

UCLA

Carte Italiane

Title

Il *trobar clus* di Guittone d'Arezzo

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/0sk3f6sr>

Journal

Carte Italiane, 1(5)

ISSN

0737-9412

Author

Guardiani, Francesco

Publication Date

1984

DOI

10.5070/C915011219

Copyright Information

Copyright 1984 by the author(s). All rights reserved unless otherwise indicated. Contact the author(s) for any necessary permissions. Learn more at <https://escholarship.org/terms>

Peer reviewed

IL TROBAR CLUS DI GUITTONE D'AREZZO

Francesco Guardiani

La straordinaria vitalità della poesia italiana della seconda parte del XIII secolo ci ha lasciato una abbondante e varia produzione di cui a tutt'oggi restano inesplorate vaste zone d'ombra. La lacuna non riguarda soltanto scrittori misconosciuti di cui ci sono rimasti solo pochi e brevi frammenti, ma anche personaggi la cui fama nei secoli ha salvato dall'oblio cospicue raccolte poetiche. E' il caso di Guittone d'Arezzo, vero e proprio dittatore letterario per almeno trent'anni, dal 1250 al 1280, nell'Italia dei Comuni. Di lui ci resta un ricco *corpus* che consta di duecentocinquanta sonetti e di cinquanta canzoni oltre ad una serie di trenta-quattro lettere.

Le rime sono state raccolte per la prima volte in modo organico dalle fonti manoscritte nel 1828 (*Rime di Fra Guittone d'Arezzo*, a cura di Ludovico Valeriani, voll. 2. Firenze: Morandi). Un riesame della stessa materia veniva compiuto all'inizio del secolo da Flaminio Pellegrini (*Le rime di Fra Guittone d'Arezzo*. Bologna: Romagnoli-Dell'Acqua, 1901) cui comunque la prematura scomparsa impedì di proseguire oltre il primo volume dell'opera, dedicato alle rime amorose. Il testo base delle rime, su cui si fonda ogni moderna analisi, è oggi quello approntato da Francesco Egidi nel 1940 (*Guittone d'Arezzo: Rime*. Bari: Laterza. Vol. LXXV della serie "Scrittori d'Italia"). Importante opera di riferimento è anche l'antologia di Gianfranco Contini (*Poeti del Duecento*. Milano-Napoli: Ricciardi, 1960) che, sebbene contenga solo una parca

selezione del materiale vagliato dall'Egidi, offre una cospicua serie di note riferibili all'intera produzione poetica dell'aretino.¹

In questo breve saggio ci interesseremo di alcuni aspetti delle Rime poco studiati e discussi. Precisamente, punteremo l'attenzione sul *trobar clus* di Guittone soprattutto in relazione alle liriche amorose.

Per quello che concerne l'integrità del materiale d'indagine, a seguito delle ricerche linguistiche compiute fino ad oggi, sembra che non ci siano grossi problemi. Questi, invece, sorgono quando si tenta di stabilire un nesso coerente tra la complessa poetica di Guittone e le numerose strutture formali da lui impiegate. Molti studi sono stati compiuti in direzioni specifiche: è ormai chiaro che si deve a Guittone l'inizio della gloriosa tradizione della "canzone morale"²; allo scrittore è anche da attribuire l'adozione del metro della ballata per la poesia religiosa, il che servì a precisare la forma della *lauda*.³ Di Guittone è anche stato studiato a fondo il rapporto che intercorre tra lui e gli stilnovisti: la sua corrispondenza con Guinizelli,⁴ le invettive di Dante contro la sua lingua nel *De Vulgari Eloquentia* e il rifiuto del suo gusto poetico in Purgatorio XXIV.⁵ Sono stati rilevati, inoltre, i modi dell'aretino che mostrano affinità con i Provenzali e con i Siciliani. Ma la vasta e varia produzione di Guittone, che rispecchia la sua complessa personalità capace di un improvviso cambiamento di direzione poetica coincidente con la conversione del 1265 (l'abbandono della famiglia e l'iscrizione all'ordine dei Cavalieri di Santa Maria, i cosiddetti "frati gaudenti"), mette in guardia contro ogni facile riduzione definitiva. Proprio a mostrare quanto fallace, o comunque ingiustamente restrittivo, sia il giudizio di un Guittone "voce morale" dell'Italia municipale del Duecento o di un Guittone "provenzale e siciliano," mostreremo come attraverso il *trobar clus* della sua poesia la figura dello scrittore vada ben al di là della mera funzione di "ponte" o di "transizione." La sua arte è essenzialmente centripeta, tendente prepotentemente verso l'essenza stessa della poesia intesa come realizzazione del potere evocativo della parola.

