pp. 31-84
- FENZI, ENRICO, *Ancora sulla Epistola a Moroello e sulla 'montanina' di Dante (Rime, 15)*, «Tenzone, Revista de la Asociación Complutense de Dantología», 4, 2003, pp. 43-84.
- FERRARA, SABRINA, *Tra pena giuridica e diritto morale: l'esilio di Dante nelle 'Epistolae'*, «L'Alighieri. Rassegna bibliografica dantesca», n.s. 40, LIII, 2012, pp 45-65.
- FERRARA, SABRINA, *Dante, Cino, il sole e la luna*, in «L'Alighieri», XXV, 2005, pp. 27- 47.

- FERRARA, SABRINA, *La poésie politique de Cino de Pistoia*, in «Arzanà» 11, pp. 215-55.
- MATTEO FERRETTI, *Per la recensio e la prima diffusione delle Allegoriae sulle Metamorfosi di Giovanni del Virgilio*, «L'Ellisse», II, 2007.
- GIUSTI, SIMONE, *La «selce» dalla «petra»*. *Per una lettura dei sonetti dell'aura*, «Critica Letteraria», 28, CVIII (2000), 3, pp. 439-458.
- GORNI, GUGLIELMO, *La 'farga' di Cino da Pistoia*, «Lingua nostra», XLII, 2-3, pp. 40-43.
- GORNI, GUGLIELMO, rec. a DANTE ALIGHIERI, *Rime*, a cura di DE ROBERTIS, «Lettere italiane», LIV, 2002, pp. 571-598.
- GRAYSON, CECIL, *Dante e la prosa volgare*, «Il Verri», ottobre 1963, pp. 6-26
- GRAZIOSI, ELISABETTA, *Dante a Cino: sul cuore di un giurista*, «Lecture Classensi», 26, 1996, pp. 55-91.
- HOLLANDER, ROBERT, *Dante and Cino da Pistoia*, «Dante Studies», CX 1992. pp. 201-31
- HOLLANDER, ROBERT, *Dante and Cino*, «Le forme e la Storia», n. s. 6, 1994, pp. 125-157.
- INGLESE, GIORGIO, *Vita di Dante. Una biografia possibile*, Roma, Carocci editore, 2015.
- JACOMUZZI, ANGELO, *Sulle "Rime" di Dante: dalle rime per la 'pargoletta' alle 'petrose'*, «Le forme e la storia», VI (1994), 1, 2, pp. 15-30.
- KEEN, CATHERINE KEEN, *Images of exile: distance and memory in the poetry of Cino da Pistoia*, in «Italian Studies» (2000) 55, pp. 21-36.
- LABANDE-JEANROY, THERESE, *La technique de la chanson dans Pétrarque, Melanges de Littérature et d'histoire sur Pétrarque*, «Etudes Italiennes» IX, 1927, 143-214
- LEPORATTI, GIOVANNI, *Il libro di Guittone e la 'Vita Nova'*, «Nuova rivista di Letteratura italiana, n. 1 (2001), pp. 41-150.
- LEDDA, GIUSEPPE, *Ricerche dell'ineffabile da Dante a Boccaccio*, «Studi sul Boccaccio», 2011, XXXIX, pp. 115-137.
- LIVI, ANGELO, *Saggio su Cino da Pistoia*, «Inventario», I 1946, pp. 146-163.

