

PAOLO BORSA

La tenzone tra Guido Guinizzelli e frate Guittone d'Arezzo

Il sonetto di Guido Guinizzelli *Caro padre meo, de vostra laude* ⁽¹⁾, indirizzato a Guittone d'Arezzo, è stato tradizionalmente interpretato come il deferente omaggio filiale di un giovane Guinizzelli nei confronti del caposcuola toscano ⁽²⁾: riconosciuto come *padre*, uomo di *saver* e *mastro* di tecnica e di stile, frate Guittone — «frate gaudente, beninteso, d'un ordine cavalleresco, aristocratico; non frate minore» ⁽³⁾ — verrebbe invitato a dare correzione al *vizio* e ai *debel' vimi* della canzone che accompagna il sonetto ⁽⁴⁾. Questa lettura,

⁽¹⁾ Luciano Rossi, che ha curato l'edizione delle rime di Guinizzelli (Torino, Einaudi, 2002), propone convincentemente di eliminare al v. 1 l'integrazione O del vocativo [O] *caro padre meo*, introdotta per evitare la dieresi *mëo* e un 'irregolare' accento in quinta sede; al di là della constatazione che nel Duecento non è raro trovare endecasillabi con accento in quinta, la bontà della lezione del manoscritto unico che conserva il sonetto (Laurenziano Rediano 9 [L], fol. 125 r.) sembra confermata dal fatto che l'attacco «Caro padre mëo» risulta in rima — una rima interna — con «A ciascun rëo» del v. 5, elemento sfuggito agli editori precedenti (così come anche l'altra rima interna tra *canzon* e *correzion*, ai vv. 9 e 14). Ho potuto consultare le bozze relative alla tenzone tra Guinizzelli e Guittone per cortesia dell'autore, che cordialmente ringrazio.

Ove non diversamente indicato, per i versi di Guinizzelli il testo di riferimento è *Poeti del Duecento* (PD), a cura di G. Contini, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, t. II, pp. 443-485. Per Guittone: *Le rime di Guittone d'Arezzo*, a cura di F. Egidi, Bari, Laterza, 1940; *Lettere*, a cura di C. Margueron, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1990.

⁽²⁾ Secondo l'efficace definizione di G. Folena, *Cultura poetica dei primi fiorentini*, «GSLI», CXLVII (1970), p. 22, Guittone è il poeta la cui esperienza «spacca in due pressoché dovunque la storia della poesia siculo-toscana»; la straordinaria diffusione *extra moenia* delle sue rime, infatti, omologò gran parte della lirica della Toscana occidentale e di Firenze determinando, come ha illustrato S. Carrai (*La lirica toscana del Duecento. Cortesi, guittoniani, stilnovisti*, Roma-Bari, Laterza, 1997, pp. 25-52), un'opposizione tra seguaci di Guittone e non guittoniani, ancora legati alla grande tradizione siciliana della *Magna Curia* di Federico II.

⁽³⁾ C. Dionisotti, *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1967, p. 49.

⁽⁴⁾ Contini (PD, t. II, p. 447) ha ipotizzato che la canzone inviata a Guittone fosse *Lo fin pregi' avanzato*, il cui 'guittonismo formale' avrebbe costituito un ulteriore elemento

tuttavia, non ha mancato di suscitare perplessità: il poeta che fu il principale bersaglio polemico di Cavalcanti e Dante, infatti, riceverebbe un elogio proprio da colui che è considerato il predecessore del cosiddetto *dolce stil novo* ⁽⁵⁾. In queste pagine si cercherà di dimostrare come *Caro padre meo* non possa essere letto come una *laude* di frate Guittone, e come le parole di Guinizzelli, apparentemente ossequiose, possano essere considerate il precedente diretto delle critiche mosse all'aretino da Cavalcanti e Dante.

Guinizzelli è *il saggio* nella *Vita nuova* (11, 3 [XX 3], v. 2]), *quel nobile Guido Guinizzelli* nel *Convivio* (IV xx 3), *maximus Guido* nel *De vulgari eloquentia* (I xv 6), *il padre* nel *Purgatorio* (XXVI, v. 98) ⁽⁶⁾. Inoltre, il giudizio critico dantesco istituisce una netta contrapposizione tra la sua figura e quella di Guittone, visto che alla lode del *saggio* Guinizzelli si accompagna regolarmente il biasimo

di ossequio nei confronti dell'aretino. La congettura è stata poi perfezionata da G. Gorni, *Il nodo della lingua e il verbo d'amore. Studi su Dante e altri duecentisti*, Firenze, Olschki, 1981, p. 29, che ha scorto nei *debel' vimi* del v. 12 un'allusione ai «legami lassi della testura» (cioè le rime irrelate, ben due su sette) di *Lo fin pregi' avanzato*. Anche Rossi si esprime a favore di *Lo fin pregi' avanzato*, apportando nuovi e interessanti elementi di riflessione. V. Moleta, *Guinizzelli in Dante*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1980, p. 24, e M. Papahagi, *Guido Guinizzelli e Guittone d'Arezzo: contributo a una ridefinizione dello spazio poetico predantesco*, in M. Picone (a cura di), *Guittone d'Arezzo nel settimo centenario della morte*, Atti del Convegno Internazionale di Arezzo (22-24 aprile 1994), Arezzo, Cesati, 1995, p. 284, hanno invece proposto, con motivazioni diverse, che la canzone inviata a Guittone fosse *Al cor gentil* (contenente anch'essa, tra l'altro, delle rime irrelate; cfr. *PD*, t. II, p. 460).

⁽⁵⁾ Sulla nascita del concetto di stilnovo cfr. E. Bigi, *Genesi di un concetto storiografico: «Dolce stil nuovo», «GSLI», CXXXII (1955)*, pp. 333-371. La formula, come è noto, è ricavata dalle parole fatte pronunciare a Bonagiunta in *Purg.* XXIV: «O frate, issa vegg'io», diss'elli, «il nodo / che 'l Notaro e Guittone e me ritenne / di qua dal dolce stil novo ch'i' odo!» (vv. 55-57). L'espressione, però, non compare più nella nuova edizione critica della *Commedia* a cura di F. Sanguineti (*Dantis Alagherii Comedia*, Tarnuzze-Firenze, Galluzzo, 2001), nella quale al v. 57 si legge «di qua del dolce stil! e il novo ch'io odo».

⁽⁶⁾ I testi di Dante si citano dalle seguenti edizioni: *Vita Nova* a cura di G. Gorni, Torino, Einaudi, 1996 (tra parentesi quadre i rinvii all'edizione della *Vita Nuova* a cura di D. De Robertis, in D. Alighieri, *Opere minori*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1984, t. I, parte I, pp. 27-247); *Convivio*, a cura di F. Brambilla Ageno, Firenze, Le Lettere, 1995, 3 voll.; *De vulgari eloquentia*, a cura di P. V. Mengaldo, in D. Alighieri, *Opere minori*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1979, t. II, pp. 26-237; *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di G. Petrocchi, Firenze, Le Lettere, 1994², 4 voll.; *Il Fiore e il Detto d'Amore attribuibili a Dante Alighieri*, a cura di G. Contini, in D. Alighieri, *Opere minori*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1984, t. I, parte I, pp. 565-823.

dell'aretino ⁽⁷⁾. Nella *Vita nuova* si può cogliere un'allusione polemica a Guittone nella critica a *quelli che così rimano stoltamente*, che Dante e il suo *primo amico* dicono di conoscere bene (16, 10 [XXV 10]); che l'espressione sia riferita all'aretino è fuor di dubbio ⁽⁸⁾, soprattutto se si pensa che il *primo amico* di Dante, dedicatario del libello, è da riconoscersi in Guido Cavalcanti, che nell'aspro sonetto *Da più a uno face un sollegismo* accusò Guittone proprio di *difetto di saver* ⁽⁹⁾. Nel *De vulgari eloquentia* l'attacco a Guittone è diretto: apprezzato soltanto dagli *ignorantie sectatores* (II vi 8), egli apre la schiera dei poeti toscani «qui propter amentiam suam infronti titulum sibi vulgaris illustris arrogare videntur» (I xiii 1). Nel canto XXVI del *Purgatorio*, infine, quando Dante immagina di incontrare l'anima di Guido Guinizzelli nella cornice del *foco che affina*, è proprio il poeta bolognese, riconosciuto come *padre*, a pronunciare la celebre, definitiva condanna di Guittone e degli *stolti* — ancora l'accusa di *amentia* — che gli danno *pregio*:

...e lascia dir li stolti
che quel di Lemosì credon ch'avanzi.
A voce più ch'al ver drizzan li volti,
e così ferman sua oppinione
prima ch'arte o ragion per lor s'ascolti.
Così fer molti antichi di Guittone,
di grido in grido pur lui dando pregio,
fin che l'ha vinto il ver con più persone ⁽¹⁰⁾.

(vv. 119-26)

⁽⁷⁾ Cfr. G. Gorni, *Guittone e Dante*, in Picone (a cura di), *Guittone d'Arezzo...*, p. 320; la contrapposizione tra Guinizzelli e Guittone potrebbe manifestarsi anche nelle parole di Oderisi in *Purg.* XI, vv. 97-99, in cui *l'uno e l'altro Guido* potrebbero essere non tanto Cavalcanti e Guinizzelli, quanto Guinizzelli e Guittone, con «la consecuzione Guittone-Guido [...] come ridotta al suo grado zero (Guido-Guido)» (ivi, p. 328).

⁽⁸⁾ Si veda il bell'intervento di R. Antonelli, *Subsistant igitur ignorantie sectatores*, in Picone, *Guittone d'Arezzo...*, pp. 340-341.

⁽⁹⁾ Con il sonetto, «oscuro a parodia della maniera del destinatario» (*PD*, t. II, p. 557), Cavalcanti criticerebbe i mezzi tecnici di Guittone relativamente a questioni teologiche; cfr. G. Cavalcanti, *Rime. Con le rime di Jacopo Cavalcanti*, a cura di D. De Robertis, Torino, Einaudi, 1986, p. 184; diverso il testo del sonetto proposto da L. Rossi, in C. Segre - C. Ossola (a cura di), *Antologia della poesia italiana. I: Duecento-Trecento*, Torino, Einaudi-Gallimard, 1997, pp. 409-410. Al recente convegno di Roma *Cavalcanti o dell'interiorità* (atti in corso di pubblicazione), il componimento è stato oggetto di un interessante intervento da parte di G. Desideri, che ha osservato come la forma *sollegismo* sia forse volutamente ambigua, rimandando tanto a 'sillogismo' quanto a 'solecismo': il *difetto di saver* di Guittone, dunque, farebbe riferimento sia a questioni di logica sia a questioni di retorica.

⁽¹⁰⁾ La qualifica di *stolti* letteralmente si riferisce a coloro che antepongono Guiraut

Il fallimento di Guittone, sancito in nome del *ver*, è totale: egli è vinto sia sul piano linguistico, per la sua incapacità di essere buon *fabbro del parlar materno* (il *plebescere* di *Dve* II vi 8) sia, in considerazione del precedente incontro di Dante con Bonagiunta nella cornice dei golosi (*Purg.* XXIV, vv. 49-63), sul piano dell'ispirazione poetica. Guinizzelli, al contrario, è il primo poeta in lingua di *sì* in grado di sciogliersi dal *nodo* che trattenne le *penne* del Notaro, di Guittone stesso e di Bonagiunta *di qua del dolce stil novo*, ed è perciò degno del titolo di *padre* (XXVI, vv. 97-99) ⁽¹¹⁾.

L'opposizione tra Guittone e Guido non è solo il frutto della sistemazione critica dantesca; Guinizzelli, infatti, doveva essere considerato già dai contemporanei come un pericoloso innovatore della tradizione. Uno dei poeti più prestigiosi dell'epoca, il lucchese Bonagiunta Orbicciani, rivolgendosi a Guido nel sonetto *Voi ch'avete mutata la mainera* «non soltanto gli rinfacciava un eccesso di sottigliezza, ma esordiva avvertendolo che il tentativo di imporre la sua maniera in Toscana doveva considerarsi fallito» ⁽¹²⁾. Lo stesso Guittone, inoltre, non dovette apprezzare affatto le novità proposte da Guinizzelli, se nel sonetto *S'eo tale fosse ch'io potesse stare* ⁽¹³⁾

de Bornelh (*quel di Lemosi*) a Arnaut Daniel ma, come si ricava dal v. 124 (*così*), è evidente che essa si applica anche — e soprattutto — ai *molti antichi* che diedero *pregio* a Guittone d'Arezzo.

⁽¹¹⁾ Secondo Gorni, *Il nodo della lingua...*, pp. 13-21, il *nodo* di Bonagiunta sarebbe il *vinculum linguae*, sintomo di «un'ispirazione assente, privata del miracolo di una lingua "per se stessa mossa"» (p. 17). L. Pertile, *Il nodo di Bonagiunta, le penne di Dante e il Dolce Stil Novo*, «LI», XLVI (1994), pp. 44-75, ha proposto invece di intendere il termine come metafora tratta dalla terminologia tecnica dell'arte della falconeria, come il nodo che trattiene il falcone dal volo; le *penne*, pertanto, prima di indicare gli strumenti scrittori, rappresenterebbero le 'ali' del poeta. Tale lettura è stata contestata da L. Rossi, *Canto XXIV*, in G. Güntert - M. Picone (a cura di), *Lectura Dantis Turicensis. II: Purgatorio*, Firenze, Cesati, 2001, p. 384, per il quale il *nodo* di Bonagiunta sarebbe «il limite invalicabile marcato nella sua stessa mente (*vinculum mentis*), ancora fuorviata dalla ricerca di piaceri fallaci e perciò incapace d'*assottigliarsi* per spingersi poi fino alle altezze della visione mistica»; cfr. anche Id., *Il nodo di Bonagiunta e le penne degli stilnovisti: ancora sul XXIV del Purgatorio*, in K. Maier-Troxler - C. Maeder (a cura di), *Fictio poetica. Studi italiani e ispanici in onore di Georges Güntert*, Firenze, Cesati, 1998, p. 45.

⁽¹²⁾ Carrai, *La lirica toscana...*, p. 70.

⁽¹³⁾ «S'eo tale fosse ch'io potesse stare / senza riprender me, riprenditore, / credo fareb[bi] alcun o[m] amendare / certo, al mio pare[r], d'u[n] laido er[r]lore: / che, quando vuol la sua donna laudare, / le dice ched è bella come fiore, / e ch'è di gem[m]a over di stella pare, / e che 'n viso di grana ave colore. / Or tal è pregio per donna avanzare / ched a ragione meg[g]lio è d'ogni cosa / che l'omo pote vedere o toc[c]lare? / Ché Natura [né] far pote né osa / fat[t]ura alcuna né mag[g]lior né pare, / for che d'alquanto l'om mag[g]lior si cosa» (testo PD, t. I, p. 255).

rimproverò l'autore di *Vedut'ho la lucente stella diana* e *Io vogl' del ver la mia donna laudare* di *laido errore*, per aver fatto ricorso nella lode della propria donna al paragone con le forme naturali, cioè con *fatture* a lei ontologicamente inferiori ⁽¹⁴⁾.