L'intima connessione di *signifiant* e *signifié* espressa nei brani poetici su cui più sotto appunteremo la nostra attenzione richiedono un esame linguistico da sviluppare almeno in due sensi:

da un lato occorrerà chiarire il valore semantico dei termini per ricostruire il significato letterale degli enunciati, dall'altro sarà opportuno stabilire un nesso tra i vari termini individuati nella loro precipua posizione nel testo ed il testo stesso, visto come forma significante. Questa analisi semantico-retorica ci permetterà di risalire all'idea guittoniana della poesia e chiarire, o almeno ipotizzare attendibilmente, il sostrato ideale che sottende alcune delle composizioni più enigmatiche e impenetrabili dello scrittore.

Una caratteristica fondamentale della poesia di Guittone, che rimane pertinente alla sua intera produzione nonostante lo spartiacque della "conversione" del 1265, è rappresentata dalla marcata dicotomia tra sentimento e intelletto, che prende la forma dialettica di amore (o Amore) vs. ragione. La sintesi di questa opposizione è la parola, cioè il verbo poetico che, consciamente sentito come artificio e costruzione meccanica del pensiero, mostra una propensione al ragionamento logico tendente all'evasione dalle ragioni del sentimento. E' chiaro, comunque, che il sentimento resta come polo di riferimento, come elemento di confronto destinato ad assicurare la tensione poetica dell'enunciato.

Esempi di questa opposizione che risulta in favore dell'intelletto si possono trovare quasi ad ogni pagina delle *Rime*. Ci limitiamo a riportare due lucidissimi brani esplicativi:

- 1 O tu, de nome Amor, guerra de fatto,
- 2 secondo i tuoi cortesi eo villaneggio,
- 3 ma secondo ragion cortesia veggio
- 4 s'eo blasmo te, o chi tec'ha contratto.
- 5 Per che seguo ragion, non lecciarìa,
- 6 und'ho già mante via
- 7 portato in loco di gran ver menzogna
- 8 ed in loco d'onor propria vergogna,
- 9 in loco di saver rabbi' e follia.⁶

Notiamo una certa abbondanza di parole tronche, con o senza sinalefe: *ragion* (vv. 3,5), *tec'* (v. 4), *und'* (v. 7), *gran* (v. 7), *ver* (v. 7), *onor* (v. 8), *rabbi'* (v. 9). Nelle rime in *trobar clus* ritroveremo costantemente numerosissime elisioni che spesso pongono difficili problemi di ricostruzione della parola.

- 1 Ora parrà s'eo saverò cantare
- 2 e s'eo varrò quanto valer già soglio,
- 3 poi che del tutto Amor fug[g]h' e disvoglio
- 4 e più che cosa mai forte mi spare.⁷

Si noti, il prefisso separativo *dis* di *disvoglio* (v. 3) ridotto a *s* in *spara* (v. 4), (“non pare”); Guittone usa questo prefisso con grande frequenza soprattutto nelle rime più enigmatiche; esso è certamente un segno del procedere per antitesi dell'enunciato “difficile.” L'antitesi procura uno sconvolgimento del flusso regolare di un argomento ed inoltre, creata col prefisso separativo, spesso comporta una *replicatio*. Questa figura all'orecchio di Guittone non suona come una stonatura da fuggire, ma piuttosto come un artificio retorico raffinato che serve a rendere il verso aspro, stimolando così il lettore a concettualizzare il contenuto della composizione. E' un'acutezza, insomma, che tira dalla parte dell'intelletto cui Guittone, “mente esercitata alla meditazione e al ragionamento,”⁸ affida i suoi più alti valori poetici. La “ragione” nel poeta diventa un vero e proprio fatto formale ed i modi espressivi sono esasperatamente concettualizzati. L'ideale poetico di Guittone, comunque, non è da rintracciare nel concetto (il suo pensiero risulta poco profondo e per niente originale), ma nel fatto che questo venga misteriosamente evocato da raggruppamenti verbali ordinatamente disposti in forma poetica, — quasi fosse la forma stessa non il veicolo di una verità, ma la verità medesima della poesia più pura, spremuta da ogni “decadente” artificio gratificante. Quanto Guittone avesse coscienza di ciò ce lo dice questo brano di canzone:

- 1 E dice alcun ch'è duro
- 2 e aspro il mio trovato a savorare;
- 3 e pote esser vero. Und'è cagione?
- 4 che m'abonda ragione,
- 5 perch'eo gran canzon faccio e *serro motti*
- 6 *e nulla fiata tutti*
- 7 *locar li posso*; und'eo rancuro,
- 8 *ch'un picciol motto pote un gran ben fare.*⁹

La sottolineatura è nostra ed è per mettere in evidenza l'appassionata ricerca di una potente espressività da incastonare all'interno della codificata struttura formale dell'opera. Osserviamo che *serro motti* (v. 5), forse originalmente *serro mutti* (sicilianismo, in perfetta rima con *tutti*), indica l'azione del restringere che s'intona alla denunciata incapacità di inserire tutte le parole nell'ossatura della forma (vv. 6,7). A causa di questa incapacità il poeta avverte rammarico (*rancuro*, v. 7) "poiché," dichiara, "un piccolo motto può fare un gran bene," cioè: poche parole perfettamente combinate possono fare una *gran canzon*. E' chiara la tendenza dello scrittore a riversare nell'opera, condensando e restringendo, una gran quantità di sapere. Di nuovo, non è la conoscenza che sta a cuore a Guittone, ma la bella canzone che essa produce. Il significato diventa il significante ed il significante il significato: il senso, il messaggio, non è che l'impalcatura su cui costruisce il poeta, mentre l'agglomerato verbale diventa ciò che la poesia vuole esprimere.

Con la "poetica della ragione" abbiamo visto finora alcuni caratteri generali del *trobar clus* di Guittone. Andiamo ora a riscontrarli, insieme ad altri, in uno dei suoi sonetti più belli e misteriosi, definito dal Contini "un caso limite dell'enigmistica guittoniana."

1 Deporto e gioia nel mio core apporta,
2 e•mmi desporta al mal ch'aggio portato,
3 che de porto saisina aggio, ed aporta
4 ch'entr'a la porta ov'e' for gie aportato.

5 Fe' porto tal de lei che non trasporta,
6 ma me comporta ov'eo son trasportato;
7 ch'on porto me non fa più se•mm'aporta
8 ella, du' porta su' estar diportato.

9 Comportat'ho de mal tanto ch'eo porti:
10 deporti opo me fanno a trasportare
11 de portar morto 'v'eo s'on mi portara.

- 12 Non comportara ch'altri mi comporti
 13 nei porti, s'ei sia qual vole a portare,
 14 ché del portar mei lei m'adesportara.¹⁰

Tentiamo, sulla base delle note del Contini e del Pellegrini di rendere il senso letterale del sonetto prima di analizzarne gli aspetti linguistici e strutturali.

- vv. 1-4 Diporto e gioia nel mio cuore arrega,
 e mi allontana dal male che ho portato in me,
 il fatto che ora ho un porto, e ciò mi apporta
 che io entri ora per la porta ov'ero prima fuori
 apportato.
- vv. 5-8 Verso di lei (che amo) porto una tale fede che mi lascia
 immobile,
 ma mi fa stare di buon grado dove sono trasportato, poiché
 un porto non mi si addice più se mi sta bene che ella mi
 apporti dove comporta il comodo suo.
- vv. 9-11 (Fino ad ora) ho sofferto tanto male quanto ne posso
 sopportare:
 (ormai) mi fanno d'uopo diporti per differire (impedire?)
 che io approdi morto colà dove andrei se qualcuno mi ci
 portasse.
- vv. 12-14 Non tollererei che altri mi portasse con sé nei porti —
 qualunque fosse costui (o costei) a portarmi
 perché mi disporterebbe (mi terrebbe lungi) dall'essere
 portato io da lei.