- LIVRAGHI, LEYLA M. G., *Attardati, epigoni, 'liquidatori': passaggi di testi fra Cino da Pistoia, Dino Frescobaldi e Sennuccio del Bene*, «Italianistica», XLII n. 1 (2013), pp. 69-88.
- LIVRAGHI, Leyla M. G., *Dante (e Cino) 1302-1306*, «Tenzone. Revista de la Asociación Complutense de Dantología», 13, 2012, pp. 55-98.
- LONGO, Agostino, *Concezioni e immagini dell'ispirazione poetica in Orazio*, «Incontri triestini di filologia classica 4», 2004-2005, pp. 429-475.
- MACCARRONE, MICHELE, *'Il terzo libro della 'Monarchia'*, «Studi danteschi» 33, 1955, p. 5-142.
- MALATO, ENRICO, *Ancora sul 'disdegno' di Guido e sul 'dolce stil novo'*, «Rivista di Studi Danteschi», VI, 1 (2006), pp. 113-141.
- MANCINI, MARIO, *Recenti interpretazioni del «trobar clus»*, «Studi di Letteratura Francese», 1969 (2), pp. 241-259.
- MARRANI, GIUSEPPE, *Cino da Pistoia: profilo di un lussurioso*, «Per leggere», XVII, 2009, pp. 33-53.
- PANVINI, PASQUALE, *Studi sui manoscritti dell'antica lirica italiana*, «Studi di filologia italiana», II, 1953.
- PARODI, ERNESTO GIACOMO, *Intorno al testo delle epistole di Dante e al 'cursus'*, «Bullettino della Società dantesca», 22, 1915, pp. 137-144.
- PEIRONE, LUIGI, *Dante, i trovatori e le «artes dictaminis»*, «Giornale Italiano di Filologia», 16, 1963, pp. 193-198.
- PELLEGRINI, Anthony *The Commiato of Dante's sestina*, «MLN», 68, pp. 29-30.
- PELLEGRINI, FLAMINIO, *A proposito d'una tenzone poetica tra Dante e Cino da Pistoia*, «Giornale storico della letteratura Italiana», XXXI, pp. 311-319.
- PELOSI, ANDREA, *La canzone italiana del Trecento*, «Metrica», V, 1990 (prima parte: *Repertorio metrico della canzone italiana del Trecento*, pp. 5-86. Seconda parte: *Morfologia della canzone italiana del Trecento*, pp. 87-162)
- PERTILE, LINO, *Il nodo di Bonagiunta, le penne in Dante e il Dolce Stil Novo*, «Lettere Italiane», (1994) XLVI, pp. 44-75.
- PÉZARD, ANDRÉ, *De passione in passionem*, «L'Alighieri», I, 1960, pp. 14-26.

- PÉZARD, ANDRE, *Le sonnet de la dame verte*, «Revue Études Italiennes» XI (1965), pp. 329- 380.
- PICA, MARIA, *Dante e l' "amicus eius" Per una rilettura di Cino*, «Esperienze letterarie», 1994, 19, 1, pp. 67-93.
- PICONE, MICHELANGELO, *All'ombra della fanciulla in fiore: lettura semantica della sestina dantesca*, «Letture classensi (Le rime di Dante)», Ravenna, Longo, 1995, pp. 91-108.
- PICONE, MICHELANGELO, *Dante e Cino: una lunga amicizia. I: I tempi della Vita Nova*, «Dante. Rivista internazionale di studi su Dante Alighieri», I, 2004, pp. 39-53.
- PICONE, MICHELANGELO, *Guittone, Guinizzelli e Dante*, «L'Alighieri», n. 18 (2001), pp. 5-19.
- PICONE, MICHELANGELO, *Sulla canzone "montanina" di Dante*, «L'Alighieri. Rassegna bibliografica dantesca», n. s. 19, XL, 2002, pp. 105-112.
- PINTO, RAFFAELE, *La poetica dell'esilio e la tenzone con Cino*, «Tenzone». Revista de la Asociación Complutense de Dantología», 10, 2009, pp. 41-73.
- PULEGA, ANDREA, *Modelli trobadorici della sestina dantesca: esercizi di lettura*, «ACME», XXXI, 1978, pp. 261-328.
- RAMAT, SILVIO, *Petrarca e la scrittura integrale*, «Forum Italicum», 8 n. 4 (1974).
- RIZZO, PALMA MARIA LETIZIA, *Elementi francesi nella lingua dei poeti siciliani della 'Magna Curia'*, «Bollettino dei centri di studi filologici e linguistici siciliani», 1 (1953), pp. 115-129; 2 (1954) pp. 93-151.
- ROBIGLIO ANDREA A, *La latitudine della nobiltà. Una questione filosofica nel commento di Giovanni da Serravalle alla 'Divina Commedia' (1416)*, «Rassegna europea di letteratura italiana». 2009, 33, pp. 31-49.
- ROBIGLIO ANDREA A, *Nobiltà e riconoscimento in Dante: in margine a una recente edizione del IV libro del 'Convivio'*, 2007 «L'Alighieri» 30, pp. 83-102.
- AURELIO RONCAGLIA, *L'invenzione della sestina*, «Metrica», II (1981), pp. 3-41.
- ROSSI, LUCIANO, *Una ricomposta canzone (autentica?) fra Cino da Pistoia e Bosone da Gubbio*, «Italia medioevale e umanistica», XXXI, 1988, pp. 45-79.