(14) Che *S'eo tale fosse* sia stato scritto per censurare *Vedut'ho la lucente stella diana* e *Io vogl' del ver la mia donna laudare* è osservazione che risale a F. Torraca (*Studi di storia letteraria*, Firenze, Sansoni, 1923, pp. 114-115), precisata in seguito dai riscontri lessicali di M. Marti (*Storia dello Stil Nuovo*, Lecce, Milella, 1973, p. 31), dai rilievi di G. Favati (*Inchiesta sul Dolce Stil Nuovo*, Firenze, Le Monnier, 1975, p. 71) e dallo studio di F. Brugnolo (*"Parabola" di un sonetto del Guinizzelli: «Vedut'ho la lucente stella diana»*, nel collettaneo *Per Guido Guinizzelli il comune di Monselice [1276-1976]*, Padova, Antenore, 1980, pp. 53-105), secondo il quale quello di Guittone sarebbe un «tiro incrociato» (p. 83) diretto contro i due testi di Guido Guinizzelli, due sonetti di Giacomo da Lentini (*Diamante né smiraldo né zafino* e *Madonna ha 'n sé vertute con valore*) e tutta la serie di componimenti che con essi formano sistema: «parafrasando e attaccando Guinizzelli, Guittone attacca e parafrasa simultaneamente, per così dire in prospettiva rovesciata, tutto il sistema di testi [...] 'leggibili' in Guinizzelli. [...] Il testo diventa un gioco di scatole cinesi, una *retrogradatio*» (p. 82). Recentemente, però, C. Giunta, *La poesia italiana nell'età di Dante. La linea Bonagiunta-Guinizzelli*, Bologna, Il Mulino, 1998, pp. 187-196, ha messo in dubbio il fatto che il sonetto di Guittone possa rappresentare una critica nei confronti di Guido («riconoscere il sostrato retorico di *S'eo tale fosse* significa eliminare una volta per tutte il sospetto di trovarsi di fronte ad un testo di natura seriamente e sinceramente polemica», p. 195); bersaglio dell'aretino non sarebbero singoli fatti di *parole* poetica, come sostenuto da Brugnolo, ma «una *langue* consolidata che fa tutt'uno con la tradizione», che Guittone sfrutterebbe in blocco «non già come referente polemico ma come trampolino per una lode 'più alta'» (pp. 195-196). Tuttavia, mi pare vengano trascurati due elementi importanti a favore del carattere antiguinizzelliano di *S'eo tale fosse*: 1) il primo e l'ultimo verso della seconda quartina, cioè quella in cui Guittone indica il modello poetico da evitare, sembrano alludere chiaramente ai due sonetti di Guido: «che 'n viso di grana ave colore» richiama da vicino «viso de neve colorato in grana» (VII, v. 5), mentre «che, quando *vuol la sua donna laudare*» riprende inequivocabilmente l'*incipit* guinizzelliano «*io vogl' del ver la mia donna laudare*» (l'osservazione è già in Marti, *Storia dello Stil Nuovo...*, p. 31 e Brugnolo, *"Parabola" di un sonetto...*, p. 80); 2) letteralmente, il *laido errore* rimproverato a Guinizzelli consiste nell'equiparare la donna alle *fatture* naturali, nel considerarla «bella come fiore» e pari (*pare*) alla *gemma* o alla *stella* (cfr. la parafrasi al sonetto di Favati, *Inchiesta...*, p. 71: «non sono questi [...] pregi tali che possano esaltare una donna: la quale è certamente la più alta fra le creature corporee, dato che la natura non osa produrre niente che a lei sia pari o superiore, ove si eccettui l'uomo, che d'essa si dice [*si cosa*] alquanto più elevato»). Ora, né il Notaro né, ad esempio, l'anonimo autore del sonetto di chiara matrice lentiniana *Un'alegreza mi vene dal core*, che parrebbe richiamato ai vv. 12-13 di *S'eo tale fosse* (cfr. Brugnolo, *"Parabola" di un sonetto...*, pp. 81 e 95-96), compiono una simile operazione di equiparazione, affermando invece che madonna è *superiore* a tutte le forme naturali cui viene paragonata: «Diamante né smiraldo né zafino / [...] / non hanno tante bellezze in domino / quant'ha in sé la mia donna amorosa» e «più bell'e[sti] che rosa e che frore»; «Madonna ha 'n sé vertute con valore, / più che null'altra gemma preziosa», «più luce sua beltate e dà sprendore / che non fa 'l sole né null'altra cosa: de tutte l'autre ell'è sovrane e frore, / ché nulla

Oltretutto, quand'anche si prescinda dai giudizi *a posteriori* di Dante e dalle polemiche letterarie dei sonetti *Voi ch'avete* e *S'eo tale fosse* per limitarsi a un confronto tra le due maniere di Guinizzelli e Guittone, la *laude* contenuta in *Caro padre meo* non cessa di suscitare perplessità. Nei suoi tratti costitutivi, infatti, la poesia di Guido risulta assai differente rispetto a quella di Guittone. Come testimoniato dal canzoniere Laurenziano Rediano 9 [L], verosimilmente costruito «su un volume organico di *opera omnia* organizzato da Guittone stesso»⁽¹⁵⁾, le rime dell'aretino sono nettamente bipartite in testi profani e testi sacri, gli uni prodotto di una prima stagione laica e cortese ('Guittone' in L), gli altri frutto dell'esibita *conversio* del poeta ('frate Guittone'), entrato a far parte dell'ordine religioso dei cosiddetti frati gaudenti⁽¹⁶⁾. La *mainera* di Guittone, però, non

apareggiare a lei non osa. / Di nulla cosa non ha mancamento, / né fu ned è né serà sua pare»; «sua bieltà luce più che 'l sole assai»; fa eccezione il solo v. 10 di *Diamante né smiraldo né zafino*, «è somigliante [a stella] di splendore» (ove, però, a *stella* è «integrazione tradizionale»; cfr. B. Panvini [a cura di], *Le rime della scuola siciliana*, Firenze, Olschki, Firenze, 1962, vol. I, p. 55). A rigor di logica, dunque, la critica di Guittone non può riferirsi a questi testi perché, di fatto, in essi la donna viene esaltata come superiore ad ogni forma naturale, non in quanto pari ad esse. Le parole dell'aretino, invece, si spiegano bene proprio in rapporto ai due sonetti di Guinizzelli, nei quali madonna è assimilata alla *stella diana* (VII), 'asembrata' alla *rosa* e al *giglio*, 'assomigliata' a *ciò ch'è lassù bello*, 'rasembrata' alla *verde river(a)*, all'*àre*, a *tutti i color di fior'*, all'*oro*, allo zaffiro (*azzurro*) e a *ricche gioi* (X; fa eccezione il v. 3, «più che stella diana splende e pare», subito però 'corretto' dal verso seguente «e ciò ch'è lassù bello a lei somiglio»). Guittone, insomma, non contesta il *tópos* lentiniano del paragone della donna con le *fatture* naturali, ma l'alterazione e lo stravolgimento di esso da parte di Guinizzelli: dal superamento (madonna > forme naturali) all'equiparazione (madonna = forme naturali). La questione, carica di implicazioni, troverà adeguato spazio in un'altra sede.

⁽¹⁵⁾ L. Leonardi (a cura di), *Guittone D'Arezzo, Canzoniere. I sonetti d'amore del codice Laurenziano*, Torino, Einaudi, 1994, p. XXVI. Come è noto, L è la prima raccolta italiana di rime che rifletta, almeno in parte, un ordinamento d'autore; cfr. *ivi*, pp. 265-269; Id., *Guittone nel Laurenziano. Struttura del canzoniere e tradizione testuale*, in S. Guida - F. Latella (a cura di), *La filologia romanza e i codici*. Atti del Convegno, Messina - Università degli Studi - Facoltà di Lettere e Filosofia (19-22 dicembre 1991), Messina, Sicania, 1993, vol. II, pp. 443-480; M. Picone, *Guittone e i due tempi del 'canzoniere'*, in Id. (a cura di), *Guittone d'Arezzo...*, pp. 73-88.

⁽¹⁶⁾ Il ripudio della propria stagione giovanile, già presente nella vicenda del trovatore Folquet de Marselha, è un *tópos* medievale i cui modelli possono essere rintracciati in Orazio, Agostino e Girolamo e, nel Medioevo, in Alcuino, Pier Damiani, Abelardo, Pierre de Blois, Thomas Becket, ecc.; il trattato *De Amore* di Andrea Cappellano «riproduce la stessa dicotomia: due libri per insegnare ad ottenere l'amore, un terzo (*De reprobatione Amoris*) per condannarlo ed esortare a fuggirlo» (R. Antonelli, «*Rerum vulgarium fragmenta*» di Francesco Petrarca, in A. Asor Rosa [a cura di], *Letteratura Italiana. Le Opere. I: Dalle Origini al Cinquecento*, Torino, Einaudi, 1992, pp. 440-441).

muta con la conversione, e la presunta palingenesi «si riduce in realtà ad una spettacolare assunzione tematica, che lascia inalterata la complessiva fisionomia espressiva dell'autore, la continuità stilistica»⁽¹⁷⁾. Come è noto, caratteristica dominante di questa fisionomia è la complessa elaborazione retorica⁽¹⁸⁾, alla quale si abbina una costante attitudine didascalica e argomentativa, solo illusoriamente dimostrativa⁽¹⁹⁾, come gli avrebbe rinfacciato Guido Cavalcanti. Fondamentalmente estraneo ai fermenti culturali del mondo universitario (si pensi allo *Studium* di Bologna), che tanta parte avrebbero avuto nell'elaborazione della nuova poetica stilnovista, «Guittone è una figura arcaica proprio perché arcaicizzante»⁽²⁰⁾.

Il bolognese Guinizzelli, al contrario, esercitò un profondo influsso su Cavalcanti e Dante sia sul piano delle tematiche⁽²¹⁾ sia

(17) C. Calenda, *Palinodie guittoniane*, in *Appartenenze metriche ed esegesi. Dante, Cavalcanti, Guittone*, Napoli, Bibliopolis, 1995, p. 78.

(18) Sullo stile di Guittone, nutrito dalla frequentazione dalle *poetriae* e dalle *artes dictandi* e *praedicandi* e ispirato al *trobar clus* occitanico, si veda C. Calenda, *I Siculo-toscani*, in F. Brioschi - C. Di Girolamo (a cura di), *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi*, Torino, Bollati Boringhieri, 1993, p. 315, e C. Bologna, *Poesia del Centro e del Nord*, in E. Malato (a cura di), *Storia della letteratura italiana. I: Dalle Origini a Dante*, Roma, Salerno, 1995, pp. 431-433. Cfr. anche A. Del Monte, *Guittone dell'aridità*, in *Studi sulla poesia ermetica medievale*, Napoli, Giannini, 1953, p. 133: «Guittone è generalmente stimato il più fanatico imitatore degli artifici tecnici della poesia trovatorica. Egli infatti si compiacque di comporre *devinalh*, *replicacio*, giochi di parole; fu sollecito di rime equivoche, derivate, composte, rare, corruvo dalle allitterazioni, antitesi, assonanze, rimalmezzo, rime tronche e rotte, giochi verbali, ecc.». Figure predilette di Guittone sono l'antitesi e l'*amplificatio*; cfr. A. Tartaro, *Il manifesto di Guittone e altri studi fra Due e Quattrocento*, Roma, Bulzoni, 1974, pp. 28-31.

(19) L'osservazione, risalente a Tartaro (ivi, p. 31), è in Calenda, *I Siculo-toscani...*, p. 315.

(20) Bologna, *Poesia del Centro...*, p. 433.

(21) I temi dell'angoscia e dell'amore-morte, centrali nella poesia di Guido Cavalcanti, hanno un chiaro antecedente in alcuni sonetti (VI, VIII, IX) di Guinizzelli; cfr. E. Pasquini, *Il «dolce stil novo»*, in Malato (a cura di), *Storia della letteratura italiana...*, pp. 694-696. Inoltre, anche le principali tematiche del Dante 'stilnovista' sono già presenti e coerentemente sviluppate nell'opera di Guido, in particolare nella celebre canzone *Al cor gentil* e nei sonetti *Vedut'ho la lucente stella diana* e *Io vogl' del ver la mia donna laudare*; cfr. R. Spongano, *La gloria del primo Guido*, nel collettaneo *Dante e Bologna nei tempi di Dante*, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1967, p. 8; E. Malato, *Amor cortese e amor cristiano da Andrea Cappellano a Dante*, in *Lo fedele consiglio de la ragione. Studi e ricerche di letteratura italiana*, Roma, Salerno, 1989, pp. 156-196, in particolare pp. 187-188; Carrai, *La lirica toscana...*, p. 55. Guinizzelli precedette gli stilnovisti anche nel coltivare, accanto al filone serio della lirica d'amore, il registro comico-realistico (XVII, XVIII). Inoltre, egli trasmise a Cavalcanti e Dante fondamentali conquiste teoretiche quali il richiamo all'interiorità e il ricorso alla speculazione e alla dottrina filosofica, intesa non come puro intellettualismo ma come indispensabile

su quello delle scelte linguistiche: di contro alla *obscuritas* e al virtuosismo verbale di Guittone, il suo «disdegno di astrusi tralicci retorici a favore di un dettato grave e al tempo stesso liquido»⁽²²⁾ rappresentava il modello di una lingua nuova, veicolo naturale alla nuova ispirazione poetica. Oltretutto, la maniera di Guinizzelli sembra distanziarsi da quella di Guittone non soltanto nei testi più chiaramente innovativi, come la celebre canzone *Al cor gentil* o i sonetti *Vedut'ho la lucente stella diana* e *Io vogl' del ver la mia donna laudare*, ma anche in quei componimenti in cui egli appare legato a un gusto e a modi ancora arcaici⁽²³⁾. Sicché, più che alla maniera di Guittone, dal punto di vista puramente formale la sua produzione può essere semmai avvicinata — come recentemente proposto da Giunta⁽²⁴⁾ — a quella dell'altro suo corrispondente in versi, quel Bonagiunta Orbicciani da Lucca che fu «l'autentico trapiantatore dei modi siciliani in Toscana»⁽²⁵⁾.

strumento conoscitivo; nelle sue rime si possono riconoscere il pensiero di Agostino, «magari mediato attraverso Ugo e Riccardo da San Vittore» (Pasquini, *Il «dolce stil novo»...*, p. 674), l'influsso di Tommaso d'Aquino (ivi), la mistica agostiniano-francescana, Dionigi Areopagita, la metafisica della luce (cfr. A. Roncaglia, *Precedenti e significato dello 'Stil Novo' dantesco*, nel collettaneo *Dante e Bologna...*, pp. 3-34).

⁽²²⁾ Carrai, *La lirica toscana...*, p. 55.

⁽²³⁾ La stessa canzone di Guido *Lo fin pregi' avanzato*, considerata guittoniana in virtù dei suoi caratteri stilistici, potrebbe in realtà far riferimento, come ha sottolineato Giunta, *La poesia italiana...*, p. 203, anche a modelli trobadorici o siciliani, visto che il *trobar clus* era una possibilità già prevista e sancita dalla tradizione sia volgare che latina; cfr. D'A. S. Avalle, *La fondazione del canone poetico italiano e la tradizione popolare*, nella collettanea *Miscellanea di studi in onore di Aurelio Roncaglia a cinquant'anni dalla sua laurea*, Modena, Mucchi, 1989, vol. I, pp. 93 sgg., e Id. nelle *Concordanze della lingua poetica italiana delle origini* (CLPIO), vol. I, Milano-Napoli, Ricciardi, 1992, p. LXXXII.

⁽²⁴⁾ Giunta, *La poesia italiana...*, ha proposto di ridimensionare l'importanza del rapporto tra Guido Guinizzelli e Guittone d'Arezzo, relegando il sonetto *Caro padre meo* al ruolo di testo 'non poi così cruciale' (p. 180) e revocando in dubbio, come si è detto, il guittonismo della canzone *Lo fin pregi' avanzato* (pp. 203-204). Inoltre, avendo rilevato nella produzione di Guinizzelli e dell'Orbicciiani la presenza di «consonanze metrico-verbali» e una comune «quieta osservanza siciliana» (pp. 142-143), Giunta ha avanzato l'ipotesi dell'esistenza di una vera e propria 'linea Bonagiunta-Guinizzelli', che si sarebbe spezzata solo in seguito al mutamento di maniera di Guido (la canzone *Al cor gentil*). A questo proposito si veda già Gorni, *Il nodo della lingua...*, p. 24.

⁽²⁵⁾ PD, t. I, pp. 257-259. Dopo i rilievi di Contini, la 'sicilianità' dell'Orbicciiani e l'importanza del suo magistero nella poesia italiana del Duecento, nella delicata fase non per niente definita siculo-toscana, sono state confermate dai puntuali commenti di A. Menichetti (*La canzone dell'onore di Bonagiunta da Lucca*, «Études de lettres», s. IV, I [1978], pp. 1-17 e *Una canzone di Bonagiunta: «Quando apar l'aulente fiore»*, in G. Besomi - G. Gianella - A. Martini - G. Pedrojetta [a cura di], *Forme e vicende. Per Giovanni Pozzi*, Padova, Antenore, 1988, pp. 23-36) e dallo studio di Giunta (*La poesia italiana...*).

Per spiegare l'elogio del *saver* di frate Guittone, pertanto, si è dovuti ricorrere ad alcuni veri e propri *tours de force* critici. Anzitutto, è stato necessario interpretare le parole che Dante fa pronunciare a Guinizzelli nel canto XXVI del *Purgatorio* come una sorta di 'risarcimento postumo', a fare ammenda dell'avventata lode tributata in vita a Guittone (a tal proposito, Wilkins ha parlato di Guinizzelli «elogiato e corretto») ⁽²⁶⁾: ritrattando nell'aldilà il guittonismo di *Caro padre meo*, Guinizzelli si sarebbe reso perfettamente degno del titolo di *padre* di una generazione di poeti (coloro che mai rime d'amor usar dolci e leggiadre) che aveva rigettato l'esperienza dell'aretino. Inoltre, visti i lusinghieri giudizi danteschi e tenuto conto dell'indiscutibile novità di alcuni componimenti di Guinizzelli, si è dovuto interpretare *Caro padre meo* come un componimento giovanile, l'esordio poetico di un ingenuo Guido in cerca di una prestigiosa paternità artistica ⁽²⁷⁾. A partire da tale presupposto si è parlato anche di una «condizione di orfanità poetica» ⁽²⁸⁾ cui la risposta di Guittone (il sonetto *Figlio mio diletto*) avrebbe costretto Guinizzelli: sarebbe stata proprio questa a spingere il giovane poeta a cercarsi una propria via, fino a giungere alla decisiva scoperta (*inventio*) di quelle novità che avrebbero reso lui *padre* di un'altra generazione di poeti. Se non che, in questa prospettiva lo scambio di sonetti con Guittone da un episodio marginale nella carriera di Guinizzelli diverrebbe addirittura la causa scatenante della rivoluzione poetica stilnovista; in secondo luogo, alla base della poesia di Guido si dovrebbe presupporre non tanto il *ver*, nel quale Dante riconosce la cifra dell'esperienza guinizzelliana (*Purg.* XXVI, v. 126), quanto piuttosto una mera operazione di ricerca di originalità poetica.