— *Deporto e gioia* (v. 1): comune binomio provenzale:

— *meo* (v. 1): latinismo:

— *core* (v. 1): il toscano antico non conosce dittongo nel linguaggio popolare; *core* è dunque, come *opo* (v. 10), una forma tipicamente toscana e non una forma latineggiante; termini simili sono “foco,” “rota,” “voto,” “ovo,” “omo” che compaiono spesso anche in Dante, Petrarca e Boccaccio (Rholf);¹¹

- *e•mmi* (v. 2): la doppia *m* esprime graficamente il rafforzamento sintattico; lo stesso avviene al v. 7, *se•mm' aporta*;
- *saisina* (v. 3): francesismo, da “saisine” (“possesso”);
- *ov'e' for gie aportato* (v. 4): (“dove io fuori ero apportato”); *e'* è una contrazione dell'ego latino; *gie* è un meridionalismo dal verbo *gire* (“andare”), (Cielo d'Alcamo in *Rosa fresca aulentissima*: “a letto ne gimmo”); tempo e persona della voce verbale *gie* sono dubbi: l'imperfetto dovrebbe essere *giva*, la *e* di *gie* per Contini non può che indicare la seconda persona singolare, ma se consideriamo *gie* “vai” o “andavi” il senso dell'emistichio con quello dell'intera quartina si sconvolge e impone di postulare un “tu” impersonale (o, forse, un amico del poeta) con cui non si trova alcuna corrispondenza all'interno del sonetto;
- *ch'on* (v. 7): la *u* mutata in *o* mostra un influsso meridionale;
- *du'* (v. 8): (“dove”), l'elisione avrebbe dovuto lasciare *do,* la vocale *u* indica l'affinità dell'avverbio con il più comune *u'* che è la forma contratta del latino *ubi*;
- *su' estar* (v. 8): (“suo comodo”), provenzalismo;
- *v'eo* (v. 11): (“dove vado”), la forma avverbiale *v'* è preferita alla più comune *u'* per evitare la cacofonia; *eo* è un latinismo, da *ire*, che Contini rifiuta suggerendo che *eo* valga “io”; Contini legge l'intero emistichio *v'eo so•mmi portara* (“dove so che ella mi porterebbe”); abbiamo preferito la *lectio facilior* di Pellegrini perché ci pare che traduca più coerentemente il senso della terzina;
- *s'on* (v. 11): (“se uno, qualcuno”); da quanto detto sopra vediamo che è dubbio il valore della vocale troncata, l'abbiamo interpretata, comunque come se fosse *e*; *on* (“uno”), la *o*, come nel v. 7, indica l'influenza meridionale;
- *portara* (v. 11): condizionale da piuccheperfetto come i due successivi sulla stessa rima (Contini).

Da un punto di vista strutturale notiamo che il sonetto è dominato dall'ostentata *replicatio* di *porta* e *porto*. La *replicatio* è chiaramente molto più che una figura retorica ornamentale, è il banco di prova del parlare chiuso ed esprime lo sforzo di evocare dalle parole i loro

più reconditi significati. Il senso del mistero della parola lo notiamo bene nell'esempio che riportiamo di seguito, un commiato di canzone in cui la rima baciata e composta crea l'equivoco e l'oscurità del *trovato* proprio attraverso la ripetizione:

Scuo sacco che par lo
mio detto, ma' che parlo
a chi s'entend' ed ame:
ché lo 'ngegno mio d'ame
ch'i' me pur provi d'onne
mainera, e talento ònne.¹²

(So che pare oscuro il mio detto, mai che io parli a chi si ama: il fatto è che il mio ingegno mi suggerisce che io provi me stesso in ogni maniera, e ne ho piacere).

Tornando al sonetto, notiamo che gli elementi della *replicatio* sono distribuiti con grande regolarità e con una simmetria impressionante. *Portare* (o, *porto*, o un termine derivato) compare esattamente ventotto volte nella poesia: regolarmente, due volte per ogni verso — la prima volta esprime la rimalmezzo, la seconda la rima regolare del sonetto. Il sonetto è perfettamente rimato secondo il modello siciliano più antico: ABAB, ABAB, CDE, CDE. La rimalmezzo, invece, non sembra obbedire ad alcuna regola precisa né avere una particolare funzione strutturale; questo, almeno, è quanto è parso a tutti i commentatori delle *Rime* le cui opere abbiamo consultato. A noi, che ci siamo fermati a considerarla estremamente funzionale nella definizione della forma di questo particolare sonetto, la rimalmezzo ha offerto lo spunto che ci ha permesso di compiere una interessante scoperta.