SANTANGELO, SALVATORE, *La scuola poetica siciliana del XIII*, «Studi medievali», XVII (1951), pp. 21-45.

TANTURLI, GIULIANO, *L'edizione critica delle rime e il libro delle canzoni di Dante*, «Studi danteschi», LXVIII, 2006, pp. 251-266.

TAVONI, MIRKO, *'Convivio' e 'De vulgari eloquentia': dante esule, filosofo laico e teorico del volgare*, «Nuova rivista di Letteratura Italiana», 2014, n.1, pp. 11-54.

TAVONI, MIRKO, *La cosiddetta battaglia della Lastra e la biografia politica di Dante*, «Nuova rivista di Letteratura Italiana», 2014, n.2, pp. 51-87.

TESI, RICCARDO, *«Ut Sordellus de Mantua sua ostendit». (De vulgari eloquentia I XV, 2)*, «L'Alighieri», pp.

TONELLI, NATASCIA, *«La canzone "montanina" di Dante Alighieri (Rime, 15): nodi problematici di un commento»*, «Per leggere», XIX, 2010: 7-36.

TONELLI, NATASCIA, *Tre donne, il Convivio e la serie delle canzoni*, in «Grupo Tenzone», *Tre donne intorno al cor mi son venute*, premessa e cura di Juan Varela-Portas de Orduña, Madrid, Departamento de Filología Italiana de la Universidad Complutense de Madrid – Asociación Complutense de Dantología, 2009 («La biblioteca di Tenzone»), pp. 51-71

TOOK, JOHN, *Cino da Pistoia and the poetics of sweet subversion*, in SHAW/ TOOK 2000, pp. 183-201.

TRAINA, MARIA PIA, *Per una rilettura attraverso la tradizione: il caso Cino da Pistoia-Guelfo Taviani all'ombra del Casanatense 433*, «Per Leggere», 24, 2013

TROVATO, PAOLO, *Sulla rima imperfetta per assonanza nella lirica delle origini (con un'ipotesi per Cino)*, «Medioevo romanzo», 12, 1987, pp. 337-352.

VECCHI, GIUSEPPE *Il proverbio nella pratica letteraria dei dettatori della scuola di Bologna*, «Studi mediolatini e volgari», vol. 2, 1954 p. 283-302.

VITALE-BROVARONE, ALESSANDRO, *Per un sonetto di Cino*, in «Giornale storico della Letteratura Italiana», XCIV, 1977, pp. 73-75.

ZANNI, RAFFAELLA, *Dalla lontananza all'esilio nella lirica italiana del XIII secolo*, «Arzanà». *Cahiers de littérature médiévale italienne*, 16-17, 2013 (vol. mon. dal titolo *Écritures de l'exil dans l'Italie du Moyen Âge*, Études réunies et présentées par Anna Fontes-Baratto et Marina Gagliano), pp. 325-363.

INDICE

I.	<i>Qui dulcius subtiliusque poetati vulgariter sunt</i>	1
II.	'Ragione' poetica e brevis retorica	49
	1. <i>Per un Amore chiaro e breve. Una dichiarazione di poetica</i>	49
	2. <i>Del torto della ragione. Procedimenti retorici tra «descriptio» e «sententia»</i>	69
III.	Dentro e fuori il dolce stile	104
	1. <i>Tra prestilnovismo e gusto arcaicizzante</i>	104
	2. <i>Memoria dantesca, memorie ciniane. I tempi della 'Vita Nova'</i>	127
	3. <i>All'ombra delle 'petrose'</i>	140
	Conclusioni	158
	Appendice «Scientia nobilitat hominem»	164
	Bibliografia	186
	INDICE	212