⁽²⁶⁾ E. H. Wilkins, *Guinizzelli praised and corrected*, in *The Invention of the Sonnet and Other Studies in Italian Literature*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1959, pp. 111-113. Tale lettura si appoggia sulla considerazione che nelle parole di Guinizzelli in *Purg.* XXVI insieme alla critica di Guittone si trova anche quella di Guiraut de Bornelh (*quel di Lemosì*, v. 120), cioè il poeta lodato da Dante nel *De vulgari eloquentia* come cantore della rettitudine (II ii 8): mentre Guido verrebbe chiamato a fare ammenda del proprio guittonismo di gioventù, parallelamente Dante si purgherebbe della lode di Guiraut, in favore della superiorità di Arnaut Daniel *miglior fabbro del parlar materno*.

⁽²⁷⁾ Pervenire a una datazione o a un ordinamento cronologico delle liriche di Guinizzelli è, tuttavia, impresa impossibile; al massimo, è possibile formulare ipotesi verosimili, come hanno fatto Moleta, *Guinizzelli in Dante...*, pp. 11-50 e, più di recente, Papahagi, *Guido Guinizzelli e Guittone...*

⁽²⁸⁾ E. Sanguineti (a cura di), G. Guinizzelli, *Poesie*, Milano, Mondadori, 1986, p. XIII.

La lode del *saver* di Guittone non è, però, l'unica difficoltà connessa all'interpretazione vulgata di *Caro padre meo*; vi si aggiunge anche il presunto elogio dei cosiddetti frati gaudenti, cioè dell'ordine religioso (il cui vero nome era *Ordo militiae beatae Mariae Virginis gloriosae*) di cui Guittone era entrato a far parte intorno al 1265⁽²⁹⁾. Nel sonetto di Guido la *conversio* di Guittone sembra presentarsi come una lode del suo *saver* «tutto eticamente inclinato»⁽³⁰⁾:

entr' a' Gaudenti ben vostr' alma gaude,
ch'al me' parer li gaudii àn sovr'alarchi.

(vv. 7-8)

Tuttavia, l'ordine dei gaudenti — istituito in Emilia e riconosciuto da papa Urbano IV il 23 dicembre 1261 con la bolla *Sol ille verus*⁽³¹⁾ — non godeva affatto di buona fama, dal momento che i suoi membri (di estrazione quasi esclusivamente magnatizia) avevano ben presto manifestato la tendenza a forti compromessi con la realtà e a una vita fin troppo agiata e mondana; sicché, come scrisse il Villani, «poco durò, che seguìro al nome il fatto, cioè d'intendere più a godere ch'ad altro» (*Cron.* VIII 13). Sulla pessima reputazione dei frati gaudenti (detti anche 'Capponi di Cristo') e sulla loro *avaritia* ci informa efficacemente già Salimbene de Adam:

Isti a rusticis truffatorie et derisive appellantur Gaudentes, quasi dicant: ideo facti sunt fratres, quia nolunt communicare aliis bona sua, sed volunt tantummodo sibi habere⁽³²⁾.

⁽²⁹⁾ Cfr. C. Margueron, *Recherches sur Guittone d'Arezzo*, Parigi, Presses Universitaires de France, 1966, p. 22.

⁽³⁰⁾ Sanguineti (a cura di), Guinizzelli, *Poesie...*, p. XIII.

⁽³¹⁾ *Regesta pontificum Romanorum: inde ab a. post Christum natum MCXCVIII ad a. MCCCIV*, edidit A. Potthast, Berolini, in aedibus Rudolphi de Decker, 1874-1875, 18195 (rist. anast. Graz, Akademische Druck-u. Verlagsanstalt, 1957). Sui *frati gaudenti* cfr. la voce a cura di R. Manselli, in *Enciclopedia Dantesca (ED)*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970-1978, vol. III, p. 51, con bibliografia, e M. T. Cattaneo, *Note sulla poesia di Guittone*, «GSLI», CXXXVII (1960), pp. 325-328. Cfr. anche G. Villani, *Cron.* VIII 13: «E nota che' frati godenti erano chiamati cavalieri di santa Maria, e cavalieri si faceano quando prendeano quello abito, che lle robe aveano bianche e uno mantello bigio, e l'arme il campo bianco e la croce vermiglia con due stelle, e doveano difendere le vedove e' pupilli, e intrametersi di paci; e altri ordini, come religiosi, aveno. E il detto messer Loderigo ne fu cominciatore di quello ordine» (testo G. Villani, *Nuova cronica*, a cura di G. Porta, Parma, Guanda, 1990-91, 3 voll.).

⁽³²⁾ *Cron.* 405a (testo Salimbene de Adam, *Cronica*, nuova edizione critica a cura di S. Scalia, Bari, Laterza, 1966, 2 voll.). Salimbene sviluppa ampiamente la propria critica

Particolarmente spregiudicata era la posizione dei cavalieri coniugati, che potevano godere di tutti i privilegi ecclesiastici dei loro confratelli conventuali (tra cui l'esenzione da tasse e tributi e il privilegio di fruire della giustizia ecclesiastica e non di quella cittadina), senza però rinunciare alle occupazioni secolari. Esemplare in questo senso è la figura di Loderingo degli Andalò, concittadino di Guinizzelli e fondatore, insieme ad altri, dell'ordine dei gaudenti. Questi, nonostante l'esplicito divieto contenuto nella *regula* (peraltro non molto severa, come ci ricorda Guittone stesso nella lettera XIII), continuò a ricoprire importanti cariche e uffici pubblici, tra cui le reggenze podestarili di Bologna (1265 e 1267) e Firenze (1266) insieme al collega e confratello Catalano: riconosciuto da frate Guittone come «padre dei padri suoi»⁽³³⁾, per il suo ambiguo comportamento Loderingo avrebbe invece meritato nell'*Inferno* dantesco la condanna tra gli ipocriti, nella bolgia di Caifas e Anna («Fрати godenti fummo, e bolognesi») ⁽³⁴⁾.

Come Loderingo degli Andalò, anche Guittone d'Arezzo era un frate coniugato; egli stesso, nella canzone *O cari frati miei, con malamente*, ci informa di avere una moglie *bella e piacentera* (v. 86) e tre figli *picciolelli* (v. 92). Persino un amico come il giudice Ubertino «non si faceva scrupolo di prender le distanze dall'esperienza del frate nel rivolgergli il sonetto *Se 'l nome deve seguir lo fatto*», mettendo in dubbio «la scelta di un ordine come quello dei godenti (che avevano licenza di prendere moglie) poiché a metà strada fra la completa dedizione a Dio e i piaceri del mondo»⁽³⁵⁾:

(405b-c), accusando i gaudenti di rapacità («multa aliena abstulerunt per rapinam more potentium nec restituerunt male ablata») e avidità («avarissimi homines sunt») e, inoltre, rimproverando l'ordine di non avere alcuna finalità specifica («non video ad quid deserviant in Ecclesia Dei, id est ad quid utiles sint, nisi forte quia salvos faciunt semet ipsos»). Cattaneo, *Note sulla poesia...*, p. 326, ricorda anche i duri giudizi di Iacopo della Lana e di Benvenuto da Imola, oltre alle «beffarde espressioni di certe tirate di Cecco Angiolieri contro il padre (son. 79 e 81)», che era ascrivito all'ordine dei gaudenti.

⁽³³⁾ Canz. XL, vv. 1-6: «Padre dei padri miei e mio messere, / fra Loderigo, doglia e gioi m'adduce / grave tanta sor voi tribulazione: / doglia in compassione / di frate e padre e signor meo sapere / che nocimento ha tanto e nullo noce».

⁽³⁴⁾ *Inf.* XXIII, vv. 103-8. Analoga accusa di ipocrisia fu mossa ai gaudenti Loderingo e Catalano, per il loro operato, anche dal Villani (*Cron.* VIII 13).

⁽³⁵⁾ Carrai, *La lirica toscana...*, p. 29. «Se 'l nome deve seguir lo fatto, / vera vita è la tua, fra Guittone; / e se saver è far vita d'om matto, / ancora è bona tua condizione; / ma s'elli è danno perder senza accatto, / tutto mi piace assai religione, / e' non te cambierà de vita in patto, / se mi giungessi assai d'orazione. / Ancor te 'l pogna l'om pur per sapere, / che de pura coscienza e nigrettosa / se' dato a povertà e male avere; / e io ben te ne pregio in qualche cosa, / perché fai vita, quanto al

la decisione di Guittone non era da uomo di *saver*, ma *d'om matto* (v. 3), perché l'ambigua vita del frate coniugato — quasi un ossimoro — è tanto *leggera a Dio* quanto *al mondo noiosa* (v. 14).

Proprio critiche come quella di Ubertino, insieme alla *vox populi* di cui si fece interprete Salimbene, dovettero costringere Guittone a difendere con vigore la propria moralità e quella del suo ordine; nelle rime della conversione, infatti, egli non soltanto ribadì che il suo *status* di frate coniugato non gli impediva affatto di vivere una vita pura, visto che aveva abbandonato moglie e figli, ma si sforzò anche di proteggere il buon nome dei cavalieri della Vergine, risemantizzando in chiave cristiana — dall'*amor carnis* all'*amor Dei* — la popolare accezione negativa dell'appellativo 'gaudenti' (*O cari frati miei*, vv. 105-107):

Ben agia chi noi pria chiamò gaudenti,
ch'ogn'omo a Dio renduto
lo più diritto nome è lui gaudente.

L'insistenza di Guinizzelli sui *gaudii* di cui Guittone *gaude* tra i *gaudenti* (*Caro padre meo*, vv. 7-8) avrebbe in qualche modo urtato la suscettibilità del frate, tutto intento a proteggere la propria immagine di saggio dinanzi all'opinione del mondo, che in quel *gaudere infra i gaudiosi* (*O cari frati miei*, v. 115) tutto vedeva tranne che una conquista spirituale. Quella di Guido sarebbe stata una *laude* fatta *non con descrezion*, quasi sbattuta *in faccia* a Guittone (si veda la risposta di questo, vv. 1-2, «Figlio mio diletto, in faccia laude / non con descrezion, sembrame, m'archi»); il quale, infatti, la colse con fastidio, respingendo l'omaggio di quel *figlio* troppo impertinente.

La situazione, dunque, sarebbe stata questa: da un lato un giovane e maldestro Guinizzelli, in cerca di una prestigiosa paternità poetica; dall'altro il grande caposcuola aretino, fresco di conversione, costretto dalle ironie del mondo sulla sua condizione di *gaudente* ad arroccarsi sdegnoso in difesa del proprio contestato *saver*. I dubbi permangono: è mai possibile che, se un guittoniano come Ubertino

mi' parere, / *leggera a Dio e al mondo noiosa*» (testo Egidi, *Le rime di Guittone...*, p. 251). Guittone rispose con il sonetto *Giudice Ubertin, in catun fatto*, in cui faceva notare al giudice che il suo impegno civile non era nient'altro che un affanoso *servire al mondo* ed era quindi, in realtà, *cosa noiosa*.

attacca il presunto *saver* di frate Guittone e la sua condizione di gaudente coniugato, Guido invece, che davvero guittoniano non appare mai, si profonda in una sperticata e poco opportuna lode? Ed è mai possibile che l'elogio di un frate gaudente giunga proprio da un bolognese (che degli emiliani gaudenti doveva ben conoscere l'ambiguo atteggiamento), laico e per giunta ghibellino ⁽³⁶⁾? Ritorriamo al testo.

Messer Guido Guinizzelli a frate G[uittone] ⁽³⁷⁾

Caro padre mèo, de vostra laude
non bisogna ch'alcun omo se 'mbarchi,
ché 'n vostra mente intrar vizio non aude,
che for de sé vostro saver non l'archi.

A ciascun rëo sì la porta claude, 5
che sembr' à più via che Venezia' à Marchi;
entr' a' Gaudenti ben vostr' alma gaude,
ch'al me' parer li gaudii àn sovralarchi.

Prendete la canzon, la qual io porgo 10
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.

⁽³⁶⁾ Guinizzelli sarebbe da riconoscere nel giudice Guido, figlio di un Guinizzello di Magnano; nel 1274, allorché i guelfi Geremei prevalsero sui ghibellini Lambertazzi, egli sarebbe stato esiliato con gli altri sconfitti della sua parte e si sarebbe recato a Monselice, ove risulterebbe già morto il 14 novembre 1276 (cfr. G. Folena, *Un centenario ipotetico*, nel collettaneo *Per Guido Guinizzelli...*, pp. 1-8). Sulle conseguenze del bando dei ghibellini e sulla gestione guelfa della nuova situazione politico-sociale a Bologna si veda G. Milani, *Il governo delle liste nel comune di Bologna. Premesse e genesi di un libro di proscrizione duecentesco*, «Rivista storica italiana», CVIII (1996), pp. 149-229 e Id., *Dalla ritorsione al controllo. Elaborazione e applicazione del programma antighibellino a Bologna alla fine del Duecento*, «Quaderni storici», XXXII (1997), pp. 43-74.

⁽³⁷⁾ Sul modello delle CLPIO, pp. 200-201, sia per *Caro padre meo* sia, più avanti, per *Figlio mio diletto* si sono riprese le intestazioni di L (foll. 125 r. e 125 v.), unica testimonianza manoscritta della tenzone; alla lezione *Guinisselli* è stata però preferita la forma con affricata. Rispetto al testo di PD, t. II, p. 484, si sono accolte alcune proposte di Rossi, eliminando al v. 1 l'integrazione [O] *caro padre meo* e, inoltre, editando le forme verbali del verbo *avere* con l'accento, senza *h* (vv. 6 e 8), per rispettare la presentazione grafica del manoscritto.

La parafrasi del sonetto, secondo l'interpretazione tradizionale, è questa (si seguono i commenti di Contini, Marti, Sanguineti e Pelosi) ⁽³⁸⁾:

Caro padre mio, non è necessario che qualcuno si imbarchi nell'impresa di lodarvi, dal momento che nella vostra mente non osa entrare vizio che il vostro *saver* non saetti fuori di sé. Così, esso chiude la porta a tutti i vizi (*a ciascun reo*) di cui, per quanto sembra, ve ne sono più di quanti Marchi abbia Venezia; tra i frati *Gaudenti* — che, a parer mio, hanno *gaudii* abbondantissimi — la vostra anima *gaude* bene. Prendete la canzone, che io porgo al vostro *saver*, affinché esso la avvinca e ripulisca del superfluo (*cimi*) — infatti giudico (*accorgo*) che ciò compete soltanto a voi, che siete un maestro ⁽³⁹⁾ —, poiché essa è congiunta certo con legami deboli (*debel' vimi*): perciò, badate che ogni sua parte (*borgo*) emendi (*limi*) la propria imperfezione per mezzo della vostra correzione.

Il tessuto formale di *Caro padre meo* è caratterizzato da un alto grado di retoricizzazione e da un dettato difficile, chiaramente mimetico della maniera dell'aretino. Il guitonismo del sonetto è evidente, anzitutto, nella scelta di un lessico estremamente ricercato: latinismi (i termini in rima *laude*, *aude*, *claudē*, *gaude* ⁽⁴⁰⁾), l'aggettivo neutro sostantivato *reo*; il provenzalismo *sovralarchi*, modellato sull'aggettivo *larc* [*<LARGU(M)>*] e fornito di superlativo prefissale anch'esso provenzaleggiante, «secondo un modulo di coniazione frequentissimo in Guittone, con *sor* come con *sovra*» (Sanguineti); la preposizione *a* del v. 12 (*a debel' vimi*), chiaro gallicismo perché usata con valore strumentale (*it.* 'con') ⁽⁴¹⁾; infine, la variante dialettale *aguinchi* per *avvinchi* (Contini) che, oltretutto, con *cimi* e *vimi* costituisce una «continuata metafora agricola» (Sanguineti) ⁽⁴²⁾. Spicca poi il verbo *accorgo* (v. 11), che ha creato non pochi problemi ai commentatori: secondo Contini, «nel contesto può voler dire solo

⁽³⁸⁾ PD, t. II, p. 484; M. Marti, *Poeti del Dolce Stil Nuovo*, Firenze, Le Monnier, 1969, pp. 98-99; Sanguineti (a cura di), Guinizzelli, *Poesie...*, pp. 83-84; P. Pelosi (a cura di), G. Guinizzelli, *Rime*, Napoli, Liguori, 1998, pp. 79-80.

⁽³⁹⁾ L'interpretazione proposta del passo è quella di Pelosi; altri intendono 'perché a voi solo affido ciò, come a un maestro'.

⁽⁴⁰⁾ *Laude* e *claudē* costituiscono anche rima ricca.

⁽⁴¹⁾ L'uso è frequente già nei siciliani; si vedano i glossari di: *Le rime della scuola siciliana...* (vol. II); Chiaro Davanzati, *Rime*, a cura di A. Menichetti, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1965; Guittone D'Arezzo, *Canzoniere...*

⁽⁴²⁾ «Letteral. *cimare* = levare il pelo al panno con forbici e altri strumenti adatti» (Pelosi).

'affido', non facile da giustificare partendo da *accogliere*, mentre se vale come nella risposta 'accorro', ciò postula il supplemento 'n dopo ciò (già introdotto tacitamente dallo Zaccagnini)»⁽⁴³⁾; Pelosi, con maggiore fedeltà all'etimo, propone invece di rimanere al significato proprio del verbo: «*accorgo* da accorgere che vuol dire: discernere, venire a conoscenza, apprendere».