Abbiamo osservato che gli elementi della *replicatio*, nella prima parte di ciascuno dei quattordici versi, rimano talvolta con l'elemento finale del verso immediatamente precedente (vv. 2, 4, 6, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14), e talvolta tra loro stessi senza mostrare corrispondenza con gli elementi finali (vv. 1, 3, 5, 7). Questo se consideriamo identica la rima di *trasportare* (v. 10), *portar* (v. 11), *portare* (v. 13) e *portar* (v. 14); se invece consideriamo le due parole tronche come fossero di rima diversa (come sembra più giusto dal

momento che *portar* è tronco di per sé stesso e non per sinalefe) avremo che gli elementi interni che rimano con il finale del verso precedente sono quelli contenuti nei vv. 2, 4, 6, 8, 9, 10, 12, mentre quelli che rimano solo internamente sono nei vv. 1, 3, 5, 7, 11, 13. Insomma, la rimalmezzo di tutti i versi pari più quella del v. 9 è ordinata in un modo, mentre la rimalmezzo di tutti i versi dispari meno quella del v. 9 è ordinata in un altro: Il v. 9 non rispetta l'evidente simmetria. Come mai? La cosa deve essere parsa un'imperfezione di poco conto perché, evidentemente, si è creduto che la *replicatio* fosse soltanto un fregio ornamentale senza alcun valore strutturale; nell'*ornatio* "comune" di una composizione poetica, infatti, la *replicatio* ha soprattutto una funzione allitterativa e, nella valanga di allitterazioni contenute nel sonetto, una rima *diversa* è finita per passare inosservata. La struttura peculiare del sonetto è sfuggita anche a Contini che pure ha riconosciuto alla rimalmezzo guittoniana una grande importanza, al punto di tracciare graficamente la separazione di ogni emistichio del sonetto dopo il primo elemento della *replicatio*; ma proprio al v. 9 il trattino di Contini cade in un punto che attenua graficamente la rimalmezzo:

v. 8 ella, du' porta — su estar diportato.

v. 9 comportat'ho — de mal tanto ch'eo porti:

Il troncamento di *comportat'ho* è chiaramente di sinalefe e / comportato/ rima perfettamente con *diportato*, ma la coincidenza, ripetiamo, non è stata giustificata. Abbiamo così questa rima centrale (alla fine delle quartine e all'inizio delle terzine) di cui abbiamo voluto darci ragione escludendo che essa sia capitata per caso in tale posizione. Ecco come ci è parso che la rima centrale si spieghi strutturalmente.

Osservando una certa affinità tra questa rima e quella che di regola si trova alla metà della stanza della canzone, dove ha la funzione di legare la fronte con la sirima, abbiamo ipotizzato che Guittone avesse voluto creare qui un ibrido "sonetto-canzone" utilizzando strutturalmente la rimalmezzo. E l'ipotesi si è dimostrata fondata quando abbiamo assegnato ad ogni emistichio il valore di un verso:

Deporto	A	
e gioia nel meo core apporta,	B	
e•mni desporta	B	
al mal ch'aggio portato,	C	1 ^piede
che de porto	A	
saisina aggio, ed aporta	B	
ch'entr'a la porta	B	
ov'e' for gie aportato.	C	
		fronte
Fe' porto	A	
tal de lei che non trasporta,	B	
ma me comporta	B	
ov'eo son trasportato;	C	2 ^piede
ch'on porto	A	
me non fa più, se•mm'aporta	B	
ella, du' porta	B	
su' estar diportato.	C	
		“chiave”
Comportat'ho	C	
de mal tanto ch'eo porti:	D	
deporti	D	1 ^volta
opo me fanno a trasportare	E	
de portar	F	
morto v'eo s'on mi portara.	G	
		sirima
Non comportara	G	
ch'altri mi comporti	D	
nei porti,	D	2 ^volta
s'ei sia qual vole a portare,	E	
che del portar	F	
mei lei m'adesportara.	G	

Come si può constatare, si tratta di una gigantesca stanza di canzone di simmetria perfetta che si estende anche all'interno dei suoi membri minimi. E' fuori dubbio che Guittone abbia composto questo sonetto pensandolo come stanza di canzone: le corrispondenze sono troppo vistose per essere casuali, la

rimalmezzo così aspra e ostentata non può essere giustificata solo come un elemento dell' *ornatio*, né quella rima centrale può essere vista solo come un ponte per legare le quartine alle terzine perché in nessun altro sonetto questa *liaison* appare. In effetti, non si può che ritenere che quella rima è la "chiave" che egli ha dato al lettore per intendere la struttura metrica della composizione, un simbolo, quindi, quasi fosse un vero e proprio verso chiave che, appunto, è spesso posto tra fronte e sirima nella stanza della canzone. Prove "collaterali" della legittimità di questa struttura nuova e inconsueta ce le offre il fatto che Guittone non ereditò la canzone ed il sonetto dai poeti precedenti quali forme "chiuse" e stigmatizzate da una antica tradizione come le vediamo noi adesso, ma piuttosto le accettò quali modelli ancora plasmabili. Ed infatti troviamo nella sua raccolta di rime combinazioni strutturali svariatissime: canzoni di diversa lunghezza composte ora di endecasillabi, ora di endecasillabi e settenari, ora solo di settenari, a volte con uno e a volte con due commiati e con rime distribuite nei modi più diversi; troviamo per la prima volta la *lauda* con il metro della ballata; troviamo i sonetti rinterzati. E allora perché meravigliarci di questo "sonetto-canzone"?

Crediamo, a questo punto, di aver dato un saggio abbastanza convincente della raffinatezza formale dell'aretino. Ma, chiaramente, il *trobar clus* non è soltanto forma. La tradizione di questo stile di poesia derivava a Guittone direttamente dai trovatori provenzali della prima generazione, quelli della scuola realistica fondata da Marcabru. L'oscurità del *trovato* era, almeno inizialmente, legata alla trattazione di temi lascivi. Questi venivano mascherati con un verseggiare misterioso *pudoris causa* ed erano quindi accessibili solo a menti sveglie esercitate alla poesia ed al ragionamento.¹³ Con Guittone abbiamo visto che il ragionamento, il prevalere dell'intelletto sul sentimento, è una caratteristica costante. Non è fuori luogo ipotizzare che le sue composizioni poetiche del periodo precedente la "conversione" possano contenere anche l'altro elemento del *trobar clus*, cioè una certa sensualità licenziosa. E' chiaro che questo *topos* va rintracciato soprattutto nel linguaggio figurato. Ora, nel nostro "sonetto-canzone" se, come è lecito supporre, è presente una certa licenziosità, questa non può che

trovarsi nel termine *porta*. E quale altro significato si può attribuire ad esso se non “organo sessuale femminile”? E *porto* cos'altro può essere se non un sinonimo metaforico? Anche prima di Freud tutto quello che è concavo e aperto simboleggiava ciò che è femminile. Del resto, in altri sonetti la stessa metafora appare ancora più scoperta. In questo, per esempio:

Ben saccio de vertà, che'l meo trovare
val poco, e ha ragion de men valere,
poi ch'eo non posso in quel loco intrare
ch'adorna l'om de gioia e de savere.

E non departo dalla porta stare
pregando che, per Deo, mi deggia aprire:
allora alcuna voce audir me pare
dicendome ch'eo sia di bon sofrere.

Ed eo sofer t'ho tanto lungiamente
che devisa' de me tutto piacere
e tutto ciò ched era in me valente:

per ch'eo rechiamo e chero lo savere
di ciascun om ch'è prode e canoscente
e l'aiuto del meo grande spiacere.¹⁴

Si noti che *quel loco ch'adorna l'om de gioia e de savere* (vv. 3,4) fa espressamente riferimento alla *porta* del verso seguente attraverso cui il poeta vuole assolutamente entrare. Il *savere di ciascun om ch'è prode e canoscente* (v. 13) è senz'altro *la carnal scienza [che] a' suoi mostra e sol vale in carne provar dilettazone* di un altro sonetto, è quindi la *canoscenza* dell'innamorato; altrimenti, che senso mai potrebbe avere quel *prode*?