Il discorso è intessuto di traslati. Numerose sono le metafore, sia nella fronte (vv. 1-2, 4, 5) sia nella sirma (vv. 10, 12, 13, 14). Particolarmente interessante è il periodo che occupa la prima quartina, in cui l'immagine 'nautica' «de vostra laude / non bisogna ch'alcun omo se 'mbarchi», a prima vista illogica ('nessuno deve lodarvi, perché voi, nel vostro *saver*, respingete ogni vizio'), costituirebbe invece un concettoso paradosso. Ai vv. 5-6 troviamo la difficile proposizione «A ciascun reo sì la porta clauda, / che sembr' à più via che Venezi' à Marchi», costruita su una metafora e un'insolita comparazione. Qui sono tre i punti poco perspicui: il *che*, interpretato come pronome relativo e risolto in 'di cui' (caso indiretto), anche se il *sì* della principale farebbe pensare a una consecutiva; il glossema *à più via*, sciolto in 've ne sono' (vero e proprio *hâpax legômenon*); *Marchi*, editato con la maiuscola perché inteso in relazione al patrono di Venezia, S. Marco (dal quale deriva il nome di molti cittadini veneziani).

Si possono evidenziare, inoltre, altri tre elementi stilistici guittotoniani. Anzitutto, la presenza di *aequivocationes*: *l'archi* (verbo) / *sovra-larchi* (aggettivo), in rima ai vv. 4 e 8, e *alma* / *al me'*, ai vv. 7-8. In secondo luogo, la *repetitio* etimologica *Gaudenti - gaude - gaudii* (vv. 7-8), che avrebbe la funzione di sottolineare lo stretto legame tra il *saver* privo di *vizio* di Guittone e la sua scelta di entrare a far parte dell'ordine dei frati gaudenti; questa figura rimanda chiaramente, come abbiamo già visto, alle rime della conversione di Guittone, nelle quali l'aretino, indossati i panni del saggio frate, proclama con orgoglio — a fare ammenda della *gioiosa gioi sovr'onna gioi gioiva* (son. 35) della sua stagione cortese — la sua scelta di *gaudere infra i gaudiosi*. Infine, il gran numero di cadute di vocale iniziale e finale (segnalate nell'edizione a stampa dall'apostrofo: *se 'mbarchi, ché 'n vostra, sembr' à, Venezi' à, l'archi, entr' a' gaudenti*,

(43) Nella proposta dello Zaccagnini *accorgo* viene considerato come derivato dal latino ACCURRO, con suffisso -go non etimologico, per analogia con *porgo* <PORRIGO (cfr. G. Rohlfs, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, Torino, Einaudi, 1966-1969, vol. II, p. 260, §535).

vostr'alma, ch'al me' parer, l'aguinchi, ch'a voi, com'a mastr'accorgo, ch'ell'è, debel') che, come risulta dall'unica testimonianza manoscritta del sonetto, contenuta in L, fol. 125 r. ⁽⁴⁴⁾ (Fig. 1), rende complessa l'operazione di divisione delle parole.

• Messer Guido guinizzelli affacc. G.

Charo padre meo deura laude. non byogna calanomo senbarchi.
 Chen uostri mente lra uisio no aude. chefor dese urò sauer no lachi.
 A cascū reo silapra elaude. chesstendia pio uia cheuenesha marchi.
 Intra ghaudenti te uralma ghaude. chalme parer lighalbi a souzalachi.
 ¶ Prendere lacansō laqualio poigho. al sauer urò chelagunchi ecumi. chauoi
 cio solo coma mastra accorgo.
 ¶ Belle congiunta certo a debel uimu. pero mirate oilei cascū toigho. purā
 corression lousto lūmi.

Fig. 1 - Firenze, Biblioteca Laurenziana, Rediano 9, fol. 125r.

Tuttavia, nonostante il tono e la tessitura del sonetto facciano pensare ad un vero omaggio filiale, già Sanguineti ha interpretato il sonetto di Guinizzelli come «una gaffe», scorgendo nell'uso dell'aggettivo guittoniano *souvalarchi*, scelto per «epitetare» i *gaudii* di cui *gaude* l'aretino tra i *Gaudenti*, una critica al «realistico affarismo coscienziale» di Guittone (evidente soprattutto nei pronunciamenti della canzone *O cari frati miei*). Recentemente, Borra si è spinto fino a definire *Caro padre meo* «una irrispettosa parodia» dello stile di Guittone, limitandosi però a rimandare alle pagine di Sanguineti ⁽⁴⁵⁾.

Nelle pagine che seguono, approfondendo questi spunti, si è tentato di dimostrare che il sonetto possiede una duplice significazione:

⁽⁴⁴⁾ Cfr. D'A. S. Avalle, *La tradizione manoscritta di Guido Guinizzelli*, «SFI», XI (1953), p. 154.

⁽⁴⁵⁾ Sanguineti (a cura di), *Guinizzelli, Poesie...*, p. X; A. Borra, *Guittone d'Arezzo e le maschere del poeta. La lirica cortese tra ironia e palinodia*, Ravenna, Longo, 2000, p. 10. Un'analisi più approfondita viene compiuta da Rossi, il quale, nella già citata edizione guinizzelliana, ravvisa un chiaro intento parodico sia nella ripresa dei moduli guittoniani (direttamente preso di mira sembrerebbe essere il frammento di canzone annesso alla lettera XXXVI, a messer Ranuccio de Casanova) sia nel tono «estremamente ambiguo, se non decisamente contraffattistico», della seconda quartina (il termine *Marchi* e la «sarcastica insinuazione sul tipo di gaudio di cui gioiscono anche Guittone e i suoi confratelli»; elementi che, come vedremo, sono stati messi in rilievo anche in queste pagine).

pur presentandosi come una lode, *Caro padre meo* può essere letto anche come una mordente critica, imitando in questo, come vedremo, la peculiare ambiguità dell'atteggiamento di Guittone.

Muoviamo dall'attacco del sonetto:

[...] de vostra laude
non bisogna ch'alcun omo se 'mbarchi.

Alla lettera (cioè senza ricorrere al paradosso), la frase significa che 'nessuno deve imbarcarsi nella lode' di Guittone (la metafora dell'*imbarcarsi*, tra l'altro, ben si attaglia all'idea di una lode del tutto ingiustificata, che è quasi un'impresa). Se consideriamo il *che* del v. 3 come una congiunzione dichiarativa, e non come una congiunzione causale (eliminando così l'accento introdotto dagli editori),

che 'n vostra mente intrar vizio non aude,
che for de sé vostro saver non l'archi,

il senso complessivo della prima quartina risulta questo: 'nessuno deve imbarcarsi nella vostra lode, (dicendo) che nella vostra mente non osa entrare vizio che il vostro *saver* non saetti fuori di sé' ⁽⁴⁶⁾. Il sonetto, dunque, sembrerebbe aprirsi con un'affermazione fortemente polemica nei confronti del falso *saver* di Guittone che, nonostante i proclami dei testi religiosi e morali, sarebbe in realtà carico di *vizio*. Rimane da vedere se tale interpretazione risulti confermata dal resto del componimento.

Partiremo per comodità dai vv. 7-8; in essi, se si intende la figura etimologica *gaudenti - gaude - gaudii* nel significato proprio del verbo *gaudēre* (riferito al diletto provocato dai piaceri sensibili, e non secondo la risemantizzazione mistica fornita da Guittone), l'appellativo di *gaudenti* riacquista la sua originaria accezione spregiativa:

entr' a' gaudenti ben vostr' alma gaude,
ch'al me' parer li gaudii àn sovr'alarchi.

Il *vizio* di Guittone, il suo *saver reo*, sarebbe quindi legato alla

⁽⁴⁶⁾ Il *che* dichiarativo in dipendenza da un sostantivo (in questo caso *laude*) si trova, ad esempio, anche nel sonetto di Guittone *S'eo tale fosse*, in cui la completiva dipende da *errore*: «credo fareb[b]li alcun o[m] amendare / [...] d'u[n] laido er[r]ore: / *che*, quando vuol la sua donna laudare, / le dice ched è bella come fiore...» (vv. 3-5). Il *che* viene considerato dichiarativo anche da Rossi.

sua condizione di frate della Milizia della Vergine, i cui membri godono di *gaudii* che non sono tanto 'abbondantissimi', quanto piuttosto 'sovra-abbondanti' (*sovralarchi*), e dunque eccessivi⁽⁴⁷⁾: 'tra i frati *gaudenti* che, a mio parere, hanno *gaudii* sovrabbondanti, la vostra anima [sensitiva] se la gode bene'. Di quali *gaudii* si tratti è chiarito dai due versi precedenti, di non facile lettura:

A ciascun rëo sì la porta claude
che sembr' à più via che Venezi' à Marchi.

Come si è detto, perché la proposizione si riveli coerente con la *laude* di Guittone, il sintagma *à più via* viene letto a partire da Contini come 've ne sono più' e il *che* (sciolto dal *sì* del v. 5) come pronome relativo; l'interpretazione è sintatticamente ardita e, certo, ben 'guittoniana', soprattutto se si tiene conto del fatto che il pronome relativo, letto 'di cui', si presenta in realtà al caso diretto⁽⁴⁸⁾. I due versi, però, possono essere interpretati in modo più lineare. Anzitutto, si può considerare il *che* una congiunzione consecutiva, così come suggerito dal *sì* della proposizione reggente. In secondo luogo, come già proposto da Giunta⁽⁴⁹⁾, i *Marchi* possono essere intesi non soltanto come antroponimo, in relazione al patrono di Venezia san Marco, ma anche nel senso di 'denari': il marco come moneta di conio era usato in Italia già dalla metà del secolo precedente e lo stesso Guittone in una sua canzone utilizza il termine

(47) In questa interpretazione, *sovralarchi* risulta soltanto apparentemente un superlativo prefissale provenzaleggiante alla maniera di Guittone (nella cui produzione troviamo *sovraabondoso*, *sovragrande*, *sovramaggio*, *sovrameritato* e *sovramertato*, *sovrapiacente*, *sovrapieno*). Il prefisso *sovra* modifica l'aggettivo *larco* — questo, sì, un provenzalismo — in modo simile a quanto avviene nell'aggettivo *sovraturale* in un passo del *Convivio*: «E qui si potrebbero ragioni naturali e *sovraturali* assegnare; ma basti qui tanto avere detto; altrove ragionerò più convenevolmente» (III x 3). Le *ragioni* di cui parla Dante non sono tanto 'naturalissime', quanto 'al di sopra del naturale'; allo stesso modo, i *gaudii* del sonetto non sono 'abbondantissimi', ma 'più che abbondanti', cioè 'eccessivi', 'sovrabbondanti'. Come interessante termine di paragone, si pensi al *Pater noster*, «Panem nostrum *supersubstantialem* da nobis hodie» (Mt 6,11), nel quale l'aggettivo *supersubstantialem* può essere tradotto come 'sostanzialissimo', e dunque 'quotidiano', oppure come 'al di sopra della sostanza', cioè 'spirituale'.

(48) Si veda PD, t. II, p. 484. L'interpretazione è accettata senza riserve da tutti i commentatori (cfr. Marti, *Poeti del Dolce Stil Nuovo...*, p. 98: «Il verso è stato restituito dal Contini a un suo logico significato: "Di cui, per quanto sembra, ve ne sono più di quanti Marchi abbia Venezia"»).

(49) Giunta, *La poesia italiana...*, p. 186: «[...] c'è da chiedersi se l'allusione vada davvero alla frequenza dell'antroponimo Marco o non occorra piuttosto pensare al *marco*, unità di peso e moneta di conto in molte città medievali».

proprio in questa accezione ⁽⁵⁰⁾. Tale lettura risulta ancora più pertinente quando si pensi alla fama che, in quegli anni, la politica di espansione commerciale di Venezia — *aurea Venecia*, come dice Giovanni Diacono ⁽⁵¹⁾ — stava procurando ai suoi abitanti: gente «que non arat, non seminat, non vindimiat», secondo un noto *tópos*, e che si arricchisce avidamente e smisuratamente con il commercio («Veneti avari homines sunt», afferma Salimbene). Intendere i *Marchi* come 'denari', oltretutto, semplifica non solo la lettura del sonetto di Guinizzelli, ma anche — come vedremo — quella della risposta di Guittone, evitando così di ricorrere a complesse e talora lambiccate spiegazioni ⁽⁵²⁾.

Qualche problema in più presenta invece l'interpretazione di *à più via*. Senza ricorrere allo *hápax* che significherebbe 've ne sono più', si può spiegare l'espressione distinguendo la voce verbale *à* dal secondo membro *più via*, che può essere letto alla stregua del comune *via più*, 'ancor più' (*via* è un rafforzativo del comparativo), assai frequente nella lirica di Guittone e presente anche in Guinizzelli ⁽⁵³⁾; la forma 'invertita' *più via* compare anche nel sonetto *Abi, che bon m'è vedere ben paziente* di Guittone stesso: «ma ciò che piaceme forte *piò via* / è giovan om dilicato e sano, / che di fatto è casto e di talento» ⁽⁵⁴⁾. *À più via* di *Caro padre meo*, dunque, significherà

⁽⁵⁰⁾ *Altra fiata aggio già, donne, parlato* (XLIX), vv. 99-100: «Molti ghiotti son, molti; ma nullo è tanto / che marchi mille desse in pesce alcono». Cfr. anche *Grande dizionario della lingua italiana* (GDLI), fondato da S. Battaglia, Torino, Utet, 1961-, voce 'marco', IX, p. 784: «Moneta comparsa in Inghilterra alla fine del secolo X [...] e di là diffusasi in numerosi paesi europei (e in Italia fu introdotta verso la metà del secolo XII, ragguagliato variamente ai correnti *soldi* e *denari* [...])».

⁽⁵¹⁾ Cfr. G. Fasoli, *Nascita di un mito*, nei collettanei *Studi storici in onore di Gioacchino Volpe per il suo 80° compleanno*, Firenze, Sansoni, 1958, vol. I, p. 455, da cui sono tratti anche gli altri due passi della *Cronaca* di Giovanni Diacono e di quella di Salimbene de Adam (citate anche da Giunta).

⁽⁵²⁾ Per spiegare il passo sono stati chiamati in causa di volta in volta san Marco, i veneziani di nome Marco, i saggi e gli stolti, gli asini, i somari, il *marcone* 'ciuco' pisano, le orecchie asinine di re Marco nel romanzo di Tristano; cfr. le note ai testi XX A e XX B in Sanguineti (a cura di), Guinizzelli, *Poesie...*, pp. 83 e 86.

⁽⁵³⁾ Cfr. il sonetto *Fra l'altre pene maggio credo sia*, vv. 9-11: «In pace donqua porti vita e serva / chi da signore alcun merito vòle: / a Dio *via più*, che volontate chere».

⁽⁵⁴⁾ Vv. 9-11. La forma *più via*, preceduta in Guinizzelli dalla voce verbale *à* come in Guittone da quella *piaceme*, è dunque una probabile ulteriore movenza guittoniana, in accordo con le numerose altre già identificate nel sonetto. Significativamente, essa compare anche in un componimento di Panuccio dal Bagno, «il più fecondo degli antichi rimatori pisani, ormeggiante da vicino il modello guittoniano, specialmente del Guittone

semplicemente 'possiede anche di più', risultando valido sia quando si legga il sonetto come una lode sia, come si sta tentando di fare, come il suo contrario; tutto dipende dal senso, morale o materiale, attribuito al verbo *avere*. Nel primo caso (la *laude*), i vv. 5-6 risultano un elogio dei 'tesori dell'anima' del saggio, ben superiori alle ricchezze secolari: 'il vostro *saver* è così fermo nel chiudere la porta a ogni vizio da risultare anche più ricco, per così dire, di quanto lo sia Venezia con tutti i suoi denari'. Se, invece, al v. 5 si intende *reo* come aggettivo ('colpevole'), predicativo del soggetto sottinteso *saver* [di Guittone, v. 4], allora il verbo *avere* assume un significato decisamente materiale:

A ciascun, rëo, sì la porta claude
che sembr' à più via che Venezia' à Marchi,

cioè 'il vostro *saver*, colpevolmente (*reo*), chiude la porta [in faccia] a chiunque, cosicché sembra possedere anche più denaro (*Marchi*; la maiuscola conserva l'ambiguità del termine) di quanto ne abbia la ricca Venezia' (tra l'altro, come ha acutamente osservato Rossi, «a ciascun, rëo» è significativamente in rima proprio con «caro padre mëo»). La critica di Guinizzelli a frate Guittone e all'ordine dei gaudenti si appunterebbe quindi su una questione di denaro e di avidità, in accordo con le parole di Salimbene de Adam, che accusava i gaudenti di non volere 'mettere in comune con gli altri i propri beni', ma di volerseli 'tenere solo per sé'.

Tale lettura parrebbe confermata dal fatto che il gioco di parole sul termine *Marco* è, già dal XII secolo, un *tópos* della satira goliardica contro l'avidità del clero, accusato di preferire le *marcas* ('marchi') al vangelo di Marco ⁽⁵⁵⁾. Il termine *Marchi* di *Caro padre*

morale» (PD, t. I, p. 299). Nella canzone *La dolorosa e mia grave doglienza* troviamo entrambe le forme, sia quella rara *più via* (v. 48, «ma grave è *più via* troppo e monta ardore») sia quella comune *via più* (v. 54, «unde la pena m'è *via più* dogliosa»); testo G. Zaccagnini - A. Parducci (a cura di), *Rimatori siculo-toscani del Dugento. Serie prima: pistoiesi, lucchesi, pisani*, Bari, Laterza, 1915.

⁽⁵⁵⁾ Nei *Carmina Burana* troviamo un *Initium sancti evangelii secundum marcas argenti* (n. 44); nell'*Apocalipsis Goliae*, poema satirico dalla grande fortuna manoscritta, si legge (str. 26): «Est leo pontifex summus, qui devorat, / qui libras siciens libros impignorat, / *marcam* respiciens *Marcum* dedecorat, / in summis navigans in nummis ancorat». Stesso gioco di parole si incontra anche in una strofa del noto componimento *Utar contra vitia*, scritto forse da Gualtiero di Châtillon e incluso nella collezione dei *Carmina Burana* (n. 42, str. 11): «Solam avaritiam Rome nevit Parca: / parcit danti munera, parco non est parca, / nummus est pro numine et pro Marco marca, / et est

meo, concentrando in un'unica espressione il tradizionale binomio *Marcum / marcas*, sembrerebbe dunque essere una marca di genere, una spia, ben riconoscibile da parte del lettore medievale, dell'intenzione polemica e satirica del testo di Guinizzelli.

Restano da analizzare le due terzine, nelle quali Guido si rivolge a Guittone riconoscendolo come *mastro* ⁽⁵⁶⁾. Si vedano i vv. 9-10:

Prendete la canzon, la qual io porgo
al saver vostro, che l'aguinchi e cimi.

Il pronome *l'* del v. 10 è ambiguo: può riferirsi non solo alla *canzon*, come nell'interpretazione vulgata ('prendete la canzone, che io porgo al vostro *saver*, affinché esso *la* avvinca e ripulisca del superfluo'), ma anche al *saver* di Guittone. In questo caso, il senso dei due versi risulterebbe completamente ribaltato: non è Guinizzelli a chiedere di essere corretto ma, al contrario, è la sua canzone a correggere Guittone: 'prendete la canzone che io porgo al vostro *saver*, affinché essa *lo* (cioè il *saver* di Guittone) avvinca e lo ripulisca del superfluo'. Analogamente, risulta ambiguo anche *per vostra correzion* al v. 14:

[...] mirate di lei ciascun borgo
per vostra correzion lo vizio limi.

Il *per*, tradizionalmente inteso con valore strumentale ('per mezzo della vostra correzione'), può introdurre anche un complemento di

minus celebris ara quam sit arca». Nello *Speculum stultorum* di Nigello de Campo Longo, inoltre, troviamo: «Praesul amat *marcam* plus quam distinguere *Marcum*, / plus et amat *lucrum* quam sapuisse *Lucam*» (vv. 2743-44). Sulla questione si veda J. Mann, *La poesia satirica e goliardica*, in G. Cavallo - C. Leonardi - E. Menestò (a cura di), *Lo spazio letterario del Medioevo. I: Il Medioevo latino*, Roma, Salerno, 1993, t. II, pp. 78-86 e *passim*. Si noti che sia l'*Apocalipsis Goliae* sia i versi dell'*Utar contra vitia* erano testi assai noti nel Medioevo, come dimostra la loro grande diffusione manoscritta (ivi, p. 78, nota 10, e p. 84, nota 22). Testi: *Carmina Burana*, vol. I/I (*Die moralisch-satirischen Dichtungen*), a cura di A. Hilka e O. Schumann, Heidelberg, Winter, 1930, nn. 42 e 44; *Die Apokalypse des Goliath*, a cura di K. Strecker, Roma, Regenberg, 1928; Nigelle Longchamps, *Speculum stultorum*, a cura di J. H. Mozley e R. R. Raymo, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1960.

⁽⁵⁶⁾ La qualifica di *mastro* veniva riservata a Guittone anche dal pisano Terramagnino, in una tenzone con anonimo nella quale «apostrofa subito l'avversario dicendogli *Poi dal mastro Guittone latte tenete*, ovvero dichiarandolo seguace dell'aretino» (Carrai, *La lirica toscana...*, p. 38).

fine ⁽⁵⁷⁾; in tal caso, l'aggettivo *vostra* non indicherebbe tanto la correzione 'da parte' di Guittone, quanto la correzione 'nei confronti' di Guittone: 'perciò, badate che ogni suo *borgo* (cioè ogni «parte» della canzone) limi il vizio (vostro), e vi corregga (*per vostra correzion*)'.

Ora, se la canzone di Guinizzelli ha il compito di dare correzione al *saver reo* di Guittone, si presenta il problema di spiegare come i *vimi* cui essa è *congiunta* (v. 12) possano essere deboli. Separando diversamente le parole, però, quei *debel' vimi* diventano dei 'bei legami':

ch'ell' è congiunta certo a *de bel' vimi*.

Grammaticalmente, la forma *bel'* (allo stesso modo di *debel'*, o di *ausel'* al v. 9 del sonetto *Omo ch'è saggio*) è da considerare regolare troncamento di tipo settentrionale ⁽⁵⁸⁾. Più difficile è giustificare il partitivo poiché, se è vero che esso è abbastanza frequente nella poesia del Duecento ⁽⁵⁹⁾, a questa altezza — a quanto mi risulta — non sono attestati esempi di partitivo preceduto da preposizione, al caso indiretto. La forma *a de bel' vimi*, 'con dei bei legami', sarebbe però ammissibile come calco del provenzale, che conosce l'uso di *de* anche al caso indiretto, specialmente con la preposizione *ab* 'con': «Brunissens tenc sun solatz ab de sos cavaliers privatz», «si qel fer ab del fust parec» (*Jaufré*), «cavalga ab de sos companhos» (*Chanson de la Croisade Albigeoise*), «et encontret si ab de gens»

⁽⁵⁷⁾ Come è noto, la preposizione *per*, dal lat. PER, assume talora il significato anche di PRO. Nel seguente passo di Guittone, ad esempio, *per* compare due volte, a brevissima distanza, con i due diversi significati, finale e strumentale: «Come a lavorator la zappa è data, / è dato el mondo noi: non *per* gaudere, / ma *per* esso eternal vita acquistare» (*Vergogna ho, lasso, ed ho me stesso in ira*, vv. 73-75). Tra i numerosi esempi di *per* finale, Brunetto Latini, *Rettorica*, I, 4 (ed. a cura di F. Maggini, Firenze, Le Monnier, 1968): «Ma in perciò che Tulio non dimostrò che sia rettorica né quale è 'l suo artefice, sì vuole lo sponitore *per* più chiarire l'opera dicere l'uno e l'altro»; I, 10: «E poi si n'andò in Francia *per* procurare le sue vicende».

⁽⁵⁸⁾ Il fenomeno, come osservato da Marti, *Poeti del Dolce Stil Nuovo...*, p. 76, è comune nella lingua del bolognese Guinizzelli, in cui troviamo anche *vogl'* (III, v. 44 e X, v. 1) e *foc'* (V, v. 38). Cfr. Bonvesin da la Riva, *Disputatio rosae cum Viola*, vv. 109-110, «Anchora dis? la rosa: «Li cavaler e l? done / il soe *bell?* man me portano, no miga tut? persone» e vv. 125-126, «Ma eo za no m'intendo, ni mai me voi? vanar, / ke de mi le *bell?* done se deblan coronar» (testo *I volgari di Bonvesin da la Riva. Testi del ms. Berlinese*, a cura di A. M. Gökçen, New York, Peter Lang, 1996).

⁽⁵⁹⁾ Cfr. CLPIO, p. CLXXVI.

(*Evangelium Nicodemi*), «ab de la fuelha vos me cumergas» (*Daurel et Beton*)⁽⁶⁰⁾. La somiglianza del sintagma di *Caro padre meo* con l'espressione provenzale risulta anche più evidente quando si consideri che la preposizione *a*, utilizzata nel sonetto col valore strumentale di 'con' (nel significato che è anche di *ab*, come conferma l'espressione del v. 12 «congiunta... a»), è già di per sé un gallicismo⁽⁶¹⁾. Oltretutto, non si tratterebbe dell'unico provenzalismo del sonetto, vista la presenza al v. 8 del marcato *sovralarchi*⁽⁶²⁾.

La lettura del sonetto qui proposta, infine, consente di avanzare una suggestiva soluzione anche per il problema dell'oscuro verbo *accorgo* del v. 11:

ch'a voi ciò solo com' a maestr' accorgo.

Si tratterebbe di un latinismo: *accorgo* da AD + CORRIGO, cioè 'correggo', 'vengo a correggere', con forma modellata per analogia su quella del comune *porgo* (che, per giunta, nel sonetto rima proprio con *accorgo*)⁽⁶³⁾. Così inteso, il verbo *accorgo* verrebbe richiamato poco dopo dal sostantivo *correzion* (v. 14) quando, in un contesto del tutto simile, Guinizzelli afferma di voler 'limare' il *vizio* di frate Guittone.

Quale sia poi il 'difetto' dell'aretino, espresso nel pronome *ciò*, è chiarito dai versi precedenti: «Prendete la canzon, la qual io porgo / al saver vostro, che l'aguinchi e cimi, / ch'a voi ciò solo com' a maestr' accorgo». Allo stesso modo di *l'*, il neutro *ciò solo* può essere riferito non solo alla *canzon*, ma anche a *saver*; sicché il senso del v. 11 risulta il seguente: 'perché a voi, che siete un autorevole

⁽⁶⁰⁾ Le citazioni sono tratte da F. Jensen, *The Syntax of Medieval Occitan*, Tübingen, Niemeyer, 1986, p. 80.

⁽⁶¹⁾ Cfr. nota 41.

⁽⁶²⁾ I gallicismi, inoltre, sono numerosi anche nelle altre rime di Guinizzelli, come ben evidenziato dalla nuova edizione di Rossi. L'accostamento *bel / debel*, con diversa intenzione, è sfruttata anche da Guittone, nella seconda stanza della canzone *Tanto sovente dett'aggio altra fiada* (XXXIV): «e *bel* m'è manto alt'omo umil savere; / e *bel* m'è forte signore / che rende salute e amore / a soi *debel* vicini; e *bel* me sae / omo ricco, che strae / la mano sua d'onne larghezza vana, / [...] / *Bello* m'è giovan om semplice e retto / [...] / e *bello* vergognar veglio e dolere / [...] / e *bel* se mendar sa a so podere» (vv. 23-36).

⁽⁶³⁾ La contiguità (non, si badi, la continuità) tra il volgare *porgo* e il latino PORRIGO risultava certo evidente a un intellettuale medievale, soprattutto se pensiamo all'esistenza di espressioni formulari del tipo *dext(e)ram porrigere*, trasposte in volgare letteralmente.

mastro, io vengo a correggere (*accorgo*) questo soltanto (*ciò solo*), cioè il vostro supposto *saver*' (e si rammenti che Cavalcanti avrebbe contestato a frate Guittone proprio il suo *difetto di saver*). L'aggettivo *solo* non limita la portata della polemica guinizzelliana; come vedremo, infatti, la critica del falso *saver* dell'aretino coinvolge in realtà molteplici livelli, da quello stilistico a quello poetico a quello etico.

Resta da analizzare l'allocuzione iniziale *caro padre meo*. A questo punto, si può pensare a un'apertura ironica, a mimare le movenze di un deferente sonetto d'invio⁽⁶⁴⁾: il vocativo *padre* indicherebbe, per antifrasi, che Guittone è per Guinizzelli 'tutt'altro che padre'. Tuttavia, è forse preferibile continuare ad attenersi a un'interpretazione del testo il più letterale possibile⁽⁶⁵⁾. È significativo che l'aretino non sia apostrofato come 'frate' (lo stesso Ubertino si rivolge a *fra Guittone*), ma come 'padre': con probabile allusione polemica, Guittone, sposato e con figli, sarebbe *padre* in quanto *pater familias*. La proposta trova riscontro sia nella tradizione goliardica — in un componimento dei *Carmina Burana* (n. 39, str. 7, vv. 7-8) si legge «*quidam sunt fratres / et verentur ut patres*» — sia nelle parole che Guittone stesso, in una sua lettera, scriveva ai novizi e ai religiosi della Milizia della Vergine a proposito della regola dell'ordine:

Non già dire alcuno pòe scusandose: «Io non posso o non voglio a femina astenere, ché moglieri aggio o vero aver voglio», ché permessa è lui sì come è prima, e, voglia essa o non, ad essa religione pote avvenire, poi salva de matrimonio onne ragione. Né dire po': «Ei figliuoli miei non lassare voglio governando e acrescendo e insegnando; e non mi voglio partire da casa mia né mio podere lassare, ma possederlo e fruarlo ad agio mio; né non mi voglio a carne astenere né essere gravato di grandi digiuni, e non portare cellicio né drappi villanesch[h]i e grossi e laidi, e non mendicare né ire a piede»; ché condizione nova ha Dio trovata: la religione sordetta, ove tutte este gravezze son tolte lui; è consentito lui avere quanto el dimanda, e ciò che potea, po' onestamente.

(XIII, 11-13)

⁽⁶⁴⁾ Si veda, ad esempio, il sonetto di Guittone *Amico caro meo, vetar non oso*.

⁽⁶⁵⁾ In ogni caso, la lettura che si intende proporre non esclude la possibilità che il termine *padre* voglia esprimere ironicamente la paternità negata. Stesso discorso per l'aggettivo *debel*', che potrebbe anche significare che i *vimi* cui è *congiunta* la canzone di Guinizzelli sono *certo* 'ben forti', e per il verbo *accorgo*, che potrebbe indicare che Guido 'affida' la propria canzone a Guittone come se questi fosse davvero un maestro (che in realtà non è).

Il rimprovero contenuto nel termine *padre* sarebbe molto simile a quello mosso all'aretino dal giudice Ubertino: avendo scelto l'ambigua condizione del frate coniugato, per di più in un ordine come quello dei gaudenti, Guittone condurrebbe una vita «leggera a Dio e al mondo noiosa», in aperto contrasto con il nuovo ruolo di *cantor rectitudinis* che si era arrogato dopo la conversione⁽⁶⁶⁾. Non è forse un caso che l'allocuzione *caro padre meo* rimandi all'*incipit* della canzone *O cari frati miei*, cioè proprio al componimento (rivolto nel 1266 a Tarlato de' Tarlati, capitano del popolo ad Arezzo) in cui Guittone aveva strenuamente difeso il proprio ordine e il proprio stato di frate gaudente dalle critiche di chi, come Ubertino, lo definiva *matto*. In quella canzone Guittone non fa cenno alla condizione di frate coniugato ma, anzi, afferma orgogliosamente — come si è già visto — di avere abbandonato la sua *bella donna e piacertera* e i suoi tre figli *picciolelli* (vv. 84-92)⁽⁶⁷⁾; l'appellativo di *padre*, affibbiato da Guido a chi in realtà si proclamava 'frate', potrebbe così avere lo scopo di smascherarlo in quanto ipocrita.

Una certa, per così dire, 'ipocrisia di fondo' percorre del resto un po' tutte le rime della conversione di Guittone, nelle quali, come ha osservato Calenda, l'«insistito, truce, quasi apocalittico moralismo» pure non esclude mai «una possibilità di scappatoia, di conciliazione, il richiamo all'interesse personale e a un ragionevole adattamento alle circostanze (dove traspare forse, al di là delle inclinazioni personali,

⁽⁶⁶⁾ È degno di nota il fatto che in L le due tenzoni di Guittone con i giudici Guinizzelli e Ubertino (L 278-279 e 282-283 nella numerazione delle CLPIO) risultino quasi contigue, separate da due soli sonetti.

⁽⁶⁷⁾ «Ed entra gli altri mene / biasmato e crociato avete, poi / Dio mi parti da voi; / e dove più d'onor degno m'ha fatto / esso meo car Segnor, la sua merzede, / più me biasmate matto, / dicendo pertenevame gaudere, / poi tempo, agio, podere / e bella donna e piacertera avia; / e ch'è gran villia / e fera crudeltà disnaturata, / la qual non fu trovata / in fera alcuna, und'om parlasse mai, / ch'abandoni figliuol che picciol vede, / com'io tre picciolelli abandonai» (vv. 78-92). Guittone stesso doveva considerare la canzone *O cari frati miei* come un vero e proprio 'manifesto' della conversione, visto che qualche anno più tardi, intorno al 1270, ne avrebbe citato alcuni versi proprio nella lettera XIII: «Io me gaudio quazi ora; e se per questo / eternal vita acquisto, sì gran mercato mai non fu veduto»; cfr. E. Pasquini, *Intersezioni fra prosa e poesia nelle Lettere di Guittone*, in Picone (a cura di), *Guittone d'Arezzo...*, p. 185. A proposito dei versi citati, Borra (*Guittone d'Arezzo e le maschere...*, pp. 39-40, nota 17) fa notare come, visto che la regola dei gaudenti non richiedeva atteggiamenti rigoristici, soprattutto nel caso di persone coniugate e con prole (cfr. Margueron, *Recherches...*, pp. 28-30), le parole di Guittone appaiano «una deliberata amplificazione delle proprie rinunce a fini puramente letterari».

anche l'ideologia del frate gaudente)»⁽⁶⁸⁾. Tale atteggiamento è palese anche nella canzone *O cari frati miei*; si vedano, ad esempio, i vv. 96-104, nei quali l'attenuazione «eo mi gaudo quasi» (v. 102) appare in stridente contrasto con le affermazioni categoriche, i toni polemici e sentenziosi e i proclami risoluti dell'intero componimento, e dove la conversione viene quasi ridotta, sia pur metaforicamente, a un affare di *mercatura*⁽⁶⁹⁾:

Non tempo, non loco, non podere,
 né mia donna in piacere
 mi fue giorno già mai tanto quanto ora,
 ch'onne soperchia cura,
 unde non posa voi corpo né core,
 mi tolle el meo signore.
 Und'eo mi gaudo quasi; e se per questo
 eternal vita acquisto,
 sì gran mercato mai non fue veduto⁽⁷⁰⁾.