Altri segni di questa prorompente, ma celata, sensualità si ritrovano puntualmente in tutte le altre rime amorose “chiuse” di Guittone. Ci limitiamo a segnalarne un'altra giustamente famosa per la sua musicalità e per il suo pregio retorico, ma di cui a molti è sfuggita la sensualità tipica del *trobar clus* più raffinato:

Tuttor ch'eo dirò "gioi'," gioiva cosa,
 intenderete che di voi favello,
 che gioia sete di beltà gioiosa
 e gioia di piacer gioi[o]so e bello,

e gioia in cui gioioso avenir posa
 gioi' d'adornetze e gioi' di cor asnello,
 gioia in cui viso e gioi' tant'amorosa
 ched è gioiosa gioi' mirar in ello.

Gioi' di volere e gioi' di pensamento
 e gioi' di dire e gioi' di far gioioso
 e gioi' d'onna gioioso movimento:

per ch'eo, gioiosa gioi', sì disioso
 di voi mi trovo, che mai gioi' non sento
 se'n vostra gioi' il meo cor non riposo.¹⁵

Mario Marti vede in questo sonetto "un tono mistico d'abnegazione e di possesso."¹⁶ Ma questa composizione è sicuramente di prima della "conversione" e il misticismo di Guittone, se di misticismo si può parlare, è quello stesso dei trovatori della scuola realistica, è il misticismo della carne. Si noti quanto l'esercizio dei sensi sia quasi ossessivamente chiamato in causa: accanto alla gioia del parlare (vv.1,10) e del guardare (vv. 3,8), c'è la gioia procurata dal corpo snello (v. 6) (*cor*; dal francese *cors*; *asnello*, meridionalismo), la gioia del *fare* (v. 10) e quella "di ogni gioioso movimento." Si noti anche come la gioia del gioioso movimento compaia alla fine della prima terzina che è quasi un preludio alla gioia finale, quella che rappresenta "la punta" esplicativa dell'intero sonetto: il "core" (metafora dell'organo sessuale maschile sfruttatissima) del poeta cerca riposo nella "gioia" (l'organo sessuale femminile) dell'amata.

In conclusione, vorremmo osservare che questa poesia di Guittone così viva e appassionata e, allo stesso tempo, così conscia del valore potentemente evocativo e quasi autonomo della parola, senz'altro merita un attento riesame che non sia solo di linguisti interessati a restaurare un documento. Uno studio monografico

soddisfacente su Guittone d'Arezzo resta ancora da compiere. Non solo questo servirebbe a consacrare definitivamente Guittone tra i maggiori della nostra letteratura, ma farebbe forse luce su quella serie di rapporti ideali che sembrano collegarlo ad altri scrittori, quali Ovidio, Boccaccio, Marino, D'Annunzio, i quali, sebbene distanti tra loro nel tempo, mostrano di essere profondamente interessati a fondere un certo realismo di contenuto con un vero e proprio culto della parola.

University of Toronto

Note:

1. Abbiamo preferito citare subito le opere più importanti per il nostro studio in modo da rendere immediati i continui riferimenti ad essi che si faranno di seguito. I testi delle composizioni poetiche di Guittone citati lungo il saggio sono tratti dalla raccolta dell'Egidi. I rilievi sulla lingua sono il risultato del nostro vaglio delle note degli studiosi menzionati, riportate in calce alle rime nelle loro rispettive opere antologiche; qualora un termine, o una particolare espressione, sia stato diversamente interpretato, la differenza d'opinioni è riportata da noi con le ragioni che ci hanno indotto a preferire una lezione all'altra, o alle altre.

2. L'inizio di questa tradizione si fa comunemente risalire alla "canzone guelfa" di Guittone "Ahi lasso, or è stagion de doler tanto," scritta dopo la vittoria dei Ghibellini di Manfredi a Montaperti (4 settembre 1260).

3. La famosa composizione "Vegna, vegna chi vole giocundare, / e a la danza se tegna" è l'esempio più ovvio che di solito si offre per mostrare l'adozione del metro della ballata per il genere della lauda, che era già vivo nel Duecento sotto forme strutturalmente meno precise (si pensi al "Cantico di Frate Sole" di San Francesco d'Assisi).