(vv. 96-104)

⁽⁶⁸⁾ Calenda, *I Siculo-toscani...*, p. 315. Cfr. anche Cattaneo, *Note sulla poesia...*, p. 328, che parla dei gaudenti come di un ordine «ispirato a un ideale religioso moderato, saggio, pratico e anche utilitaristico».

⁽⁶⁹⁾ A proposito di questi versi, A. Pellizzari, *La vita e le opere di Guittone d'Arezzo*, Pisa, Nistri, 1906, p. 202, ha parlato addirittura di «egoismo duro, sordido, spietato» e di «grettezza di cuore, che aduggia non una sola, ma tutte le poesie morali di Guittone»; più in generale Del Monte, *Guittone dell'aridità...*, p. 164, ha rilevato come anche le massime morali di Guittone siano «venate di utilitarismo». Si accosti a questo passo di *O cari frati miei* il sonetto di Ubertino, nel quale si parla di *danno, accatto e patto*, come si trattasse di un contratto: «ma s'elli è danno perder senza accatto, / tutto mi piace assai religione, / e' non te cambieria de vita in patto, / se mi giungessi assai d'orazione» (vv. 5-8).

⁽⁷⁰⁾ Si consideri, oltretutto, la sconcertante ambiguità di significato dei vv. 96-101, forse non ricercata ma certo indicativa di una ossessione (*in praesentia*) per i beni materiali. Nel contesto della canzone la proposizione dovrebbe significare all'incirca questo: 'tempi e luoghi, il potere e la mia donna non mi piacquero mai tanto quanto [mi piace] il mio stato presente (*ora*), in cui Dio mi solleva da ogni eccessiva preoccupazione che, invece, continua ad affaticare il vostro corpo e il vostro cuore'; tuttavia, i versi possono essere interpretati (più semplicemente, tra l'altro) anche così: 'tempi e luoghi, il potere o la mia donna non mi piacquero mai tanto quanto mi piacciono adesso, ora che Dio mi solleva da ogni eccessiva preoccupazione'. Il che equivarrebbe a una vera e propria dichiarazione di compromissione dell'abito religioso con il mondo e i suoi beni (*tempo, loco, podere, donna*) dinanzi alla quale, forse, avranno sorriso contemporanei come Ubertino e Guinizzelli, rilevando come all'ambiguità di vita Guittone accoppiasse l'ambiguità di parola. Che poi questa fosse volontaria o involontaria non fa differenza perché, come scriveva lo stesso Guinizzelli a Bonagiunta Orbicciani, il poeta ha una forte responsabilità morale sulle proprie parole e non può permettersi di essere *leggero* nelle proprie affermazioni: «Omo ch'è saggio non corre leggero, / ma a passo grada sì com' vol misura. / Quand' ha pensato, riten su' pensiero / infin a tanto che 'l ver l'asigura» (vv. 1-4).

Ma altri elementi mettono in relazione *Caro padre meo* con la canzone *O cari frati miei*. Anzitutto l'insistenza sulla figura *gaudenti* - *gaude* - *gaudii*, che pare richiamare e correggere la nota risemantizzazione religiosa di Guittone «Ben agia chi noi pria chiamò gaudenti, / ch'ogn'omo a Dio renduto / lo più diritto nome è lui gaudente» (vv. 105-107). In secondo luogo, l'attacco del sonetto sembra rispondere a un passo della canzone, nel quale Guittone domanda a Dio come qualcuno possa osare biasimarlo per la sua scelta:

O caro signor meo e dibonare,
 como m'osa blasmare
 alcun, se m'ho donato te seguire?

(vv. 139-141)

A tali parole Guinizzelli replicherebbe puntualmente con

Caro padre meo, de vostra laude
 non bisogna ch'alcun omo se 'mbarchi,

riprendendo la movenza iniziale, il soggetto *alcun* e il significativo 'segmento di suono' *omo* (evidente nel passo di Guittone per la *reduplicatio* 'omomo' che apre il v. 138): 'caro il mio Guittone, padre e non frate, se — come dite — nessuno vi deve biasimare, non occorre però nemmeno che vi lodi'.

Rileggiamo ora il sonetto alla luce dei nuovi elementi:

Caro il mio 'padre', nessuno deve imbarcarsi nell'impresa di lodarvi, dicendo che nella vostra mente non osa entrare vizio che il vostro *saver* non saetti fuori di sé. Esso infatti, colpevolmente (*reo*), chiude la porta [in faccia] a tutti cosicché, sembra, possiede anche più denari (*Marchi*) di quanti ne abbia la ricca Venezia: tra i frati gaudenti i quali, a parer mio, godono di *gaudii* eccessivi, la vostra anima se la gode ben bene. Prendete la canzone, che io porgo al vostro *saver*, affinché essa lo avvinca e lo ripulisca del superfluo — perché questo soltanto (cioè il vostro *saver*) io correggo (*accorgo*) a voi, che siete un maestro —, perché essa è congiunta certo con dei bei legami (*a de bel' vimi*); perciò, badate che ogni sua parte elimini il *vizio* vostro e vi corregga (*per vostra correzion*) ⁽⁷¹⁾.

⁽⁷¹⁾ Come per tutti i testi conservatici di Guinizzelli, anche per *Caro padre meo* è impossibile stabilire una datazione certa. Tutto ciò che sappiamo è che il sonetto, per via del riferimento ai frati gaudenti del v. 7, deve essere posteriore alla conversione di Guittone, che Margueron, *Recherches...*, p. 22, ha proposto di collocare intorno al

Il testo è concepito da Guinizzelli in modo che siano consentite due diverse letture: da un lato la *laude* di frate Guittone, il messaggio apparente, dall'altro la critica del suo falso *saver*, il vero messaggio. Guido sfrutta un procedimento simile a quello della satira goliardica mediolatina che, attraverso la corruzione linguistica (il gioco di parole), rivela e colpisce la corruzione morale ⁽⁷²⁾. Analogamente, la forma equivoca del sonetto guinizzelliano ha il compito di rivelare e colpire la costitutiva ambiguità di Guittone, svolgendo, in sostanza, una funzione di mimesi.

A un primo livello, *Caro padre meo* si presenta come una 'lode ipocrita', il cui compito è rispecchiare il *vizio* di cui sono accusati Guittone e i gaudenti, cioè appunto l'ipocrisia: l'apparente *laude* è a ben guardare una critica, mossa nei confronti di un frate che è in realtà *padre* di famiglia e di religiosi (e si rammenti che nel sonetto Guinizzelli usa il *voi*) che sono in senso letterale dei *gaudenti*.

La natura bifronte di *Caro padre meo* ha, però, anche e soprattutto un significato poetico: la doppiezza del sonetto mira a colpire la costitutiva ambiguità degli scritti e del linguaggio di Guittone. La lode che si tramuta in critica — o, al contrario, la critica che si cela in una lode — colpisce la propensione dell'aretino alla palinodia,

1265 («on ne doit pas se tromper de beaucoup en faisant remonter à l'année 1265 son entrée dans l'Ordre»). Tuttavia, è forse possibile riconoscere nel testo un preciso riferimento storico: si tratta dell'allusione ai *marchi* di Venezia, che (sempre che l'espressione non sia meramente funzionale al gioco di parole) potrebbe eventualmente rimandare alla guerra tra Bologna e la città veneta, scoppiata nel 1270 per il controllo del traffico di merci sull'Adriatico e lungo il corso del Po. Gli esiti del conflitto furono disastrosi per il comune di Bologna che, in seguito al prestito forzoso di 33.000 lire imposto ai propri cittadini nell'autunno del 1271, si ridusse «ad una condizione disperata che si potrebbe definire come una vera bancarotta dello stato» (A. Hessel, *Storia della città di Bologna dal 1116 al 1280*, a cura di G. Fasoli, Bologna, Alfa, 1975, p. 261), che lo costrinse a chiedere la pace nell'agosto del 1273 (cioè un anno prima dell'esilio di Guido e della parte ghibellina). Il riferimento del sonetto ai *marchi* di Venezia, congiuntamente all'immagine del frate gaudente che 'serra la porta' per non *communicare aliis bona sua*, potrebbe trovare una spiegazione proprio alla luce della situazione storica del 1271-'73: da un lato la popolazione bolognese, che versa in difficili condizioni economiche per l'impossibilità di recuperare il proprio credito in seguito alla bancarotta del comune; dall'altro i ricchi frati gaudenti, esentati per privilegio ecclesiastico da tasse e tributi (compreso, si capisce, il prestito forzoso) che, invece, continuano verosimilmente a *gaudere* delle loro ricchezze, 'serrando la porta', nella loro proverbiale *avaritia*, a *ciascun*, con atteggiamento moralmente colpevole (*reo*) e ben contrario allo spirito del messaggio cristiano.

⁽⁷²⁾ J. Mann, *Satiric Subject and Satiric Object in Goliardic Literature*, «Mittelateinisches Jahrbuch», XV (1980), p. 69: «Moral perversion goes along with — and is revealed by — linguistic perversion».

alla smentita o correzione delle proprie precedenti (e categoriche) asserzioni; un atteggiamento che, come ha notato Calenda, ha il proprio 'manifesto' nell'*incipit* della canzone *Degno è che che dice omo el defenda*, vero «prontuario del guittonismo *tout-court*, tra apparente dogmatismo e scappatoie programmate» ⁽⁷³⁾:

Degno è che che dice omo el defenda
e chi non sente ben cessi parlare,
e, s'el parla, mendare
deggialo penitendo e perdon chera.

Tale *habitus* mentale e espressivo di Guittone, presente già nelle rime d'amore — si pensi al canzoniere costituito dai sonetti d'amore del codice Laurenziano che, come rilevato da Leonardi, mette in scena una vera e propria 'commedia degli inganni' ⁽⁷⁴⁾ —, si manifesta con evidenza anche nel sonetto *S'eo tale fosse ch'io potesse stare*, cioè proprio nel componimento con cui l'aretino, probabilmente non ancora frate ⁽⁷⁵⁾, intendeva censurare due sonetti di Guinizzelli.

⁽⁷³⁾ Calenda, *Palinodie guittoniane...*, p. 81; in sostanza, in questi versi frate Guittone afferma: «1) che occorre difendere, comprovare, giustificare ciò che si dice [...]; 2) che occorre tacere se le cose che si pensano sono indegne; 3) che se, pur pensando cose indegne, si parla comunque, occorre pentirsi e correggersi. [...] A guardar bene [...], solo la seconda possibilità (il silenzio) pare esclusa» (ivi). Assai interessanti le conclusioni a p. 82: «Dunque il programma di Guittone è esplicito: strenue dimostrazioni *in appoggio* alle proprie asserzioni o *a smentita e correzione* delle medesime; anzi, in questo secondo caso, con un sovrappiù, si direbbe, di dissimulato compiacimento pseudo-moralistico, la perizia argomentativa coniugandosi con una sorta di auto-risarcimento spirituale di grande effetto propagandistico».

⁽⁷⁴⁾ Nell'intero canzoniere il verbo decisivo è *senbrare*: i due personaggi ('Guittone', definito già al sonetto 19 come *enfingitore*, e la donna) sono al centro, come si è detto, di una 'commedia degli inganni' che, celando l'obiettivo finale, ben concreto, dietro al tentativo di costruzione di una vicenda ideale, si pone come una confutazione ironica del linguaggio della *fin'amor* cortese; cfr. L. Leonardi, *Guittone cortese?*, «Medioevo Romano», XIII (1988), pp. 442-453 e Id. (a cura di), *Guittone d'Arezzo, Canzoniere...*, pp. XXXVII-XLI. Basti, al proposito, l'esempio del sonetto 49, nel quale «il protagonista tradisce la propria malafede, smascherando attraverso il solito termine chiave *senbrare* le proteste di essere riconosciuto come *fino amante*» (ivi, p. 146): «Donque mi parto, lasso, almen de dire / o de farne 'n *senbrante alcun parvente*; / [...] / forse mo' parto e 'ntenderò in altroi, / che *m'averà per sì fin com'eo senbro*; / e, se mi val, pensat'aggio già coi». Un analogo atteggiamento è stato riconosciuto da Borra, *Guittone d'Arezzo e le maschere...*, pp. 66 ss., anche in alcune canzoni d'amore, nelle quali «il codice cortese e le sue convenzioni vengono criticati ricorrendo all'ironia per smascherare le intenzioni concupiscenti che si nascondono sotto i discorsi amorosi» (p. 73).

⁽⁷⁵⁾ Secondo la testimonianza manoscritta del Vaticano Latino 3793, unico codice in cui è conservato *S'eo tale fosse*, autore del sonetto sarebbe 'Guittone', non 'frate Guittone';

Attraverso l'uso di una prolungata *praeteritio*, Guittone insiste proprio su ciò che pretende di omettere ⁽⁷⁶⁾:

S'eo tale fosse ch'io potesse stare
 senza riprender me, riprenditore,
 credo fareb[b]i alcun o[m] amendare
 certo, al mio pare[r], d'u[n] laido er[r]ore ⁽⁷⁷⁾.

L'ambiguità di Guittone doveva apparire agli occhi di Guinizzelli — alle cui rime non è estranea la riflessione morale ⁽⁷⁸⁾ — come un grave *vizio*, un maldestro tentativo dell'aretino di aggirare il rigore imposto dalla nuova condizione di frate. Identica critica, del resto, Guido muoveva proprio nei confronti di un religioso nel sonetto *Fra l'altre pene maggio credo sia*, che potrebbe anche essere utilizzato come 'chiosa' alla polemica contro Guittone:

Fra l'altre pene maggio credo sia
 sopporre libertà in altrui voglia:
 lo saggio, dico, pensa prima via
 di gir, che vada, che non trovi scoglia.
 Omo ch'è priso non è 'n sua bailia:
 conveneli ubedir, poi n'aggia doglia,
 ch'a augel lacciato dibattuta è ria,
 che pur lo stringe e di forza lo spoglia.

5

cfr. Margueron, *Recherches...*, pp. 213-214; R. Antonelli, in A. Asor Rosa (a cura di), *Storia e antologia della letteratura italiana. II: La poesia del Duecento e Dante*, Firenze, La Nuova Italia, 1974, p. 119; Papahagi, *Guido Guinizzelli e Guittone...*, p. 280. Tuttavia, il fatto che *S'eo tale fosse* prenda di mira due sonetti d'amore di Guinizzelli potrebbe anche lasciare supporre che l'aretino fosse già entrato nei frati gaudenti e avesse quindi già compiuto la propria svolta poetica; cfr. Moleta, *Guinizzelli in Dante...*, p. 16.

⁽⁷⁶⁾ La questione è analizzata diffusamente ancora da Calenda, *Palinodie guittoniane...*, pp. 82 ss.

⁽⁷⁷⁾ Testo PD, t. I, p. 255. Secondo F. Bruni, *Agonismo guittoniano. Risemantizzazione, polisemia e colori dell'ambiguità in una sequenza di sonetti*, in Picone (a cura di), *Guittone d'Arezzo...*, p. 94, Guittone potrebbe fare riferimento, se sono suoi, ai sonetti 118, 120 e 134 della Giuntina di rime antiche.

⁽⁷⁸⁾ Si pensi, ad esempio, al sonetto *Pur a pensar mi par gran meraviglia*, con la sua chiusa «E però credo solo che 'l peccato / Accieca l'omo e sì lo fa finire, / e vive come pecora nel prato». Come ha osservato Pelosi (Guinizzelli, *Rime...*, p. 68) — che cita anche l'*auctoritas* di Aristotele, «Genus ovile amens» (*De hist. animal.*, IX, 3) — i versi guinizzelliani riprendono un'immagine biblica: «Homo in opulentia vivens neque considerans / similis est pecudibus quae pereunt» (*Ps* 49, 21), «Hi vero velut irrationabilia pecora» (*2Pt* 2, 12). Gorni, *Il nodo della lingua...*, p. 38, nota 17, adduce come possibile fonte Everardus, *Laborintus*, «Vivunt sine regula, pecus ut in prato».

In pace donqua porti vita e serva
 chi da signore alcun merito vòle: 10
 a Dio via più, che volontate chere;
 e voi, messer, di regula conserva,
 pensate a l[o] proverbio che dir sòle:
 «A bon servente guiderdon non père».

Il sonetto (anch'esso, come la tenzone, conservato dal solo L) è un invito a essere *saggio* e a rispettare la *regula* dell'ordine. Dio è un *signore* esigente, che richiede *volontate*; una volta indossato l'abito religioso, non ha senso cercare di eludere i propri obblighi, perché altrimenti non soltanto non si ottiene *alcun merito*, ma si finisce per fare come l'*augel lacciato*, per il quale ogni *dibattuta*, cioè ogni tentativo di liberarsi, è fonte solo di maggior danno ⁽⁷⁹⁾.

Ma ritorniamo al nostro sonetto. Come abbiamo visto, per il lessico ricercato, le numerose figure di pensiero e di suono e il suo difficile *layout*, che rende complessa la divisione delle parole, *Caro padre meo* si presenta come una perfetta imitazione dello stile di Guittone e, quindi, come una vera e propria critica alla sua *mainera* (la duplicità del sonetto è infatti conseguenza diretta della forma guittoniana). In questo senso, tra le rime dell'aretino un celebre caso-limite è rappresentato dal sonetto 449 del canzoniere Vaticano latino 3793 [V], composto di «sette versi dello stesso suono che si ripetono certo con significato diverso» ⁽⁸⁰⁾ e tutto giocato su una difficile e continuata *aequivocatio*. Sviluppando i rilievi di Minetti sulla fondamentale componente erotico-sessuale del sonetto e operando sulla divisione delle parole, Avalle è riuscito a estrarre da questo arduo testo un significato logico. In seguito, però, Antonelli ha rilevato come differenti divisioni di parola potrebbero in realtà condurre a numerose (ma non infinite) altre soluzioni ⁽⁸¹⁾; la studiata *visual ambiguity* — per usare le parole di Storey — dell'antica forma

⁽⁷⁹⁾ L'immagine è un *tópos* della poesia amorosa, risalente a Ovidio, *Ars amandi* I, 391-393: «*non avis utiliter viscatis effugit aliis, / non bene de laxis cassibus exit aper, / saucius arrepto piscis teneatur ab hamo*»; cfr. Pelosi (a cura di), Guinizzelli, *Rime...*, p. 69).

⁽⁸⁰⁾ Egidi (a cura di), *Le rime di Guittone...*, p. 356.

⁽⁸¹⁾ F. F. Minetti, *Sondaggi guittoniani. Rifacimenti della vulgata laterziana, con l'aggiunta della missiva di Finfo*, Torino, Giappichelli, 1974, pp. 74 e 95; D'A. S. Avalle, *Un «vanto» di Guittone*, «Cultura neolatina», XXXVII (1977), pp. 161-166 e poi Id. nelle CLPIO, pp. LXXIX-LXXXI; R. Antonelli, *Metrica e testo*, «Metrica», IV (1986), pp. 37-66. Per un riepilogo dell'intera questione cfr. Carrai, *La lirica toscana...*, pp. 33-36.

manoscritta, infatti, fa sì che la pluralità di sensi risulti essere, per così dire, il significato stesso del testo ⁽⁸²⁾. È chiaro che, in un componimento di questo genere, ogni interpretazione è, in sostanza, una 'esecuzione', cioè l'attualizzazione di una sola delle molte forme possibili del testo ⁽⁸³⁾.

Il sonetto rappresenta, come si è detto, un caso-limite nella produzione di Guittone; esso, però, è emblematico di una maniera (invariata dalle rime d'amore a quelle 'religiose') nella quale la ricercata oscurità del dettato può dare origine a interpretazioni diverse e, talora, anche contrastanti. Come è noto, questa opzione stilistica è espressa in modo programmatico nella canzone *Tuttor, s'eo veglio o dormo*, in cui la dichiarazione di *obscuritas* di Guittone (poeta d'amore) si accompagna all'artificio tecnico delle rime equivoche e frante ⁽⁸⁴⁾:

⁽⁸²⁾ H. W. Storey, *Transcription and Visual Poetics in the Early Italian Lyric*, New York-Londra, Garland, 1993, p. 71. Il significato di un testo come il sonetto 449 del Vaticano, volutamente ambiguo e plurisenso, è indissolubilmente legato alla sua 'forma' originale: «Yet most modern editions tend to conceal a visual ambiguity present in early manuscript forms of the original poem. The modern tendency towards schematic standardization eliminates differing geometries which may represent conscious authorial choices and, on occasion, lead to misinterpretation of the text».

⁽⁸³⁾ Le conclusioni tratte da Antonelli, *Metrica e testo...*, p. 60, sono particolarmente interessanti: «Le varianti sono talmente numerose e *interdipendenti* che vien fatto di pensare, malgrado i rapporti che si possono istituire con altri componimenti di Guittone, ad una precisa intenzione di impedire una chiara e univoca decifrazione, ovvero di permettere / obbligare a diversi livelli di lettura, pur avendone probabilmente l'autore prevista una sola per sé. Una vera e propria opera aperta, come in realtà testimoniano anche gli approcci dei moderni interpreti. Ciò sembrerebbe confermato anche dal soggetto particolarmente scabroso del sonetto, nelle linee sostanziali ormai abbastanza comprensibile: la descrizione di un atto sessuale di Guittone (non ancora 'frate' per la verità) con Gioia, ovvero (Avale) un vanto sessuale di Guittone. Si tratterebbe cioè di una deliberata mistificazione (*ludica*) determinata proprio dall'argomento».

⁽⁸⁴⁾ Testo PD, t. I, p. 199; su questi versi si veda Leonardi (a cura di), Guittone d'Arezzo, *Canzoniere...*, pp. XIX-XX e Carrai, *La lirica toscana...*, p. 13. Come osservato da S. M. Cingolani, *Gautier de Coincy e Guittone d'Arezzo*, in *Miscellanea di studi in onore di A. Roncaglia...*, vol. II, pp. 451-454, probabilmente Guittone riprese la tecnica della rima per l'occhio dal poeta francese Gautier de Coincy. Al brano di *Tuttor, s'eo veglio o dormo* si può aggiungere la prima stanza della canzone *La gioia mia, che de tutt'altre è sovra*, in cui Guittone dichiara esplicitamente di utilizzare una forma oscura (nonché iper-tecnica, come dimostra l'intera struttura di rime) per poter lodare copertamente la sua donna: «La gioia mia, che de tutt'altre è sovra, / en sua lauda vol ch'eo trovi, no 'n sovro / de suo piacer; ma fallo ad essa, s'ovro / la canzon mia, sì ch'a ciascuno s'ovra. / Già di ragion però non credo s'ovri, / per che l'engegno m'è 'n piacere s'ovri / en sottil motti e 'n dolzi e alti, sovre / de ciò che chereme sua corte s'ovre» (vv. 1-8).

Scuro saccio che par lo
 meo detto, ma' che parlo
 a chi s'entend' ed ame;
 ché lo 'ngegno mio dàme
 ch'i' me pur provi d'onne
 mainera, e talento ònne.

(vv. 61-66)

Un'ulteriore rivendicazione e giustificazione del *trobar clus* viene fornita da frate Guittone nell'ultima stanza della canzone *Altra fiata aggio già, donne, parlato*, in cui egli indica nell'abbondanza di argomenti (*m'abonda ragione*, v. 166) la causa dei suoi *motz serratz*:

Ditt'aggio manto e non troppo, se bono:
 non gran materia cape in picciol loco.
 Di gran cosa dir poco
 non dicese al mestieri o dice scuro.
 E dice alcun ch'è duro
 e aspro mio trovato a savorare;
 e pote essere vero. Und'è cagione?
 che m'abonda ragione,
 perch'eo gran canzon faccio e serro motti,
 e nulla fiata tutti
 locar loco li posso...

(vv. 159-169)

A questo punto, si può utilmente confrontare il sonetto di Guinizzelli con l'adespoto sonetto 356 di L, che costituisce anch'esso una critica al *trobar clus* di Guittone ⁽⁸⁵⁾:

Doglio, languendo di greve pesanza,
 di vostr' erransa, messer fra' Guittone,
 che lo scuro parlar, dite, v' avansa,
 che per certansa contr' è di ragione.

E io ve ·l· mosterrò con uvacciansa, 5
 segond' uzansa del bon Salamone
 e Petr' Alfonso: ciascun ne· fé 'stansa
 ched è fallansa scur' appozissione;

e sSeneca lo· disse, in su' dittare, 10
 c' om dé schiarare si· 'l bel parlamento,

(85) Testo CLPIO, p. 211; il sonetto viene analizzato da Avalle (ivi) a p. LXXXV.

-ché 'ntendimento n' aggia tutta gente.
 Sennòn, potrebbe il sagg' e 'l foll' errare
 al giudicare del proponimento;
 e, 'l marrimento sre' chui, è parvente.

Criticando l'oscurità di *fra' Guittone*, l'anonimo richiama sia *Altra fiata aggio già, donne, parlato* sia *Tuttur, s'eo veglio o dormo*: il v. 3 «che lo scuro parlar dite v'avansa», infatti, riprende tanto l'affermazione «m'abonda ragione» della canzone morale (il verbo *avansare* del sonetto è intransitivo e significa proprio 'abbondare', 'essere d'avanzo')⁽⁸⁶⁾ quanto la dichiarazione «scuro saccio che par-lo» di quella amorosa; segno che, nonostante la conversione, la maniera di frate Guittone doveva presentare un'evidente continuità con quella della stagione precedente. Secondo l'anonimo, che si appoggia all'autorità di celebri sapienti, l'*obscuritas* di Guittone è un'*erransa*, una *fallansa*, se applicata alla poesia morale e religiosa, perché, non consentendo un chiaro intendimento dei termini della questione (*proponimento*; con questa parola, come mi fa osservare Vinicio Pacca, Cavalcanti chiude il sonetto a Guittone *Da più a uno face un sollegismo*), rischia di indurre non solo il folle, ma anche il saggio a *errare*. Rispetto a questa critica dell'oscurità di Guittone, la polemica di *Caro padre meo* è, per così dire, più sottile. Guinizzelli, infatti, prende di mira specificamente, riproducendola nel proprio sonetto, l'equivocità dell'aretino: in essa Guido riconosce il vero *vizio* — linguistico, poetico, esistenziale — di Guittone, cioè l'ipocrisia, che si pone a sua volta come la prova tangibile della sua mancanza di *saver*.

Non poteva esserci pericolo che il destinatario fraintendesse il vero significato di *Caro padre meo*: frate Guittone doveva cogliere immediatamente la polemica di Guinizzelli, dal momento che non poteva attendersi alcuna *laude* da parte sua. Probabilmente i due poeti si conoscevano di persona, per via delle comuni frequentazioni bolognesi (si rammenti che l'ordine dei gaudenti era sorto in Emilia, che il suo fondatore Loderingo degli Andalò era bolognese, e che lo stesso Guittone, anche se dieci anni dopo la morte di Guinizzelli, è segnalato nei pressi di Bologna)⁽⁸⁷⁾: la tenzone, pertanto, avrebbe

(86) Si noti, inoltre, che *ragione* è in rima proprio al verso successivo, significativamente ribaltato in «contr' è di ragione». Avalle (ivi), diversamente, intende il verbo *avansare* del v. 3 in senso transitivo.

(87) Guittone è segnalato a Ronzano, presso Bologna, nel 1285 (cfr. Margueron,

potuto essere non solo una polemica letteraria a distanza tra due rimatori, ma anche la conseguenza di un contrasto personale (e la scarsa diffusione manoscritta della tenzone potrebbe confermare il carattere fondamentalmente privato dello scambio di sonetti) ⁽⁸⁸⁾. In ogni caso, come si proverà a dimostrare, Guittone comprese perfettamente il sonetto di Guinizzelli e, anzi, rispose puntualmente alle sue accuse.

F[rate] G[uittone], risposta al soprascritto

Figlio mio diletto, in faccia laude
 non con descrezion, sembrame, m'archi:
 lauda sua volonter non saggio l'aude,
 se tutto laudator giusto ben marchi;
 per che laudar te te non cor me' l'aude, 5
 tutto che laude mertì e laude marchi:
 laudando sparte bon de valor laude,
 legge orrando di saggi e non di marchi.

Ma se che degno sia figlio m'acorgo,
 no amo certo guaire a'tte dicimi, 10
 ché volonteri a la tua lauda accorgo.
 La grazia t'ia che 'padre' dicimi,
 che figl' ò tale assai pago, corgo,
 purché vera sapienzia a'ppoder cimi ⁽⁸⁹⁾.

Nell'interpretazione tradizionale, il sonetto di Guittone — anch'esso conservato dal solo L, fol. 125 v. (Fig. 2) — viene letto come un garbato rifiuto di paternità, con cui l'aretino intenderebbe chiudere definitivamente il discorso con Guinizzelli ⁽⁹⁰⁾:

Recherches..., p. 68), «ove cura gli affari dei *Milites*» (Bologna, *Poesia del Centro...*, p. 420), impegnato, cioè, in occupazioni non proprio spirituali.

⁽⁸⁸⁾ Cfr. Giunta, *La poesia italiana...*, pp. 183-184, nota 8.

⁽⁸⁹⁾ Al testo secondo l'edizione di Contini (*PD*, t. II, p. 485) si sono apportate due modifiche suggerite dalle *CLPIO*, p. 201: 1) al v. 5, «per che laudar te te non cor me' l'aude», con conservazione del 'clash pronominale', tipicamente guittotoniano, *te te* (cfr. *ivi*, p. CCV; Contini invece, seguito da Minetti, *Sondaggi guittotoniani...*, p. 29, corregge in *me te*, per ottenere una proposizione infinitiva alla latina, con accusativo del soggetto e dell'oggetto); 2) al v. 13 «che figl' ò tale assai pago» al posto del poco perspicuo «ch'è figlio tale assai pago». Non si accoglie qui invece, al v. 6, la forma delle *CLPIO* «tuttoché laude mertì e, là u' dé, marchi».

⁽⁹⁰⁾ Cfr. Sanguineti (a cura di), Guinizzelli, *Poesie...*, p. XIII: «Quel che è chiaro, punto dopo punto, è che, sarà un eccesso di buone intenzioni, ma l'interpellante è privo

. f. G. rispita alto.

Figlio mio dilectozo in faccia laude. non condestression senbiam march.
 Lauda sua uolonter nō saggio laude. senetro laudato giusto ben marchi.
 Perche laudarte te nō come laude. tutto che laude meriti e laude marchi.
 Laudando sparre bon duator laude. legge oranto di saggi enon di marchi.
 De Ma se che degno sia figlio ma cogho. no amo certo guaire a tre dicimi. che uo
 lonteri a la tua lauda accogho.
 De La grazia mia che padre dicimi. che figlio tale assai pago cogho. pur che ueni
 sapiensia appoder cimi.

Fig. 2 - Firenze, Biblioteca Laurenziana, Rediano 9, fol. 125v.

Figlio mio diletto, tu mi saetti in faccia una lode, mi sembra, indiscreta; il non saggio ascolta volentieri la propria lode, anche quando un giusto lodatore colpisca nel segno, motivo per cui il mio cuore non osa (*l'aude*) lodarti, per quanto tu meriti e segni a tuo vantaggio lode; la lode, infatti, lodando divide il bene dalla virtù (*valor*), se si vuole seguire la legge dei saggi e non quella degli stolti (*marchi*)⁽⁹¹⁾. Ma se mi accorgo che tu sei degno figlio, non desidero affatto (*guaire*) sminuirti (*dicimi*)⁽⁹²⁾, perché volentieri accorro alla tua lode. La grazia che mi fai, dicendomi 'padre', accolgo, assai contento di avere un figlio tale (*che figl' ò tale*), purché, per quel che puoi (*a ppoder*), tu coltivi la vera sapienza.

I caratteri formali di *Figlio mio diletto* rispondono perfettamente, nel loro puro 'guittonismo', a quelli di *Caro padre meo*: lessico

di discrezione; avrà colto magari abilmente nel segno, ma non ha capito che stava rivolgendosi a un autentico saggio, costretto a starlo a sentire tutt'altro che con gaudio; sarà anche un tipo valente, ma dirne poi bene è francamente e cordialmente troppo; e infine, d'accordo, quello osserverà il galateo, ma in toni piuttosto asinini che propriamente sapienziali. Questo, quanto alla 'laude'. Perché poi, quanto al 'padre', per quel che si riesce a intendere, nell'insieme se non in ogni dettaglio, le cose si mettono anche peggio». Per la parafrasi si seguono ancora i commenti di Contini (*PD*, t. II, p. 485), Marti (*Poeti del Dolce Stil Nuovo...*, pp. 100-101), Sanguineti (Guinizzelli, *Poesie...*, p. 86) e Pelosi (Guinizzelli, *Rime...*, pp. 81-82).

(91) Si accoglie la lettura di Pelosi, diversa da quella di Contini, Marti e Sanguineti, che intendono *bon* non come neutro sostantivato ma come maschile, nel senso di 'uomo valente', 'sapiente'. *Marchi* è tradizionalmente interpretato nel senso di 'stolti' ma, come vedremo, può significare anche qui 'denari'.