4. Al sonetto "O caro padre meo di vostra laude" di Guido Guinizzelli, Guittone rispondeva con il suo "Figlio mio diletto, in faccia laude." Questi versi da soli già danno un'idea dall'autorità carismatica che Guittone esercitò sui suoi contemporanei, la quale spiega, in parte, l'impeto della reazione di Dante.

5. Nel *De vulgari eloquentia* Dante accusa Guittone di oscurità e di usare un volgare "municipale," non illustre, mentre nel canto XXIV del Purgatorio, per bocca di Bonagiunta Orbicciani, condanna la poetica dell'aretino esaltando la propria concezione dell'amore.

6. Guittone d'Arezzo, *Rime*, a cura di Francesco Egidi, op. cit.; XXVIII, vv. 1-9. Non ci sono qui difficoltà semantiche eccetto, forse, per alcuni dei termini che seguono:

— *segondo* (v. 2): "secondo"; Valeriani preferisce *secondo*, ma l'Egidi restituisce la sonorità alla velare;

— *lecciarìa* (v. 5): "malcostume," francesismo, da *laceté* (Contini);

— *mante via* (v. 6): "molte volte, spesso," forma sintagmatica molto comune in Guittone; *mante* non deriva da *mantis* ("indovino"), ma dal francese *maint* che è un termine formato dalla sovrapposizione di *tantus* e *magmus* (Diz. Zingarelli, 1971);

7. Op. cit.; XXV, vv. 1-4. Anche qui il senso è chiaro. La lettera *b* di *fug[gl]b'* (v. 3) è ovviamente indispensabile per assicurare il suono velare una volta caduta la *o* finale; senza la

lettera *b* la *g* potrebbe leggersi in modo palatale, il che cambierebbe sostanzialmente il senso della proposizione rendendo *Amor* soggetto del verbo "fugge." Sempre a proposito di *fug[gl]h'*, è discutibile l'inserimento della doppia *g*: Valeriani trascrive *fugo* dalle fonti manoscritte. Con la doppia *g*, inserita dall'Egidi, il senso della proposizione è "Amore fuggo" (dal lat. *fugire*), mentre con la *g* scempia il senso è "metto in fuga Amore" (dal lat. *fugare*).

8. Francesco De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, Milano: Feltrinelli, 1970, p. 32. Il giudizio, sintetico, è stato ripreso dal Contini nella recensione alla raccolta dell'Egidi (*Giornale Storico della Letteratura*, CXVIII, 1941).

9. Op. cit.; XLIX, vv. 163-170.

10. Op. cit.: 77 (I sonetti sono numerati con cifre arabe, mentre le altre composizioni con cifre romane).

11. *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, "Fonetica," par. 107, p. 133 sgg.

12. Op. cit.; II, vv. 61-66.

13. A. Jeauroy, *La poésie lyrique des Troubadours*, Paris, 1934, cap. II.

14. Op. cit.; 25.

15. Op. cit.; 31.

16. In "Guittone d'Arezzo," *Letteratura italiana: i minori*, vol. I, Serie: Orientamenti culturali, Milano: Marzorati, 1969, p. 109.

Nota bibliografica

Nella stesura del saggio sono stati utilizzati questi indispensabili strumenti d'analisi:

— Gerhard Rholfs, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, Torino: Einaudi, 1968.

— Alfredo Schiaffini, *Tradizione e poesia nella prosa d'arte italiana dalla latinità medievale a G. Boccaccio*, Genova: Emiliano degli Orfini, 1934.

— Cesare Segre, *Lingua, stile e società*, Milano: Feltrinelli, 1974.

— Maria Corti, *Studi sulla sintassi della lingua poetica avanti lo stilnovo*, Firenze, 1953.

Si è fatto anche uso delle informazioni pertinenti al nostro argomento raccolte in

— Achille Tartaro, *Il Manifesto di Guittone*, Roma: Bulzoni, 1974.

Sono stati consultati, inoltre, i testi di Storia della letteratura italiana dei seguenti autori: Sapegno, Flora, Apollonio, Pompeati, Momigliano, Zonta, Petronio, Giuliani.