(92) Il congiuntivo *dicimi* viene interpretato come 'detragga', su suggerimento del Monaci; il significato «sembra confermato da un passo, peraltro non meno oscuro, di Inghilfredo» (*PD*, t. II, p. 485). Pelosi, invece, legge 'non amo certamente del tutto non correggerti [la canzone]' (inoltre, al v. successivo interpreta *a la tua lauda accogho* come 'vengo a conoscenza della tua lode'). Quanto al *dicimi* del verso seguente, «si può intendere *dici-mi* con spostamento d'accento [...], ma non si può escludere una riduzione da *diciemi* 'mi dicevi'» (*PD*, t. II, p. 485).

ricercato, dettato difficile e talora oscuro, sovrabbondanza di *aequivocationes*, figure di vario tipo (si pensi soltanto alla martellante e insistita variazione sulla *laude*: *laude*, *lauda*, *laudator*, *laudar*, *laudando*), multiple possibilità di divisioni di parola. Con ostentato virtuosismo, Guittone complica i già difficili esiti guinizzelliani, riprendendo i rimanti del sonetto di Guido e assegnando loro significati ancor più peregrini (si notino in particolare le rime equivoche della fronte). In sostanza, come ha detto Margueron, Guittone dà a Guinizzelli una «lezione tecnica»⁽⁹³⁾. Il sonetto, però, non risponde a *Caro padre meo* solo sul piano superficiale delle opzioni stilistiche, ma anche e soprattutto al livello della 'struttura profonda'. In altre parole, è possibile dimostrare che anche *Figlio mio diletto* è un testo ambiguo: una garbata risposta alla *laude* di Guinizzelli che, però, è anche una replica precisa e ferma alla sua critica.

Che Guittone avesse compreso il 'gioco' di Guinizzelli parrebbe suggerirlo, già in apertura, l'aggettivo scelto per apostrofare Guido: *diletto*, infatti, non significa tanto 'diletto', quanto 'che suscita diletto e piacere', e potrebbe così alludere alla dimensione 'ludica' del testo di Guinizzelli⁽⁹⁴⁾. Ma ancora più interessanti sono gli interi vv. 1-2, che possono essere letti anche diversamente:

Figlio mio diletto, in faccia laude
non con descrezion, sembra, *me' marchi*,

cioè 'con poca discrezione tu lodi i miei denari' (significativamente i rimanti *laude* e *marchi* sono ripetuti in modo ossessivo per tutta la fronte del sonetto)⁽⁹⁵⁾. Fin dall'inizio, dunque, l'aretino rimprovererebbe a Guinizzelli (cui dà del 'tu', mentre Guido gli si era rivolto con il 'voi') di lodare sfacciatamente e senza discrezione (e perciò di criticare) le ricchezze sue e del suo ordine. Tuttavia, replica

⁽⁹³⁾ Margueron, *Recherches...*, p. 217.

⁽⁹⁴⁾ Cfr. *GDLI*, voce 'dilettoso', vol. IV, p. 450. L'etimo dei due termini è diverso: *diletto* deriva dal participio perfetto del verbo DILIGERE, 'scegliere da'; *diletto*, invece, dal sostantivo *diletto*, che si ricollega al latino DELECTARE, composto di una forma intensiva del verbo LACÈRE, 'attirare', e dal prefisso intensivo DE- (per l'uso allocutivo di *diletto* si veda il sonetto di Guittone *Diletto e caro mio*). L'aggettivo *diletto* potrebbe anche replicare alla sottile allusione di Guinizzelli, che aveva definito Guittone *padre* e non frate: in antico, infatti, *diletto* aveva anche il significato di «che gode le gioie dell'amore; che ama; dedito al piacere amoroso» (ivi, p. 451, § 8).

⁽⁹⁵⁾ Nella prima e nella seconda coniugazione, nell'italiano antico la desinenza in -e della seconda persona singolare è regolare (la forma è costante nel fiorentino del XIII secolo e in Dante); cfr. G. Rohlfs, *Grammatica storica...*, vol. II, pp. 247-248, § 528.

Guittone con studiata *callida iunctura*, nelle mani dei gaudenti i *marchi* sono in realtà un *giusto ben* (v. 4). Guittone non ha affatto in animo di lodare Guinizzelli (v. 5, «per che laudar ·te te non cor me' l'aude»): la critica di Guido, infatti, gli pare ingiusta, perché non considera il bene materiale (*bon*) dei gaudenti come una giusta conseguenza del *valor*, cioè della virtù (v. 7, «laudando sparte bon de valor laude»), la quale procura e rende lecito il bene stesso. Il concetto è chiarito dal v. 8, «legge orrando di saggi e non di marchi», che significa 'se si vuole onorare la legge dei saggi e non quella immorale del denaro', per la quale conta soltanto il bene materiale in sé, anche se disgiunto dalla virtù.

Del sonetto di Guinizzelli, Guittone decide di accogliere solo la richiesta di correzione, dicendosi ben pronto a darne al bolognese (*accorgo* è interpretabile anche qui nel significato di 'correggo'), a patto però che egli se ne dimostri *degno*. Infine, solo all'ultimo verso — *in cauda venenum* — decide di tornare sull'argomento centrale della tenzone, il *saver*, invitando Guinizzelli a coltivare la *vera sapienzia*, per quanto gli sia possibile (*a ppoder*).

Rileggiamo allora il sonetto (con la sola modifica del v. 2, da «non con descrezion, sembrame, m'archi» a «non con descrezion, sembra, me' marchi»):

Divertente (*diletto*) figliolo mio, sfacciatamente e senza discrezione tu lodi, sembra, i miei denari (*me' marchi*). Solo colui che non è saggio ode volentieri la propria lode, quando anche il lodatore colpisca un giusto bene [cioè i *marchi*]; per questo motivo il mio animo (*cor me'*) non è tanto avventato da lodarti, benché tu lodi i meriti e i *marchi* miei [che sono, appunto, un giusto bene]: lodando, infatti, la tua lode disgiunge il bene materiale (*bon*) dalla virtù (*valor*) che lo procura, se si vuole onorare la legge dei saggi [per la quale il bene è strettamente legato alla virtù] e non quella immorale del denaro (*marchi*) [per la quale conta solo il bene materiale in sé, anche disgiunto dalla virtù]. Ma se mi accorgo che tu sei un degno figlio, non desidero certo non correggerti (*guaire a tte dicimi*), e anzi volentieri, in risposta alla tua lode, vengo a darti correzione (*accorgo*). Accolgo la grazia che mi fai, quando mi dici 'padre', assai pago di avere un figlio tale, purché tu coltivi, per quel che puoi, la vera sapienza.

Nella lettura proposta, il testo di Guittone contiene una puntuale risposta alle obiezioni guinizzelliane, che suona come una difesa delle 'giuste ricchezze' dei frati gaudenti (peraltro mai nominati) e come un'orgogliosa riaffermazione della propria superiorità poetica (nella complicazione delle già difficili strutture guinizzelliane) e morale (la

sapienzia). Tuttavia, la replica dell'aretino, riproponendo quella stessa equivocità contestatagli in *Caro padre meo*, in sostanza non dovette far altro che confermare a Guinizzelli l'incorreggibile *vizio* di Guittone⁽⁹⁶⁾.

Qualche anno più tardi, sull'esempio di Guido, anche Cavalcanti e Dante avrebbero accusato Guittone di *difetto di saver* e di *amentia*.

In conclusione, vorrei ritornare brevemente — almeno per ora — sulla questione dei giudizi di Dante; l'interpretazione della tenzone qui proposta, infatti, sollecita l'ipotesi che la netta contrapposizione tra le figure di Guinizzelli e Guittone, presente nell'opera dantesca dalla *Vita nuova* al *De vulgari eloquentia* alla *Commedia*, possa essere stata suggerita proprio da *Caro padre meo*, letto come una critica di Guittone e non come una lode. Si tratterebbe dell'ipotesi più economica: pronunciando nel *Purgatorio* la condanna definitiva dell'aretino, Guinizzelli non verrebbe chiamato a fare ammenda di un presunto guittonismo di gioventù, ma a replicare la propria critica della mancanza di *saver* e del *vizio* poetico e morale di frate Guittone. Guinizzelli, dunque, sarebbe stato *padre* (v. 98) della nuova generazione di poeti⁽⁹⁷⁾ non soltanto in virtù della sua *novitas* poetica,

⁽⁹⁶⁾ A mio avviso, entrambi i sonetti dovrebbero essere editati in una 'veste doppia', che ne evidenzia l'ambiguità. È bene però avvertire che l'operazione, perfettamente valida per *Caro padre meo* (il cui testo prevede due sole 'esecuzioni', l'una di significato esattamente opposto all'altra), ha invece carattere per così dire provvisorio, di 'ipotesi di lavoro', per *Figlio mio diletto*, in cui diverse divisioni di parola e differenti assegnazioni di significati potrebbero forse portare a risultati esegetici altrettanto convincenti (cfr. nota 89 e l'imminente edizione di Rossi; il caso è, in parte, simile a quello del sonetto 449 di V). Insieme all'edizione dei due sonetti, inoltre, credo sarebbe utile pubblicare anche la riproduzione fotografica dell'unica testimonianza manoscritta della tenzone, che consentirebbe al lettore di cogliere immediatamente il modo in cui l'*usus scribendi* medievale è stato sfruttato dai due poeti al fine di ottenere un testo semanticamente ambiguo (Figg. 1 e 2).

⁽⁹⁷⁾ Vv. 94-99: «Quali ne la tristizia di Ligurgo / si fer due figli a riveder la madre, / tal mi fec'io, ma non a tanto insurgo, / quand'io odo nomar sé stesso il padre / mio e de li altri miei miglior che mai / rime d'amore usar dolci e leggiadre». Chiamando Guinizzelli *padre / mio*, Dante riprende l'allocuzione *Caro padre meo* che apriva il sonetto all'aretino; per mezzo dell'*enjambement*, che rappresenta una significativa *variatio* rispetto al sonetto di Guido, e attraverso la metafora dei figli di Isifile, egli indica però che Guido è davvero *padre* per lui. Inoltre, non è forse un caso che Guinizzelli si rivolga a Dante chiamandolo *frate*, cioè utilizzando proprio quell'appellativo che in vita non aveva voluto rivolgere a 'frate' Guittone (si tenga presente, però, che nel *Purgatorio* il vocativo 'frate' è assai frequente, a differenza dell'*Inferno*, ove è utilizzato da Dante una sola volta, al canto XXIII, v. 109, riferito polemicamente proprio ai gaudenti Catalano e Loderingo; significativamente, la parola compare per ben 6 volte nel canto).

ma anche per la sua dichiarata e motivata avversione nei confronti di Guittone d'Arezzo.

La possibilità (non remota, visto che Dante aveva una certa dimestichezza con l'ambiente bolognese, nel quale avrebbe potuto attingere informazioni di prima mano su Guinizzelli) ⁽⁹⁸⁾ pare rafforzata da alcuni elementi testuali di *Purg.* XXVI. Ai vv. 73 e 75, come è noto, la rima peregrina *marche / imbarche* richiama immediatamente *marchi / 'mbarchi* del sonetto di Guido ⁽⁹⁹⁾; essa è posta proprio in apertura del discorso con cui Guinizzelli, dopo aver spiegato la natura del suo peccato, rivela a Dante la propria identità (vv. 73-75):

«Beato te, che de le nostre *marche*»,
ricominciò colei che pria m'inchiese,
«per morir meglio, esperienza *imbarche!*».

Se l'Alighieri avesse letto *Caro padre meo* come un elogio di Guittone, ben difficilmente, credo, avrebbe inserito un richiamo così forte a quel sonetto in un luogo tanto connotato, caricandolo di una finalità antifrastica (la *laude* espiata in accusa) che si sarebbe potuta comprendere soltanto al termine del canto, quando Guido avrebbe pronunciato la sua nota dichiarazione antiguittoniana. Piuttosto, la rima *marche - imbarche* sembrerebbe presentarsi come cifra dell'antiguittonismo di Guinizzelli: una funzione esercitata nella vita terrena con il sonetto *Caro padre meo* e ora inverata nel *Purgatorio*.

Interessanti risultano anche i versi che immediatamente seguono il pronunciamento di Guido contro gli *stolti* che danno *pregio* all'aretino, nei quali il *paternostro* e i termini frateschi *chiostro*, *abate* e *collegio* ('comunità monastica') messi in bocca al bolognese sembrerebbero alludere proprio alla polemica contro i frati gaudenti e frate Guittone sviluppata da Guinizzelli in *Caro padre meo* (il riferimento al *collegio* appare ancora più significativo quando si consideri che Dante, a differenza di Cavalcanti, rifiuta sempre di riconoscere Guittone come 'frate'):

⁽⁹⁸⁾ Cfr. *ED*, vol. I, pp. 660-667.

⁽⁹⁹⁾ Cfr. G. Contini, *Dante come personaggio-poeta della Commedia*, in *Un'idea di Dante. Saggi danteschi*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 59-60. La rima in *-arche* si trova solo a *Inf.* IX, vv. 125-129: «E io: "Maestro, quai son quelle genti / che, seppellite dentro da quell'*arche*, / si fan sentir coi sospiri dolenti?". / Ed elli a me: "Qui son li *eresiarche* / con lor seguaci, d'ogne setta, e molto / più che non credi son le tombe *carche*"».

Or se tu hai sì ampio privilegio,
 che licito ti sia l'andare al *chioso*
 nel quale è Cristo abate del collegio,
 falli per me un dir d'un *paternostro*,
 quanto bisogna a noi di questo mondo,
 dove poter peccar non è più nostro.

(vv. 127-132)

Le parole di Guinizzelli si illuminano ulteriormente se si pensa che il termine *collegio*, ad eccezione di un passo del *Convivio*, ha un'unica altra occorrenza nell'intera opera certa di Dante prima del *Purgatorio*; si tratta — e non sarà certo un caso — del canto XXIII dell'*Inferno*, il canto degli ipocriti, in cui il poeta immagina di incontrare proprio i due frati gaudenti Catalano e Loderingo (il quale, si rammenti, Guittone aveva definito «padre dei padri *suo*i»):

Poi disser me: «O Tosco, ch'al *collegio*
 de *l'ipocriti tristi* se' venuto,
 dir chi tu se' non avere in dispregio».

(vv. 91-93)

I versi di *Inf.* XXIII e di *Purg.* XXVI, inoltre, sono messi in relazione anche dal comune riferimento allo stesso brano del *sermo montanus* di Gesù, nel Vangelo di Matteo. Il luogo dove è diretto Dante (personaggio e poeta) non è il collegio degli *hypocritae tristes* (*Mt* 6, 16), quello dei falsi religiosi, dei gaudenti e di Guittone, ma, per opposizione, il collegio vero, quello in cui abate — *abba(s)*, cioè ancora 'padre' — è Gesù Cristo; presso il quale, significativamente, Guido prega Dante di recitare proprio un *Pater noster* (*Mt* 6, 9-13), la vera preghiera insegnata da Gesù stesso in opposizione alla falsa devozione degli ipocriti e di coloro che credono di venire ascoltati a forza di parole (*Mt* 6, 5: *hypocritae, qui amant in synagogis et in angulis platearum stantes orare, ut videantur ab hominibus; 6, 7: putant enim quod in multiloquio suo exaudiantur*)⁽¹⁰⁰⁾. Al contrario

⁽¹⁰⁰⁾ *Paternostro* ha quest'unica occorrenza nell'opera certa di Dante (tre *paternostri* sono nel *Fiore* e un *Paternostro* nel *Detto d'Amore*; in *Purg.* XI, v. 1, troviamo la preghiera «O caro Padre nostro, che ne' cieli stai»). Per la voce aramaica *abba* (lat. *abbas*), conservata nella Vulgata insieme con la traduzione latina *pater*, si veda *Mc* 14,36; *Rom* 8,15; *Gal* 4,6. Quanto al termine *hypocritae*, si osservi che nel Vangelo di Matteo l'epiteto si riferisce specialmente ai farisei: cfr. *Mt* 15,7; 22,18; 23,13-15. I due passi della *Commedia* sono messi in relazione anche dalle rime, quasi identiche: *privilegio* - *collegio*

dell'ipocrita Guittone, Guinizzelli è invece il poeta ispirato al *ver* (v. 126): per questo egli è per Dante vero *padre*.

(Università di Milano)

- *dispregio* in *Inf.* XXIII, *privilegio* - *collegio* - *pregio* in *Purg.* XXVI; come mi fa notare Vinicio Pacca, la serie rimica è presente anche nel *Fiore*, in bocca all'ipocrita Falsembiante (son. 111, vv. 1-8): «Chi di cotà' limosine è 'ngrassato, / in paradiso non dé atender *pregio*, / anzi vi dé atender gran *dispregio*, / almen s'e' non è privilegiato; / e s'alcun n'è, sì n'è fatto ingannato / e 'l papa che li diè il su' *col[l]egio*, / ché dar non credo dovria *privilegio* / c[h]uon sano e forte gisse mendicato». Interessanti risultano anche i vv. 103-111 di *Par.* XIX, nei quali l'Aquila parla a Dante dei *due collegi* (in rima con *dispregi*, v. 114) in cui verranno divise le anime con il Giudizio: «Esso ricominciò: "A questo regno / non salì mai chi non credette 'n Cristo, / né pria né poi ch'el si chiavasse al legno. / Ma vedi: molti gridan 'Cristo, Cristo!', / che saranno in giudicio assai men *prope* / a lui, che tal che non conosce Cristo; / e tai Cristian dannerà l'Etiòpe, / quando si partiranno i due collegi, / l'uno in eterno ricco e l'altro inòpe"»; il passo rimanda ancora al discorso della montagna di Gesù: «Non omnis qui dicit mihi, Domine, Domine, intrabit in regnum caelorum» (*Mt* 7,21).